



HAL
open science

Collectionneurs & Musées

Géraldine David, François Mairesse

► **To cite this version:**

Géraldine David, François Mairesse (Dir.). Collectionneurs & Musées. Bibliotheca Wittockiana. 2022, 978-2-87305-010-8. hal-03944850

HAL Id: hal-03944850

<https://hal.science/hal-03944850v1>

Submitted on 14 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

GÉRALDINE DAVID
FRANÇOIS MAIRESSE

Collectionneurs & Musées

Ce que collectionner veut dire



WITTOCKIANA
Musée des arts du livre et de la reliure



CE QUE COLLECTIONNER VEUT DIRE

COLLECTIONNEURS & MUSÉES

Géraldine David
François Mairesse

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de :



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



Koning Boudewijnsstichting
Fondation Roi Baudouin
Samen werken aan een betere samenleving
Agré ensemble pour une société meilleure



be
be.brussels

Sous la responsabilité académique de Géraldine David et François Mairesse

Illustration de couverture :

Gomme gravée © Kikie Crèveœur, 2020

Conception graphique :

Chloé Brault

Réalisation graphique :

François Goderniaux / Coup de crayon

Éditeur responsable :

Wittockiana

Rue du Bemel, 23

1150 Woluwe-Saint-Pierre, Bruxelles

Dépôt légal : 2022/3.974/2

ISBN 978-2-87305-009-2



WITTOCKIANA
Musée des arts du livre et de la reliure

Table des matières

INTRODUCTION Géraldine David et François Mairesse	9
POURQUOI DONNER AUX MUSÉES ? François Mairesse	21
L'AFFAIRE DUESBERG LA DONATION DU BARON ET DE LA BARONNE FRANÇOIS DUESBERG AU MUSÉE GRAND CURTIUS DE LIÈGE André Gob	49
VAMPIRISER LE QUOTIDIEN SANS RENONCER AU SUBLIME OBJET Ludovic Recchia	61
MON HISTOIRE COMME LA JOCONDE : LES DONATEURS DES COLLECTIONS DE SOCIÉTÉ DU MUSÉE NATIONAL DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION Elisabeth Jolys-Shimells	75
DE LA COLLECTION PRIVÉE AU MUSÉE DE COLLECTIONNEUR OU LA RÉSIDIBLE ASCENSION DU COLLECTIONNEUR D'ART CONTEMPORAIN Daniel Vander Gucht	87
COLLECTIONNER EN BIBLIOTHÈQUE Yves Peyré	95
CONVERSATION AVEC MARIE-BLANCHE DELATTRE Géraldine David	107
CONVERSATION AVEC MARC DANVAL ET MARIE CORNAZ Géraldine David	119
BIOGRAPHIES DES AUTEURS	127

INTRODUCTION

Géraldine David et François Mairesse

Le destin de la plupart des œuvres d'art majeures – celles de Léonard de Vinci à Van Gogh, en passant par Vermeer, mais aussi la Bible de Gutenberg ou les reliures de Grolier – semble inéluctablement tracé pour passer des mains du collectionneur à celles (gantées) du conservateur. Une sorte de processus continu semble ainsi, au fil des générations, contraindre le collectionneur à se dessaisir de ses possessions au bénéfice du musée par le biais d'une transaction commerciale, mais le plus souvent par dons et legs, lorsque ce dernier ne peut les acquérir sur le marché.

Le lien entre musées et collectionneurs apparaît comme logique ; il est pourtant loin d'être évident. L'histoire des musées en Europe semble intrinsèquement liée au monde des collectionneurs, aux hommes et femmes qui, dès l'Antiquité, ont rassemblé des objets et constitué des collections¹. On songe ainsi aux collections princières ou ecclésiastiques, qui ont souvent servi de noyau constitutif de tant de grands musées, qu'il s'agisse de ceux du Vatican, du Capitole, du

1 Mis à part la monographie de BAZIN (G.), *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967 ou le catalogue de l'exposition inaugurale de la BNF (SCHAER (R.) (dir.), *Tous les savoirs du monde*, Paris, Bibliothèque nationale de France et Flammarion, 1996), voir notamment POMIAN (K.), *Le Musée, une histoire mondiale*. T. 1 : *Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, 2020 ; POULOT (D.), *Une histoire des musées de France – XVIII^e-XX^e s.*, Paris, La Découverte, 2008 ; PRIoux (E.), *Petits musées en vers. Épigrammes et discours sur les collections antiques*, Paris, INHA, 2008.

