

André Gob

Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

André Gob, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », *CeROArt* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 10 octobre 2009. URL : <http://ceroart.revues.org/1326>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : CeROArt asbl
<http://ceroart.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://ceroart.revues.org/1326>

Document généré automatiquement le 19 août 2011.

© Tous droits réservés

André Gob

Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation

1 Les Viard sont agriculteurs ou plutôt, ils étaient agriculteurs dans le midi de la France. La cueillette des olives et des abricots, les soins aux vergers, le travail de la terre et le souci permanent de l'irrigation ont occupé trente années de leur vie dans la vallée des Baux, en Provence. L'âge de la retraite venu, ils ont remisé leurs outils et transformé leur mas en gîte rural. Pour garder, non sans nostalgie, la mémoire de leur ancienne vie ou pour souligner aux yeux de leurs hôtes le caractère rural du lieu – pour « faire mas » - ils ont joliment disposé, dans le jardin d'accès, des reliques de leur activité passée. Une vieille échelle en trépied pour la cueillette des olives vous accueille dès l'entrée. Plus loin, une charrue, des petits chariots, des paniers. Sous un arbre, la meule pour aiguiser les lames des fauilles semble encore servir : le baquet pour mouiller la pierre est plein d'eau et la meule est luisante, signes de son utilisation récente. Ce petit musée personnel est égayé par des massifs de fleurs et de laurier-rose. Ce jardin, qui conserve des témoignages de l'activité rurale de la région, qui est ouvert au public restreint des clients du gîte rural et des amis, où les Viard donnent volontiers des explications sur leur ancien métier, ce jardin n'est cependant pas un musée. Il n'y a pas de musée personnel. Qu'est-ce qui différencie le jardin des Viard d'un petit musée de la vie rurale comme il en existe tant, en Belgique, en France et ailleurs ? Cette petite collection, cette exposition d'outils ne suffisent donc pas à muséaliser le lieu ?

La muséalisation

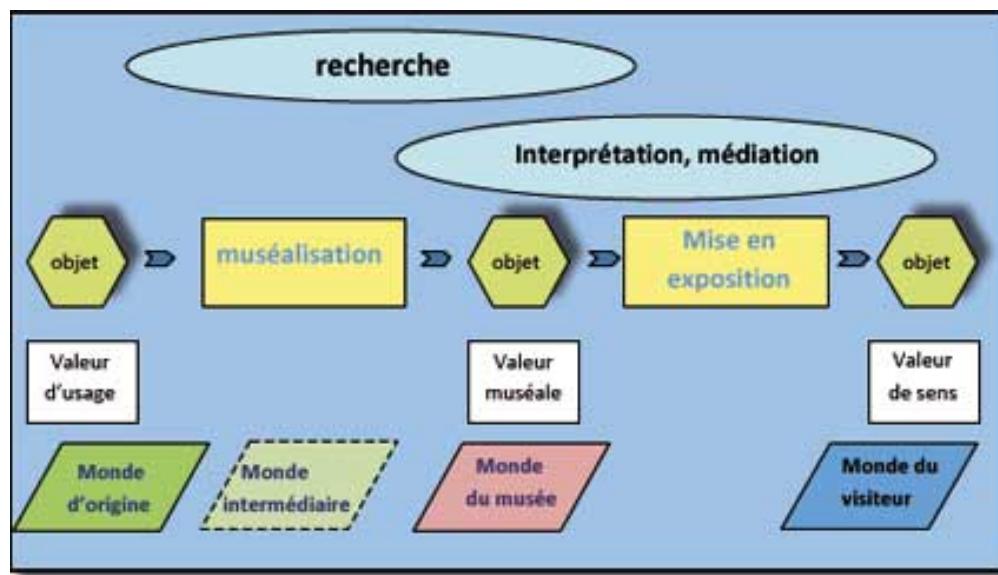
2 Muséaliser, dans le sens le plus général du mot, c'est « donner un caractère muséal à quelque chose », un monument historique, par exemple. Lorsqu'un site historique ouvert au public est équipé d'outils d'interprétation (signalétique, panneaux, visites guidées...) de façon à en faciliter la compréhension par le visiteur, il peut être considéré comme un musée selon la définition de l'ICOM¹ et on parle de muséalisation à son égard. L'emploi de ce terme est légitime : c'est par ce processus de mise en exposition que le site patrimonial « devient » un musée. A sa valeur patrimoniale, dont témoigne souvent le classement ou la protection, s'ajoute une valeur muséale. Au vrai, le processus de muséalisation, au-delà des aspects techniques - importants mais réducteurs si on y limitait l'opération -, s'articule autour d'un ensemble de valeurs. Il importe d'identifier plus nettement ces dernières, variables en apparence selon la nature des objets concernés, pour les ranger sous l'étiquette muséale.