Louvre, de Vienne ou de Munich. Érudits et amateurs ne sont pas en reste, qui se sont rapidement imposés comme troisième pôle du collectionnisme, à travers la constitution de *Kunstkammern* ou de Cabinets de curiosités, rassemblant et cataloguant « toutes les sortes d’animaux, de végétaux, & de minéraux²... ».

Ce passage de la collection privée à la sphère publique est pourtant parfois loin d’être aisé. Si bien sûr l’histoire des musées est ponctuée d’une sorte de mythologie héroïsant la figure du donateur et sa générosité, combien d’incidents divers et d’occasions manquées jalonnent leur parcours ! Combien de collections remarquables constituées ainsi en Belgique, disparues à jamais, assez souvent en raison de l’inertie des pouvoirs publics³ ! On peut songer à l’extraordinaire collection Urvater aujourd’hui dispersée, ce couple de collectionneurs ayant rassemblé dans leur maison-musée tous les grands noms du surréalisme⁴, ou plus récemment au remarquable ensemble d’art conceptuel européen et américain réuni par le collectionneur bruxellois Herman Daled, exposé à Munich et acquis par le MoMA⁵. Les pages qui suivent ont pour ambition de rassembler quelques éléments de réflexion visant à théoriser cette relation particulière entre collectionneurs et musées, mais aussi à l’explicitier à partir d’exemples concrets, livrés par les collectionneurs ou les professionnels des musées eux-mêmes.

LE COLLECTIONNEUR, L’ORIGINE DU MUSÉE ?

La période qui précède les musées publics, au sens que lui donneront les Lumières, associe étroitement musées et collections. La fondation même des premiers musées, comme celui installé par l’historien Paolo

2 DAUBENTON (L.), « Cabinet d’Histoire naturelle » in DIDEROT (D.), D’ALEMBERT (J.) (dir.), *L’Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Arts, des Sciences et des Métiers*, vol. II, 1752, p. 489a – 492b. FINDLEN (P.), *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press, 1994.

3 DE MOT (J.), « Collectionneurs et collections d’antiques en Belgique », *La Belgique artistique et littéraire*, janvier 1906, p. 526-551.

4 Voir le site évoquant cette collection : <https://www.collection-urvater.com/>

5 *La Libre Belgique*, 25.06.2011, <https://www.lalibre.be/culture/arts/2011/06/25/herman-daled-pourquoi-jai-vendu-au-moma-R4LA5FOUZNBZHPFMTOQ5PACSE/>

Giovio au cours des années 1520 à Cosme, dont Krzysztof Pomian détaille la genèse, est intrinsèquement liée à la personnalité de leur fondateur et à ses collections (constituées des portraits de personnalités illustres, que Giovio utilise pour ses travaux)⁶. Les cabinets de curiosités et autres *Wunderkammern* sont généralement des cabinets de collectionneurs, destinés – ou non – à la postérité, et les principales galeries de tableaux situées dans les palais les plus prestigieux, parfois ouvertes au public, sont le plus souvent des collections royales ou princières, rassemblées avec plus ou moins d’empressement par leurs créateurs. Le développement des collections réunies par Catherine II (elles constituent le cœur de l’Ermitage), Léopold Guillaume (Vienne) ou Louis XIV (Louvre), est conditionné par l’esprit du collectionnisme, dont la personnalité publique de leur géniteur favorise leur pérennité. Pour les collectionneurs (ou amateurs, car le terme n’émerge qu’au XIX^e siècle) privés, les questions de transmission se posent avec plus de difficultés, ce qui induit peut-être un certain nombre d’entre eux à penser au legs en faveur d’une institution publique afin de garantir la survie de leur œuvre. À une génération de décalage – elle passe entre les mains de Lorenzo Legati, qui les lègue à l’université de Bologne – l’immense collection du savant Ulysse Aldrovandi est sauvée de la dispersion, voire de la disparition. Il en va de même de la collection Tradescant, léguée une génération plus tard par Elias Ashmole à l’université d’Oxford, pour fonder en 1683 l’*Ashmolean Museum*. Cette dernière, à vocation scientifique, sera néanmoins largement ouverte au public, au sens contemporain où nous l’entendons⁷. En 1694, l’abbé Jean-Baptiste Boisot lègue sa collection (de livres et manuscrits, agrémentés de quelques tableaux) aux bénédictins de Saint-Vincent à Besançon « à charge et condition que tout sera mis dans une salle qui sera ouverte deux fois la semaine à tous ceux qui voudront y entrer, lesquels pourront lire et étudier autant qu’ils le souhaitent⁸ ». L’initiative est présentée comme la première du genre en France, voire comme le « premier musée de France ».

6 POMIAN (K.), *op. cit.*, p. 212.

7 SCHAEER (R.), *L’invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993.

8 POMMIER (E.), « La place du ‘musée’ Boisot dans la France et l’Europe du temps », in 1694-1994. *Trois siècles de Patrimoine public*, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d’Archéologie, 1994, p. 41-49.

La création du Louvre, on le sait, est largement liée à la promulgation des lois révolutionnaires successives visant à la saisie des collections du clergé et de la noblesse, ainsi que celles de la famille royale. Le 10 août 1793 est inauguré le *Muséum central des arts*, premier nom du musée du Louvre. La République se saisit ainsi, par la violence, de collections déjà constituées pour former un musée public (dont le projet est en chantier depuis de nombreuses années). De nombreux collectionneurs semblent ne pas prendre ombrage de cette possible menace (rapidement écartée, au nom du respect de la propriété privée) pesant sur le fruit de leur passion, pour considérer progressivement le musée comme lieu de destination de leur œuvre. On voit ainsi émerger, tout au long du XIX^e siècle, de nouveaux établissements liés à la patrimonialisation de collections privées par la constitution de nouveaux établissements spécifiques ou de dons et legs importants à ceux déjà existant. C'est à partir de 1830, qui voit apparaître la figure du collectionneur, que ce fait social devient plus courant : les dons et legs sont de plus en plus nombreux, tandis que la passion des « curieux » et autres « amateurs » se voit de plus en plus largement reconnue, voire honorée par la société⁹. L'exemple de la collection d'Alexandre du Sommerard (1779 – 1842), rachetée par l'État pour constituer un musée du Moyen-Âge¹⁰, est révélateur de ce phénomène, tout comme le legs en 1912 de la collection et de la demeure du banquier Édouard André (1833-1894) à l'Institut de France par sa femme, Nélie Jacquemart, afin de fonder le musée Jacquemart-André¹¹. D'autres collectionneurs prestigieux rejoignent ce panthéon en offrant leur œuvre au musée du Louvre. Parmi ceux-ci, Alexandre-Charles Sauvageot (1781 – 1860) qui lègue sa collection d'art médiéval et de la Renaissance, près de 1500 pièces précieuses patiemment chinées, dont l'œuvre va inspirer, avec celle de du Sommerard, Honoré de Balzac pour son *Cousin Pons*¹². Figure

9 PETY (D.), *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

10 HAMON (F.), « Collections : ce que disent les dictionnaires », in *Romantisme*, 2001, n° 112, p. 59.

11 MONNIER (G.), *L'Art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, « Folio Inédit Histoire », 2013, p. 243.

12 LACLOTTE (M.), « Les donateurs du Louvre », in LACLOTTE (M.), CAUBET (A.), ROSENBERG (P.), *Les donateurs du Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1989, p. 14. ADAMY (P.), « La bric-à-bracomanie du Cousin Pons et la collection des Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n° 7, 1999, pp. 122-143.