3 La perception en est sans doute plus facile lorsqu'il s'agit d'objets mobiliers. Muséalisation désigne alors le processus par lequel un objet quelconque devient un objet de musée. Le groupe de travail « thésaurus » de l'ICOFOM donne la définition suivante : « Muséalisation : opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *muséalium*, ‘objet de musée’, soit à la faire entrer sur le champ du muséal. »². Cette définition théorique ne trouve pleinement son sens que dans le contexte³ de cette entreprise lexicologique. Pour ma part, dans le cadre de cet article, je m'en tiendrai à une définition plus pragmatique qui donne au mot musée (et à muséal qui en dérive) son sens habituel tel qu'il est défini par l'ICOM⁴, ce qui le distingue nettement d'une collection privée, par exemple. Cette référence à la collection n'est pas anodine : on verra ci-dessous combien la démarche du musée diffère de celle du collectionneur. En parlant de muséalisation, l'objectif de cet article est d'analyser et de caractériser le processus d'incorporation d'un objet dans une collection muséale. On pourrait désigner cette opération par le terme d'acquisition, d'usage courant dans le vocabulaire muséal. Cependant, il y désigne habituellement la stricte acquisition : l'achat, la réception d'un don ou d'un legs, l'acceptation d'une mise en dépôt. Ici, le processus est beaucoup plus large, comme le montreront les exemples analysés. En outre, le terme muséalisation présente

l'avantage de bien marquer la différence entre l'acquisition d'une pièce par un musée et son incorporation dans l'univers muséal d'une part, et l'achat par un collectionneur d'autre part.

On sait que la muséalisation d'un objet ou d'un ensemble implique nécessairement un arrachement, une rupture d'avec le contexte d'origine. L'objet muséalisé est coupé de son monde d'origine, celui où il était en usage, et il est incorporé dans un univers nouveau, celui du musée, qui est à proprement parler, un monde utopique, un monde construit, projeté⁵. Par cette opération, l'objet perd certaines valeurs qu'il possédait, en particulier sa valeur d'usage, et se voit doté d'un nouveau statut, celui d'objet de musée (voir schéma, ill. 1). Les outils agricoles du jardin des Viard ne manifestent pas cet arrachement : certes, ils ne sont plus en usage (sauf la meule, peut-être) mais ils témoignent d'une telle proximité avec les Viard et leur ancien métier, ils apparaissent tellement comme le prolongement symbolique de la vie pas si lointaine de ce mas, qu'on peut difficilement parler de rupture, de discontinuité. Ils donnent l'impression – voulue sans doute – que l'activité agricole pourrait facilement reprendre.

Fig.1 Les valeurs en jeux



L'objet est arraché à son monde d'origine par la muséalisation, qui en fait un objet de musée. La mise en exposition le charge de signification (objet sémiophore, au sens de Pomian). Le changement de valeur qui accompagne ce double processus nécessite des choix de la part de l'opérateur.

Le chemin entre le monde d'origine et le musée est souvent plus long et plus complexe que la simple extraction directe que l'on observe, par exemple, lorsqu'un musée collecte des objets témoins lors d'une mission ethnographique ou lorsqu'il commande à un taxidermiste des spécimens naturalisés. L'entrée au musée peut être différée, comme pour ces objets des années '50 et '60, relégués au grenier, qu'un appel du Musée de la Vie wallonne a fait sortir de leur torpeur pour venir enrichir les collections et documenter la seconde moitié du XX^e siècle, lors de la récente rénovation du musée liégeois. Parfois, un contexte intermédiaire s'interpose. Le cas de l'archéologie est exemplaire : l'objet – outil lithique, céramique, vestige architectonique,... – est extrait du gisement lors de la fouille mais le monde d'origine, celui dont il est le témoin, est beaucoup plus éloigné, chronologiquement et conceptuellement. Ce n'est que par extrapolation que l'archéologue peut évoquer ce monde ancien dont l'objet est le témoin fragmentaire. Le gisement constitue un monde ou un contexte intermédiaire à l'empreinte souvent assez marquante sur le musée⁶.

Lorsque la muséalisation porte sur des objets qui n'ont pas de valeur patrimoniale préalable – un objet de la vie quotidienne, par exemple – elle leur en confère une. La muséalisation constitue en effet une des modalités de la patrimonialisation, à côté de la protection d'un monument ou d'un site par la loi (classement) ou de l'archivage de documents à des fins historiques. La valeur muséale, comme la valeur patrimoniale, ne sont pas intrinsèques à l'objet ; il ne s'agit pas d'une caractéristique propre de l'objet qui serait ainsi pré-destiné à être incorporé dans les collections d'un musée et que le conservateur serait en quelque sorte

appelé à reconnaître. Le musée se définit par ses fonctionnalités, en termes de processus et non par une collection même si le rapport à l'objet authentique (les « vraies choses ») constitue une dimension essentielle du musée. La muséalisation, dès lors, ne se ramène pas au simple collectionnement. Les raisons qui motivent une acquisition par un collectionneur reposent sur la considération de la collection elle-même et sur les goûts et les envies de celui qui la rassemble alors que la muséalisation obéit à des impératifs plus larges liés à l'action, à l'intention du musée et à un intérêt sociétal. L'incorporation d'un objet dans la collection d'un musée implique de multiples opérations qui vont bien au-delà de l'acquisition *sensu stricto* et qui s'inscrivent dans la problématique de l'ensemble des fonctions du musée, notamment la mise en exposition, et qui correspondent aux missions que s'assigne le musée⁷. Ces opérations nécessitent des choix, des prises de décision successives. Le bon choix, pour le musée, ce n'est pas de « reconnaître », d'identifier les objets porteurs d'une valeur muséale intrinsèque, ni de « rafler » - si possible à bon prix – l'objet désiré, au nez et à la barbe des nombreux amateurs qui le convoitaient. Le bon choix, c'est d'acquérir et d'incorporer dans la collection les objets nécessaires à l'accomplissement de la déclaration d'intention du musée. C'est dans cette dialectique de choix que réside la particularité de la muséalisation.