bien différente de cette dernière, Alfred Chauchard (1821-1900), propriétaire des Grands Magasins du Louvre, lègue sa collection dont fait partie le célèbre *Angélus* de Millet, à l'époque l'un des tableaux les plus chers au monde¹³ ; dans le même esprit, le banquier Isaac de Camondo (1851-1911) lègue à sa mort une collection de soixante-deux tableaux impressionnistes^{14 15}, faisant ainsi entrer pour la première fois des artistes vivants (notamment Degas et Manet) dans les collections de l'institution, et ce bien avant 1929, date à laquelle les œuvres du Musée du Luxembourg rejoignent le Louvre (et notamment les toiles du fameux legs Caillebotte). Le cousin d'Isaac, Moïse, léguera quant à lui son hôtel et ses collections à l'Union centrale des Arts décoratifs, lesquels deviendront le musée Nissim de Camondo, en mémoire de son fils tué à la guerre¹⁶.

DÈS L'ORIGINE DES MUSÉES, UN MANQUE DE MOYENS D'ACQUISITION

Si un certain nombre de musées privés, ouverts ou non au public et créés par de riches collectionneurs – comme celui de Raoul Warocqué à Mariemont – n'ont à l'époque de leur constitution aucune difficulté financière, ils les rencontrent très vite à partir du moment où ils rentrent au sein du giron de l'État. Dès les débuts du musée en tant qu'institution publique, le manque de moyens dévolus à l'entretien des collections, à leur aménagement et encore plus à de nouvelles acquisitions, est pointé du doigt par les conservateurs et directeurs¹⁷. Très tôt, donc, les donations et les legs provenant des collections privées apparaissent comme un moyen incontournable de l'enrichissement et de l'accroissement des collections. En France, entre autres, les budgets alloués aux Musées nationaux constituent

13 CHANG (T.), « The Limits of the Gift: Alfred Chauchard's Donation to the Louvre » in *Journal of the History of Collections*, 2005, vol. 17, n° 2, p. 213-221. <https://doi.org/10.1093/JHC/FHI026>

14 MONNIER (G.), *op. cit.*

15 Une liste exhaustive peut être trouvée dans LACLOTTE (M.), CAUBET (A.), ROSENBERG (P.), *Les donateurs du Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1989.

16 ASSOULINE (P.), *Le dernier des Camondo*, Paris, Gallimard, 1997.

17 SAINT-RAYMOND (L.), *Collections d'œuvres d'art privées et publiques (XIX^e -XX^e siècles)*, Cours de licence, ENS-PSL - École normale supérieure, Paris, France, 2015, hal-02985698.

tout au long des régimes qui se succèdent une source d'inquiétude et de mécontentement, les conservateurs voyant impuissants leur échapper nombre d'œuvres, acquises par de riches collectionneurs étrangers (notamment l'Angélus de Millet, acquis par un Américain, qui ne sera racheté qu'un an plus tard par Chauchard). La réduction du budget de l'État français alloué à l'acquisition des œuvres d'art et à l'accroissement patrimonial public, à partir de 1873¹⁸, conduit l'État à créer la Réunion des musées nationaux, alimentée par une partie du budget de la vente des bijoux de la Couronne et les bénéfices des ateliers de moulage et chalcographie, afin d'alimenter le budget des acquisitions. Le peintre Léon Bonnat, son premier directeur, n'hésite pas à écrire ainsi dans le Journal Officiel du 29 juillet 1907, un plaidoyer en faveur de la donation :

« Donner au Musée du Louvre est une des formes les plus hautes et les plus intelligentes de la générosité; c'est un bienfait national et universel qui enrichit nos trésors d'art, ajoute à la gloire de la patrie, à l'admiration des étrangers, élargit la culture, incite les vocations artistiques, inspire et stimule les imaginations créatrices, élève les âmes par les plus secrètes jouissances¹⁹. »

Les reproches quant à l'incurie du gouvernement remontent sans doute à la naissance des premiers systèmes politiques. Lorsque ce dernier se voit chargé de veiller sur le système muséal public, les périodes de défiance s'avèrent rapidement plus nombreuses que celles d'optimisme en matière de bonne gestion et de développement des collections²⁰. Le collectionneur va dès lors aisément s'imposer comme un appui précieux, ce que souligne Bonnat, pour l'accroissement des collections. Très tôt, les musées se présenteront donc en tant que réceptacles idéaux de collections déjà constituées, offrant

18 GENET-DELACROIX (M.-C.), *Art et État sous la III^e République: Le système des Beaux-arts: 1870-1940*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 1992, Nouvelle édition [en ligne]. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.porsorbonne.69327>

19 *Le Journal Officiel*, 29 juillet 1906, p. 5412 cité par LONG (V.), « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIX^e siècle: l'exemple du musée du Louvre », in *Romantisme*, 2001, n° 112, p. 47.