Choix et contraintes de la muséalisation

⁷ On ne peut pas, on ne doit pas tout conserver. Après plus de deux siècles d'existence des musées, le temps n'est plus à sauvegarder tout ce qui subsiste du passé ; d'autant que, pour les périodes plus récentes, l'élimination « naturelle » n'a pu se faire. Comme les centres d'archives, les musées sont amenés à sélectionner avec sévérité les objets à conserver, sous peine de se voir submergés par des collections si volumineuses qu'il deviendra impossible de les gérer. Non seulement en termes d'espace mais aussi et surtout en ce qui concerne l'inventorisation, l'étude et la mise en exposition. J'ai souligné déjà que la muséalisation ne se limite pas à acquérir des objets mais implique au contraire tout un processus d'incorporation, au sens fort du terme, dans les collections. Les choix qui président à ces opérations doivent répondre à de nombreuses questions, parfois contradictoires :

- Faut-il conserver cet objet ? Faut-il l'acquérir ?
- Pour quelles raisons ? Cela est-il dans la ligne des missions de ce musée ?
- Ce musée est-il l'institution la plus adéquate pour ce faire ?
- Comment documenter cet objet ?
- Quel rapport entretient-il avec la mise en exposition ?
- Et avec la recherche ?
- Quelles autres démarches vers le public peut-il alimenter ?
- Quelles seront les éventuelles conséquences pour l'organisation du musée ?
- Dispose-t-il des espaces, notamment de réserve, nécessaires ?
- Les conditions de conservation sont-elles adéquates ?
- Les moyens financiers sont-ils suffisants ? Ne seraient-ils pas plus utiles pour une autre opération ?
- ...

⁸ Ces questions jalonnent toute la chaîne opératoire de la muséalisation, dont l'acquisition ne constitue que la première étape. A vrai dire, ce n'est même pas la première. Avant d'acquérir, le musée doit déterminer une politique d'acquisition fondée sur sa déclaration d'intention, sur ses missions, politique dont les lignes directrices s'appliquent à l'ensemble des acquisitions quelles qu'en soient les modalités, à titre onéreux ou gratuit, définitives ou en dépôt à terme.

⁹ Illustrons ces questions par quelques exemples. Le Laténium, musée d'archéologie de Neuchâtel en Suisse, possède des embarcations d'époque celtique provenant des fouilles sous les eaux du lac, au bord duquel le musée est établi. Certains de ces bateaux ont été traités anciennement et sont exposés dans le musée, soit à l'air libre, soit sous atmosphère humide dans des caissons vitrés. D'autres, découverts plus récemment, ont été replacés, après étude, dans des caissons au fond du lac. La conservation de ces objets s'impose en raison de leur rareté mais leur présence dans le musée *sensu stricto* ne se justifie pas en terme d'exposition et leur conservation à long terme sera meilleure au sein du milieu qui les a préservé durant

plusieurs milliers d'années. Elles sont, en quelque sorte, en réserve, mais leur accessibilité est réduite. Cette forme insolite de muséalisation est expliquée par un panneau dans l'exposition, donnant ainsi l'opportunité d'une sensibilisation particulière du public au patrimoine. L'étude approfondie de ces pièces archéologiques a permis de les documenter de la façon la plus complète possible et elles restent disponibles dans le futur si de nouveaux moyens d'analyse exigent de les ressortir de leurs abris subaquatiques.

¹⁰ « Le 26 juillet 1939, s'ouvrait, dans le cadre du salon Cent ans d'Art wallon, la présentation triomphale des neufs tableaux ‘arrachés’ un mois auparavant, par une délégation liégeoise, à la vente dite ‘de l'art dégénéré’ de Lucerne. Du même coup, le Musée des Beaux-Arts de Liège, dont la politique d'acquisition s'était longtemps cantonnée dans un conservatisme frileux et provincial, se hissait, sinon au premier rang des collections d'art moderne, à tout le moins au niveau des institutions qu'on ne peut ignorer à l'échelle mondiale. Trois œuvres au moins, *Le Sorcier d'Hiva-Oa* de Paul Gauguin, *La Famille Soler* de Pablo Picasso et *La Maison bleue* de Marc Chagall, qui se sont affirmées comme des jalons majeurs dans la production de leur créateur, forçaient l'accès du patrimoine liégeois au réseau d'échange qui lui a valu, jusqu'en 1998, de pouvoir accueillir des rétrospectives d'envergure internationale ».⁸ Les achats liégeois à la vente de Lucerne, rendus possibles par l'initiative conjointe du critique d'art Jules Bosmans et de l'échevin Auguste Buisseret et par la mobilisation importante de fonds publics et privés, constituent un exemple emblématique de la complexité du processus de muséalisation. D'une part, les œuvres mises en vente par les nazis à Lucerne provenaient de musées allemands et avaient donc déjà été muséalisées. A ceci près qu'elles avaient été dépendues des cimaises et exclues des collections de ces musées. Le risque était grand qu'elles ne soient détruites comme plusieurs milliers d'autres dans d'imbéciles autodafés. Les acheteurs contribuaient donc à les re-muséraliser, en quelque sorte. D'autre part, le prix versé venait alimenter les caisses du régime nazi et plusieurs conservateurs de musée – dont Alfred Barr, directeur du *Museum of Moderne Art* de New York et excellent connaisseur de l'Allemagne – préconisaient le boycott de la vente.

¹¹ De tels choix, rendus plus difficiles ici par le caractère dramatique de la situation de l'immédiate avant-guerre, se posent régulièrement. L'initiative liégeoise est importante aussi en termes de politique d'acquisition, comme le souligne l'échevin Buisseret dans son discours de présentation des œuvres acquises à Lucerne : « 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 ».⁹ L'initiative de Bosmans et Buisseret constitue une réévaluation radicale de la politique d'acquisition du musée liégeois, jusqu'alors tournée vers des mouvements artistiques plutôt bourgeois et conventionnels. Il s'agit de profiter de la circonstance pour rattraper le temps perdu et corriger les lacunes du passé. La déclaration de l'échevin Buisseret constitue aussi une réponse à ceux qui critiquaient le musée en plaidant pour un encouragement direct à la création par des acquisitions auprès des artistes liégeois. Buisseret émet ainsi implicitement une déclaration d'intention du musée. Pas d'angélisme, toutefois ; l'objectif des autorités communales liégeoises était aussi d'enrichir leur patrimoine « à des conditions avantageuses » pour reprendre les termes du procès-verbal du Conseil communal du 28 juin 1939¹⁰.

¹² La ville de Liège s'est montrée moins perspicace en 2007, lorsqu'elle a acquis des époux Duesberg une partie de leur collection de pendules et candélabres. L'affaire a fait grand bruit¹¹. Le baron Duesberg et son épouse, collectionneurs passionnés, ont rassemblé au fil du temps une exceptionnelle collection de pendules et autres objets en bronze datant pour l'essentiel de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. L'inventaire estimatif joint à l'acte de donation entre vifs se monte à un total de 1.500.000 €. En échange de ces pièces, la ville de Liège a concédé aux époux Duesberg une série étonnante d'avantages et de priviléges dont le moindre à mes yeux n'est pas celui qui interdit aux conservateurs du musée liégeois de contredire sur ces objets le baron Duesberg, qui reçoit par ailleurs, ainsi que sa femme, les titres de « Conservateurs généraux et Conseillers scientifiques *honoris causa* »¹². Au delà des conditions ahurissantes et totalement disproportionnées qui accompagnent cette donation, la

muséalisation de cette collection témoigne d'un choix absolument inapproprié par la ville. Ces horloges – la plupart de style Empire - sont de fabrication française (région parisienne) et ne présentent aucun rapport avec Liège si ce n'est le lieu de naissance du donateur. Leur incorporation dans les collections du Grand Curtius dénote en regard des missions (trop implicites hélas) du musée, dont la thématique principale est bien une présentation historique et artistique du pays de Liège. L'incongruité des « Salons Duesberg » dans le parcours général, chronologique, du musée saute aux yeux lorsqu'on constate que ces salles prennent la place du XVIII^e siècle liégeois¹³. L'erreur de muséalisation, ici, est d'avoir accepté – contre l'avis des conservateurs, semble-t-il - une donation qui peut apparaître comme prestigieuse au regard de sa valeur marchande mais qui ne correspond en rien aux missions du Grand Curtius. Les autorités communales liégeoises ont agi en collectionneur, là où une démarche muséale s'imposait.

13

Il est parfois difficile de refuser une donation. Le legs Delporte en constitue un bon exemple. « En 1974, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique héritaient d'un legs considérable : deux cent vingt-neuf pièces constituant la collection privée du docteur Franz Delporte et de son épouse Marguerite Livraux. L'électicisme raffiné de ces amateurs a permis au musée d'abriter en son sein l'œuvre des Pays-Bas méridионаux la plus ancienne qu'il possède aujourd'hui, un panneau du début du XIV^e siècle, ainsi qu'un volet d'un retable catalan du XV^e siècle. Les collectionneurs ont rassemblé un grand nombre de peintures flamandes dont un chef-d'œuvre de Pieter Bruegel l'Ancien, et, dans des registres tout différents, un portrait du Fayoum, des sculptures africaines et françaises, une tapisserie, du mobilier, des porcelaines, etc. »¹⁴ « L'électicisme raffiné » des époux Delporte a posé pas mal de problèmes aux responsables du musée car le legs était assorti d'une condition : la collection devait être exposée dans son ensemble, dans une même salle, portant le nom des donateurs. Comment concilier cette exigence avec le parcours chronologique général des salles d'exposition du musée ? Comment exposer le *Paysage d'hiver avec patineurs* de Bruegel l'Ancien à côté de sculptures africaines et de porcelaines et le séparer des autres chefs-d'œuvre du maître anversois que possède le musée ? Comment, à l'inverse, refuser un tel cadeau, comprenant des œuvres rarissimes des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles ? La valeur et l'intérêt exceptionnels des pièces ont primé par rapport aux impératifs de la mise en exposition et l'intérêt du public. Ici au moins, les principales œuvres acquises sont cohérentes avec la thématique et la politique d'acquisition du musée, ce qui n'est pas le cas dans l'exemple liégeois cité ci-dessus. Encore peut-on se demander si l'acquisition du legs Delporte était vraiment « nécessaire à l'accomplissement de la déclaration d'intention du musée ». Pour la justifier, on a avancé l'argument de la « protection du patrimoine national » : il fallait éviter que ces tableaux anciens ne soient vendus à quelque acheteur japonais ou américain. Elle s'inscrit sans doute aussi dans le contexte de rivalité avec le *Kunsthistorisches Museum* de Vienne pour l'ampleur et la qualité de leurs collections respectives de tableaux de Bruegel l'Ancien. La muséalisation de pièces provenant de collections privées impose très souvent des arbitrages difficiles entre diverses exigences et, trop souvent, l'instinct du collectionneur pointe sous les responsabilités du conservateur.