20 Voir notamment GILSON (G.), *Le Musée d'Histoire Naturelle Moderne - Sa mission, son organisation, ses droits*, Bruxelles, Hayez, 1914.

la pérennité aux ensembles cohérents patiemment réunis par leurs géniteurs se souciant, en bon père de famille, de leur avenir²¹. La transaction apparaît idéale: le musée offre à la fois le prestige et la postérité à l'œuvre du collectionneur, tandis que la qualité de l'ensemble rassemblé par ce dernier rejait sur la notoriété du musée et celle de son conservateur.

Le don ou le legs demeure ainsi, au vu des budgets (drastiquement) limités dont disposent la plupart des musées, un des principaux vecteurs d'accroissement des collections. Ce phénomène touche largement l'ensemble des établissements, tous types confondus – y compris les musées d'archéologie, d'ethnographie ou d'histoire naturelle, pourtant fondés sur d'autres méthodes d'acquisition (fouille et collecte). Il n'en reste pas moins qu'il apparaît largement dominant pour les musées d'art et d'histoire. Le développement du musée, mesuré à l'aune de celui de ses collections, constitue ainsi l'un des indicateurs clés du succès des politiques mises en place au sein même du musée.

DON, CONTREDON, ACCORD ET DÉSACCORD

Le musée constitue donc un possible havre au profit des collectionneurs en quête de garanties sur leur devenir. L'institution muséale s'affirme ainsi comme le gardien de la cohérence, face aux risques de la dispersion par de possibles héritiers plus intéressés par les profits d'une succession que le devoir de mémoire. La notoriété du musée, voire l'affirmation de sa mission de préservation, peuvent cependant ne pas être jugées suffisantes par le collectionneur qui cherchera d'autres contreparties au don de sa collection. Beaucoup de conditions, implicites ou explicites, relevant de l'exposition des œuvres, de leur conservation, de leur usage à des fins pédagogiques ou de catalogage, des publications afférentes aux collections sont alors édictées, parfois sous la forme de conventions dûment enregistrées par acte notarié.

21 GEORGEL (C.), « De l'art et des manières d'enrichir la collection » in GEORGEL (C.) (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées en France au XIX^e s.*, Paris, RMN, 1994, p. 253. Voir aussi la lettre de Franz Cumont à Raoul Warocqué, évoquée par François Mairesse dans le présent ouvrage.

De nombreux exemples de conventions ou de legs testamentaires incluant des formes de contreparties jalonnent l'histoire des musées. Alexandre-Charles Sauvageot, qui donna sa collection au Louvre en 1856, fut ainsi nommé conservateur honoraire des Musées Impériaux et vécut dans un appartement au Louvre à partir de 1858 jusqu'à sa mort, en 1860. Le comte Alfred de Liesville (1836 – 1885), ayant rassemblé une vaste collection d'objets autour du thème de la Révolution française, décida, sur le conseil du conservateur du Musée Carnavalet, Cousin, de léguer sa collection à cette institution :