Muséalisation et recherche

14

La documentation des objets muséalisés constitue une obligation majeure pour le musée. A défaut, l'acquisition est incomplète et sans valeur. Voici quelques années, un important musée européen acquiert sur le marché un disque solaire en pierre à décor incisé syrien ou jordanien provenant d'une collection privée parisienne. Origine inconnue ; conditions d'entrée en France inconnues (tout au plus pense-t-on que ces pièces sont à Paris depuis le début du XX^e siècle) ; intérêt archéologique nul puisqu'on ignore tout du contexte de découverte de ces objets. Mais cette pièce est très belle, d'excellente qualité. C'est par comparaison avec d'autres objets mieux documentés que ce genre d'acquisition peut être interprété et daté. En elle-même, une telle pièce est dénuée de tout caractère documentaire, si ce n'est – mince compensation – sur le propriétaire précédent. On voit par cet exemple que la collection privée constitue un monde intermédiaire, au même titre que la fouille archéologique. On sait que l'objet archéologique ne fait pas directement référence à son monde d'origine, celui où il était

en usage¹⁵. Après son abandon, il subit toute une série de phénomènes taphonomiques dont l'enfouissement est le plus visible. L'archéologue le découvre dans un contexte nouveau qui est celui de la fouille et c'est par extrapolation qu'il peut le relier à son monde d'origine. Si l'observation et l'enregistrement précis des conditions de gisement et de découverte constituent aujourd'hui une obligation de l'archéologue, ces démarches documentaires ne sont pas moins indispensables lors de la muséalisation. On ne peut toutefois pas assimiler la fouille à un processus de muséalisation parce que les finalités de ces deux processus sont clairement différentes. Alors que l'archéologie vise à la construction de connaissances, à l'expansion et à l'approfondissement du savoir sur le passé, la démarche muséale est tournée vers le public et revêt un caractère plus didactique.

¹⁵ Il faut établir une nette distinction entre les modalités de conservation des objets archéologiques et scientifiques collectés et conservés pour étude (présente et future) et l'incorporation dans les collections d'un musée, entre un dépôt archéologique et un musée. Certes, il existe des musées universitaires – ce sont de vrais musées – et des musées (notamment d'archéologie et de sciences naturelles) qui ont des activités de recherche comparables à celles des universités – ce sont de vrais centres de recherche. Les muséums d'histoire naturelle et les jardins botaniques assument, depuis leur origine au Siècle des Lumières, le rôle de conservatoire de collections de référence pour la systématique zoologique et botanique. Par contre, les collections de référence pour les organismes inférieurs (bactéries, microbes, virus...), apparues plus récemment, sont conservées dans les universités ou des instituts *ad hoc*. Cette différence, liée davantage à des raisons historiques que rationnelles, montre bien qu'on ne saurait confondre collections scientifiques et muséales. Ce n'est pas l'identité de l'objet matériel que constitue la collection qui est l'élément discriminant, c'est la finalité de la démarche, scientifique dans un cas, muséale dans l'autre. Il s'en suit que la muséalisation de pièces archéologiques ou de spécimens d'histoire naturelle ne réside pas dans la fouille ou la collecte, ni dans le fait de conserver les objets découverts, mais dans leur incorporation – si elle intervient – dans l'activité muséale, notamment dans la mise en exposition. Cela implique que la documentation de la collection établie dans le cadre de la muséalisation n'est pas réductible à la documentation scientifique. Le disque solaire évoqué ci-dessus ne présente guère d'intérêt archéologique ; par contre, cette acquisition peut avoir son utilité dans la démarche du musée. L'important est de ne pas confondre les deux démarches et les valeurs qui y sont liées.

Muséalisation *in situ*

¹⁶ Lorsque le site de Pompéi est découvert et fouillé au milieu du XVIII^e siècle, les peintures murales sont soigneusement découpées et détachées des parois des maisons pour être transportées au Palais de Portici, aussitôt transformé en musée. Ce geste concrétise, au sens propre, l'arrachement évoqué au début de cet article. C'est la seule muséalisation pensable à cette époque. Il en va de même lorsque les peintures des tombes étrusques sont découvertes au XIX^e siècle. Aujourd'hui, de telles pratiques sont abandonnées et la muséalisation se fait sur le site même : les moyens techniques actuels permettent la conservation *in situ* dans de bonnes conditions et la logistique muséale organise l'accueil des visiteurs et la mise en place de dispositifs d'interprétation. De plus en plus souvent, la muséalisation d'un site ou d'un monument historique s'opère par l'installation d'un centre d'interprétation à proximité, comme cela a été le cas au Pont-de-Gard, célèbrissime aqueduc qui alimentait la ville romaine de Nîmes. Là, l'interprétation porte non seulement sur le monument lui-même mais aussi sur l'importance capitale de l'eau dans la ville romaine. Le discours porte clairement sur le monde d'origine de l'aqueduc – l'antiquité romaine – plutôt que sur le contexte intermédiaire de l'archéologie auquel les musées archéologiques s'arrêtent trop souvent. Dans la même veine, un centre d'interprétation est en construction sur le site de la bataille d'Alesia¹⁶.