« [...] Lorsqu'en 1879 on réorganisa le Musée Carnavalet pour en faire le musée spécial de l'histoire de Paris, le conservateur M. Cousin qui connaissait bien Liesville eut l'idée qu'un si bon patriote ne refuserait pas de donner à la Ville ses collections, comme il l'avait fait lui-même. Il ne s'était pas trompé, Liesville n'eut pas un moment d'hésitation, il donna tout sans rien demander pour lui-même. Grâce à cette munificence, les collections historiques et révolutionnaires de l'hôtel Carnavalet se trouvèrent du coup augmentées des neuf dixièmes. M. Cousin, naïvement, s'imagina que cela valait bien un remerciement. Il proposa à l'administration de donner au bienfaiteur du musée, le titre de conservateur adjoint sans se douter qu'une pareille énormité violait toutes les routines de la hiérarchie bureaucratique. On lui offrit d'en faire un sous-chef de bureau. Il finit cependant par faire comprendre que Liesville n'était un solliciteur, qu'il s'agissait d'une dette à payer et que la Ville était intéressée à ne pas décourager, pour une ridicule question de forme, les collectionneurs qui pourraient avoir la pensée de faire des dons au musée. La mort a surpris Liesville au moment où il classait et cataloguait sa collection d'estampes révolutionnaires qui comprend plus de quinze mille pièces, dont quelques-unes sont très précieuses²². »

22 VÉRON (E.), « Monsieur de Liesville », *Courrier de l'art*, n° 7, Paris, 13 février 1885, p. 79. Cité par BRUSON (J.-M.), *Le Comte Alfred de Liesville, collectionneur*, in : GEORGEL (C.) (dir.), *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris* [en ligne]. Paris, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015 (généré le 04 mai 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/inha/6901>

Selon cette source, Alfred de Liesville lui-même ne semble pas avoir demandé spécifiquement à être promu conservateur-adjoint, le conservateur en personne en ayant assuré la demande avec une certaine pugnacité. D'autres témoins de l'époque affirment que Liesville, quoique collectionneur passionné, avait une soif infinie de reconnaissance et affichait régulièrement ses diplômes et autres décorations. Titres, honneurs et décorations, du vivant du donateur, ou monuments plus ou moins sophistiqués, à son décès, constituent ainsi un échantillon de la palette des contre-dons à la disposition du musée pour honorer les collectionneurs. Pour autant, comme l'évoquent les auteurs de cet ouvrage, de tels mécanismes sont parfois bien mal maîtrisés par le musée, afin d'attirer et de remercier ses donateurs. Il n'existe pas réellement de formation à la gestion des collectionneurs, dans le monde muséal francophone. Les transactions relèvent dès lors quasi exclusivement du talent ou de l'intuition – mais parfois aussi de leur absence – du personnel de l'institution en charge de ces questions.

CE QUE COLLECTIONNER VEUT DIRE

Ces questionnements sont au cœur de la présente publication, initiée par trois matinées d'étude qui se sont tenues à la Wittockiana en 2021²³, en ligne (Covid oblige), puis en mode hybride, au sein du cycle de conférence *Ce que collectionner veut dire*. Ces matinées font suite au premier volet thématique qui avait rassemblé, en 2019, quelque 70 personnes autour de la thématique *Collectionneurs & Psyché*²⁴. L'ambition des auteurs et organisateurs des journées est sous-tendue par un double principe : aborder le collectionnisme sous ses différentes facettes à partir d'un questionnement réunissant à la fois des professionnels de musée et des chercheurs ou universitaires ; associer à ces échanges les collectionneurs eux-mêmes. Si le monde du collectionnisme est envisagé à partir de thématiques de collectes parfois très diverses, une place particulière est cependant réservée à la bibliophilie et aux amoureux du livre, au cœur des préoccupations de la Wittockiana.

23 23.04.2021, 07.05.2021, 29.10.2021.

24 DAVID (G.), MAIRESSE (F.) (dir.), *Collectionneurs & Psyché*, Bruxelles, Wittockiana, 2020.

François Mairesse introduit cet ouvrage en cherchant à définir les éléments qui qualifient la relation entre le musée et le collectionneur souhaitant donner ou léguer ses possessions. La question de la relation entre ce dernier et l'institution apparaît centrale aux échanges qui se nouent, parfois aisés, parfois aussi plus difficiles, en raison des conditions requises ou de l'apparente indolence de certains responsables du musée et de son administration. Les principes énoncés par Marcel Mauss autour du don – donner, recevoir, rendre – constituent une possible clé de lecture des négociations qui se déroulent, apparemment sous-tendue par des enjeux de préservation du patrimoine, au bénéfice de la société. Apparemment, car la donation peut parfois difficilement être interprétée comme un geste purement altruiste et désintéressé. Pourquoi donner, pourquoi accepter ? Autant de questions a priori simples permettant, en analysant les logiques intrinsèques de chacun des acteurs de la transaction, de dépasser le cadre des conventions de façade.