¹⁷ Les écomusées représentent une forme très particulière de muséalisation *in situ*. Parfois lié à un site précis, parfois à un espace plus vaste, l'écomusée – du moins dans sa conception d'origine – présente toujours une dimension territoriale très forte, qu'il conjugue à une vision diachronique. Il est parfois constitué d'un réseau d'implantations maillé sur tout le territoire, comme à l'Ecomusée de la Bresse bourguignonne à Pierre-de-Bresse. Le souci de l'*in situ*

va jusqu'à laisser les collections d'objets chez leur propriétaire d'origine dont le domicile constitue un point de dépôt d'une réserve décentralisée sur l'ensemble du territoire couvert par le musée. Ces caractéristiques, jointes au mode auto-gestionnaire en vigueur dans les premiers écomusées, qui voient les habitants du lieu participer à la gestion du musée, peuvent paraître en contradiction avec le principe d'arrachement de la muséalisation. A tout le moins, la rupture est ténue, dans certains cas, et réside davantage dans l'intention de muséaliser le site que dans sa matérialisation. Au contraire, tout semble fait pour que le visiteur ne ressente pas de rupture, que tout soit comme si c'était « la vraie vie ». On observe une situation semblable au Musée d'Eben (Eben-Emael) où les conservateurs-fondateurs-propriétaires, Freddy Close et son épouse, habitent les salles mêmes du musée¹⁷.

18 Le jardin des Viard ne ressemble-t-il pas à ces musées ? La différence réside sans doute dans l'intention : le mas des Viard est bien une ancienne exploitation agricole transformée en gîte rural, pas en musée, par la volonté de leurs propriétaires, au contraire de ce qu'ont voulu les Close. La nostalgie ne suffit pas pour faire un musée et elle s'oppose, d'une certaine façon, à la nécessaire rupture. Ce sentiment est sans doute fortement à l'œuvre au Musée d'Eben aussi, ce qui explique l'absence d'inventaire, le caractère limité de la mise en exposition et la difficulté qu'ont ses propriétaires à assurer leur succession¹⁸.

Muséalisation et collection privée

19 J'ai dit plus haut que la collection privée peut être considérée comme un monde, un contexte intermédiaire, à l'instar du gisement archéologique. C'est la raison pour laquelle l'histoire de l'objet, ses propriétaires successifs, les modifications, les altérations, les restaurations qu'il a subies, tous les événements de sa vie doivent être soigneusement documentés et consignés dans le dossier d'acquisition ou la fiche d'inventaire. Les Musées royaux d'Art et d'Histoire ont récemment acheté une bulle romaine en or de la collection Stoclet. Retournée au vendeur par un collectionneur qui mettait en doute son authenticité, la pièce a été acquise par le musée à l'initiative de Cécile Evers, celle-ci « ayant retracé, preuve à l'appui, les noms des propriétaires antérieurs (dont un pape et un cardinal) jusqu'au jour de la découverte de la pièce à Rome au milieu du XVIIe siècle ! »¹⁹. La muséalisation des pièces d'une collection intervient lorsque celles-ci sont incorporées dans la collection du musée, pas avant. Les objets d'une collection privée ne sont pas muséalisés. Ce serait une grave erreur de considérer l'inverse et de verser simplement les pièces et leur documentation éventuelle dans la collection du musée sans autre forme de procès. L'inventaire d'une collection privée acquise par un musée est un document pour celui-ci, rien de plus. En particulier, il ne peut pas être considéré comme l'inventaire (muséal) des pièces acquises. Un nouvel inventaire doit être réalisé, conforme aux normes en vigueur dans le musée. On connaît trop de situations où c'est la juxtaposition de plusieurs catalogues disparates qui tient lieu d'inventaire du musée. Heureusement, l'informatisation progressive va rendre la chose impossible. Dans l'exemple des horloges de la donation Duesberg évoquée ci-dessus, on voit bien que c'est la documentation et l'inventaire de François Duesberg qui va tenir lieu de muséalisation documentaire au musée ; les termes même de la convention le précisent (« impérativement »).

20 Le marché de l'art et des antiquités – canal quasi exclusif d'acquisition pour les collectionneurs – exerce un formatage très marqué sur les objets de collection. C'est particulièrement vrai pour les « arts premiers » c'est-à-dire les objets ethnographiques. Le Musée du Quai Branly expose une série de masques africains dont un seul porte encore les clous, les matériaux organiques (paille, raphia, tissu, sang, cheveux...), la boue qui rendaient ce masque efficient lors de son utilisation dans son monde d'origine. Les autres ont été soigneusement « nettoyés », débarrassés de tous ces éléments superflus qui en oblitèrent la perception esthétique. Il faut bien, en effet, que les masques et autres objets ethnographiques soient « présentables » : assez primitifs – assez « premiers » - pour que soit bien perçue la distance entre ces peuples et notre civilisation, « la » civilisation, mais assez polis pour ne pas dénoter dans le salon ou dans la salle d'exposition de l'amateur. Seuls les objets collectés lors de véritables missions ethnographiques ont des chances d'être muséalisés tels quels, comme témoins de la culture ou de l'ethnie dont ils proviennent, et accompagnés de la documentation scientifique recueillie

sur place par les ethnographes. Les autres, qui passent par le marché, qu'ils y soient acquis directement par le musée ou qu'ils proviennent d'une collection privée, portent les marques de leur passage plus ou moins long dans ce monde intermédiaire qui fait écran entre le contexte d'origine de l'objet et son incorporation dans l'univers muséal.

21 Cet effet d'écran du marché ne se limite pas aux arts premiers. Tel retable est divisé par les hasards de l'histoire ou pour être vendu plus facilement, tel tableau est scié pour la même raison, tel autre se voit apposé une signature pour en augmenter la valeur. Les historiens de l'art connaissent bien ces chausse-trappes ; cependant, la muséalisation de ces œuvres en tient rarement compte, et encore plus rarement la mise en exposition. Comment peut-on admettre aujourd'hui qu'une œuvre soit dispersée dans deux ou trois musées, comme l'est le retable *Vierge avec des saints* peint par Mantegna pour Saint Zénon de Vérone ? Il faisait partie des œuvres apportées à Paris en 1797 au titre des saisies révolutionnaires²⁰. Le panneau principal a été exposé au Louvre jusqu'à sa restitution en 1815, tandis que les trois panneaux de la prédelle furent dispersés, un au Louvre et deux au Musée des Beaux-Arts de Tours où ils sont encore aujourd'hui, les commissaires chargés des restitutions ayant négligé les œuvres déposées dans les musées de province. La muséalisation, là, est caduque quelles qu'en soient les raisons historiques ou l'intérêt des musées qui possèdent des fragments de ce chef-d'œuvre. Un phénomène similaire peut se produire pour des œuvres contemporaines. L'IKOB a exposé, voici quelques années, une œuvre importante de l'artiste allemand Carl Richter. Il s'agissait d'une installation faite d'une série de compositions sculpturales posées sur socle. Ceux-ci étaient disposés dans la salle devant une composition plus importante qui tenait lieu d'autel, tandis que les rangées de socles figuraient en quelque sorte les nef d'une disposition à connotation religieuse. Le thème de l'œuvre fait référence aux destructions de la guerre, en particulier durant la Seconde Guerre mondiale. Francis Feidler, le directeur de l'IKOB, m'a précisé que chacun des éléments (sur socle) étaient vendus séparément, de façon à trouver plus aisément acquéreur, l'installation occupant une surface de 150 m² environ. Le musée qui, dans quelques années, ferait l'acquisition – par don ou par achat – d'un de ces éléments isolés contribuerait à dénaturer complètement l'œuvre. « L'artiste s'en fout ! » diront certains, puisqu'il vend séparément les éléments. Pour moi, au contraire, seul l'ensemble de l'installation peut être muséalisé : le musée n'est ni un collectionneur ni un galeriste et sa démarche ne consiste pas seulement à valoriser le travail d'un artiste. Les œuvres qu'il acquiert et qu'il expose sont les témoins de la pensée créatrice et de l'histoire des styles ; seule l'œuvre dans son intégrité en rend compte.

22 On distingue généralement les centres et les musées d'art contemporain, les seconds seuls exerçant une action patrimoniale, qui se traduit généralement par la constitution d'une collection. *A priori*, une œuvre contemporaine ne possède pas de valeur patrimoniale. C'est sa muséalisation qui va lui en conférer une, ce qui distingue fondamentalement l'achat par un amateur ou un collectionneur et l'acquisition par un musée. La responsabilité qu'exercent les musées d'art contemporain en acquérant et muséalisant une œuvre se distingue nettement de l'encouragement à la création pratiqué par les collectionneurs-mécènes et les centres d'art.

Le concept de muséalisation est-il utile ?

23 Le terme de muséalisation désigne un processus qui confère un caractère muséal à quelque chose. Si celle-ci est déjà patrimonialisée – un monument ou un site historique, par exemple – c'est le processus de la mise en exposition qui constitue le moyen de la muséalisation, dans le respect des contraintes de la conservation, évidemment. Lorsqu'il s'agit d'un objet mobilier, le processus de muséalisation recouvre les différents aspects de l'incorporation définitive dans la collection du musée : acquisition, documentation, pertinence par rapport à la déclaration d'intention, ... La muséalisation confère alors une valeur patrimoniale à l'objet muséalisé.

24 La fonction patrimoniale du musée s'exerce de façon permanente tandis que le concept de muséalisation désigne un processus transitoire, comme l'indique le suffixe du mot. On pourrait la concevoir comme la phase initiale de la conservation, sans la limiter, cependant, à l'acquisition *sensu stricto*. Mais dans d'autres situations, la muséalisation intervient après la patrimonialisation. Elle ne se ramène donc pas à la fonction patrimoniale. En définitive, le mot

désigne un processus transitoire qui concerne l'ensemble des fonctions muséales. Il a toujours à faire avec la fonction scientifique du musée.