En tant que muséologue mais aussi fin connaisseur de la ville de Liège et du monde politique, André Gob relate ensuite, dans son texte sur *L'affaire Duesberg, La donation du baron et de la baronne François Duesberg au musée Grand Curtius de Liège*, le cas célèbre de cette transaction opérée parallèlement à la réorganisation de plusieurs musées de cette ville. Cette donation, approuvée par la Ville en dépit de l'avis des conservateurs des musées et du comité d'experts mandaté par la Ville de Liège elle-même, a été assortie d'une convention de donation dont les conditions laissent pantois : titre de conservateur honoraire pour le donateur, remise des clés du musée, monopole des notices et commentaires sur les pièces données, mais aussi sur la mise en scène (il semble parfois difficile de parler de muséographie) de ses pièces.

Elisabeth Jolys-Shimells présente, à travers le cas du *Musée national de l'Immigration et ses collections*, une autre dimension des enjeux liés aux donations. En évoquant le cas des collections d'objets apportés et donnés par d'anciens immigrants ou leur famille, le plus souvent associés au témoignage de leurs possesseurs, elle insiste sur la dimension largement immatérielle de la transaction patrimoniale s'opérant au sein du musée. Les donateurs, aujourd'hui intégrés à la société française,

voient ainsi leurs possessions – le plus souvent symboliques, en regard des trésors des musées nationaux – mais aussi leur témoignage, accéder au statut de patrimoine national, au même titre que la *Joconde*. Cette singularité rend nécessaire l'adoption d'une méthodologie d'inventaire particulière, mais suppose aussi la prise en compte de la relation particulière entre le musée et les potentiels donateurs.

Ludovic Recchia livre également son expérience de conservateur (mais aussi de directeur) du Musée Keramis, important centre patrimonial dédié à la Céramique à la Louvière, bâti sur l'ancienne faïencerie Boch, fleuron de la région et de l'artisanat industriel wallon. C'est notamment à travers l'action du comité d'Amis, particulièrement actifs, qu'il a pu accueillir des collections remarquables pour son établissement.

Si Elisabeth Jolys-Shimells et Ludovic Recchia témoignent en tant que représentants du monde muséal, le sociologue Daniel Vander Gucht apporte une vision plus distanciée de la relation particulière se tissant entre les collectionneurs et les musées. Dénonçant le contexte ayant conduit au manque de moyens des musées et des institutions publiques, il analyse l'héroïsation progressive de la figure du collectionneur privé, ainsi que la cour empressée qui leur est parfois faite, renouant avec une tradition souvent bien dissymétrique entre les mécènes de la Renaissance et leurs commensaux.

À l'instar de la logique du premier volume de cette collection, nous avons souhaité présenter de manière moins académique les témoignages directs de collectionneurs ou de responsables d'institution, à travers trois entretiens. Yves Peyré, écrivain et ancien directeur de la bibliothèque Jacques Doucet, puis de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, évoque son expérience de « facilitateur » de donations, et le rôle déterminant qu'a joué la reconnaissance de son statut d'écrivain pour recevoir de multiples dons des artistes et écrivains eux-mêmes. Marie-Blanche Delattre, bibliothécaire honoraire du Musée Royal de Mariemont, présente également trois expériences de dons qu'elle a vécues, accompagnées et suivies pour le compte du musée. Enfin, Marc Danval, spécialiste du jazz en Belgique

et collectionneur de disques vinyles retrace, avec Marie Cornaz, conservatrice de la section musique de la KBR, les différentes étapes de la donation de son impressionnante discothèque qu'il a effectuée en faveur de cette institution.