Notes

1 « ... Outre les ‘musées’ désignés comme tels, sont admis comme répondant à cette définition : (i) les sites et monuments naturels, archéologiques et ethnographiques et les sites et monuments historiques ayant la nature d’un musée par leurs activités d’acquisition, de conservation et de communication des témoins matériels des peuples et de leur environnement ; ... » (extrait des Statuts de l’ICOM, art. 2).

2 DESVALLEE, André, MAIRESSE, François et DELOCHE, Bernard, *Museology : Back to Basics – Muséologie : revisiter nos fondamentaux. Working papers*, ISS 38, Morlanwelz, 2009, p. 36 (volume présenté lors du colloque ICOFOM 2009 à Liège et Mariemont, juillet 2009).

3 Muséal et musée en particulier y prennent un sens très élargi (*op. cit.* p. 35-40). Voir aussi MAIRESSE, François (éd.), *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L’Harmattan, 2007.

4 Voir la définition complète dans GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2^e éd. 2006, p. 39-41.

5 GOB, André, « *Trough the Looking-glass ou Alice au pays des musées* » dans DE RUYT *et al.* (dir.), *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, P.U.N., 2008, p. 163-176.

6 GOB, André, « Le statut de l’objet dans les expositions d’archéologie », dans *Histoire des arts et Archéologie : quelles spécificités et quelles complémentarités ?*, Glux-en-Glenne, 2009, (sous presse) [(bientôt) en ligne sur www.bibracte.fr].

7 Telles qu’elles s’expriment, par exemple, dans une « déclaration d’intentions » (*Mission Statement*). Dans ce document, qui reste peu fréquent et rarement publié, le musée définit son projet muséal ; il précise les missions qu’il s’assigne et les objectifs poursuivis. Il s’agit de préciser et de particulariser, pour le musée concerné, les missions générales des musées. Voir GOB et DROUGUET, *op. cit.* p. 66-75.

8 DUCHESNE, Jean-Patrick, « Des tableaux ‘d’art dégénéré’ pour Liège » dans GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 192-202.

9 *Journal de Liège*, 27 juillet 1939, p. 1 et 3.

10 DUCHESNE, J.P., *op.cit.*, p. 200.

11 BODEUX, Philippe, « Tapis rouge pour Duesberg », *Le Soir* des 27 et 28 octobre 2007, p. 11.

12 « Les parties donatrices veilleront de leur côté à assurer la transmission des informations dont elles disposent et leurs connaissances sur ces collections aux personnes désignées par la Ville qui devront **impérativement** en tenir compte. » (Convention de donation entre vifs entre les époux Duesberg et la ville de Liège) C'est moi qui souligne.

13 La place laissée à Grétry, par exemple, avec un tambour (!) disposé dans une vitrine sur un palier, est proprement incompréhensible alors que la ville possède, au Musée Grétry, une collection intéressante très mal mise en valeur.

14 EPHREM, avec la collaboration du personnel scientifique des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Le guide des collections d’art ancien et d’art moderne*, Bruxelles, 1996, p. 60.

15 Voir DAVALLON, Jean, *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Editions Lavoisier, 2006, p. 119-126 ; GOB, *op. cit.* 2009.

16 www.alesia.com

17 VANHAREN, Géraldine, « Le Musée d’Eben à Bassenge », dans *Petits musées et musées insolites*, (= *Vie des Musées*, 21), 2009, p. 35-36.

18 Ils refusent absolument de céder le musée à une institution publique comme le *Musée de la Vie wallonne* ; ils veulent un successeur qui, comme eux, habitera les lieux.

19 Communication par mail d’Eric Gubel et de Cécile Evers.

20 GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 275 sv.

Pour citer cet article

Référence électronique

André Gob, « Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation », *CeROArt* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 10 octobre 2009. URL : <http://ceroart.revues.org/1326>

À propos de l'auteur

André Gob

Docteur en histoire de l'art et archéologie, André Gob est professeur à l'Université de Liège où il dirige le master en muséologie. Ses recherches actuelles portent sur le rôle du musée dans la société et sur l'histoire des musées.

Droits d'auteur

© Tous droits réservés

Résumé / Abstract

La muséalisation, entendue comme le processus d'incorporation d'un objet au sein d'une collection muséale, s'accompagne d'un changement de statut de cet objet. Des exemples pris dans tous les types de musées montrent que le bien culturel se pare d'une « valeur muséale », qui fait défaut à la collection privée. La muséalisation recouvre plusieurs opérations : l'acquisition, la documentation, la conservation et souvent, elle concerne aussi l'exposition. Les choix et les valeurs qui sont en jeu à toutes les étapes visent à l'accomplissement du projet muséal de l'institution.

Mots clés : acquisition, musée, documentation, collection privée, projet muséal

Musealisation, as a process incorporating a material object into the collection of a museum, lead to a status' alteration of this object. Several cases in different categories of museum are analysed to show that the cultural item gains a "museal value" which is lacking in the case of private collection. The process of musealisation includes several operations: acquiring, documenting, preserving and often, it is concerned too with exhibition. Choices and values imbedded in this process are connected with the achievement of the mission statement of the museum.

Keywords : acquisition, muséum, documentation, private collection, museal mission statement