En évoquant, dans ce petit ouvrage, la relation entre le collectionneur et les musées, nous poursuivons le cheminement intellectuel commencé quelques années plus tôt avec *Collectionneurs & Psyché*, visant à analyser les multiples facettes de cette activité particulière, mais aussi les relations se tissant entre les collectionneurs et les multiples acteurs qu'il est amené à rencontrer. Nous sommes bien conscients du caractère lacunaire de chacune des pistes que nous empruntons : toutes pourraient être développées de manière bien plus complète. La petite collection que nous cherchons à élaborer ne vise nullement l'exhaustivité – la plupart des collectionneurs en sont bien conscients – mais le plaisir de la connaissance et celui de la discussion autour de ces thèmes qui nous passionnent. Deux dimensions chères au cœur des amateurs et curieux en tous genres, à travers les siècles.

POURQUOI DONNER AUX MUSÉES ?

François Mairesse

Le monde des musées, qu'ils soient nationaux ou locaux, soutenus par les pouvoirs publics ou financés par le secteur privé, n'aurait pas la physionomie qu'on lui connaît sans les générations de collectionneurs qui se sont succédées pour leur offrir le résultat de leur quête passionnée. En témoigne le Louvre, musée certes largement soutenu par les pouvoirs publics, mais qui recensait en 1989 plus de 2700 donateurs depuis sa création¹. L'histoire de ces derniers, résumée dans cet ouvrage, dévoile l'importance de cette pratique portée par des générations de collectionneurs, antiquaires, fouilleurs, conservateurs, ayant souhaité donner des œuvres – parfois plusieurs centaines ou milliers – au plus grand musée de France.

Ce phénomène se révèle d'autant plus lorsqu'un collectionneur décide de fonder son propre établissement. Il en va ainsi du Musée royal de Mariemont, issu des collections – près de 50 000 objets, selon l'inventaire – offertes à l'État par Raoul Warocqué avec le château et le domaine familial qui leur servait d'écrin². Nombre de musées célèbres résultent de ce type d'initiatives, que ce soit à Paris (les musées Nissim de Camondo, Guimet, Cernuschi ou Jacquemart-André), à Londres

1 LACLOTTE (M.) (dir.), *Les donateurs du Louvre*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1989.

2 MAIRESSE (F.), *Mariemont, capitale du don : des Warocqué aux Amis de Mariemont*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2007.

(la Wallace collection ou le John Soane's Museum) ou à Lisbonne (la fondation Gulbenkian). Leur dénomination renvoie directement à la personnalité du collectionneur, lui ouvrant les portes de la célébrité et de la postérité engendrées par le caractère public et permanent de cette institution. Tous les collectionneurs n'ont pas l'honneur (ou la fortune) de créer un musée à leur nom, mais ceux leur ayant offert (ou légué) tout ou partie de leurs collections ont pu expérimenter, avec plus ou moins de satisfaction, cette relation particulière avec l'institution du musée. À Mariemont comme ailleurs, d'autres dons et acquisitions ultérieures ont singulièrement enrichi les collections du musée, sans pour autant dénaturer la relation particulière de l'établissement à son fondateur.

Cette relation entre collectionneur et musée, on l'observe dans presque tous les établissements, y compris les plus modestes, organisés sous forme associative. Combien d'établissements de « traditions populaires », à l'exemple de l'écomusée dont Serge Chaumier a retracé l'histoire³, sont-ils nés de l'initiative de collectionneurs ayant cherché à préserver le passé de leur région et à transmettre leur passion ? Les musées apparaissent ainsi comme les lieux de destination par excellence du collectionnisme. C'est entre autres le cas de la Wittockiana, œuvre d'un collectionneur passionné ayant ouvert sa collection au public de son vivant, et décidé par la suite de l'instituer de manière permanente, par l'intermédiaire, notamment, de la Fondation Roi Baudoin.

La relation entre collectionneur et musée semble évidente ; elle est pourtant loin d'être simple. Nombre d'entre eux ne souhaitent aucunement donner le produit de leur quête. Certains se sont sentis bien maltraités par l'administration muséale, à l'image d'Henri Van Cutsem ayant décidé, après un différend avec les autorités bruxelloises auxquelles il comptait donner sa collection, de léguer ses œuvres à la ville de Tournai pour y créer un musée⁴. On se souvient

3 Voir le numéro consacré aux « Petits musées et musées insolites » dans *La Vie des Musées*, n° 21, 2009, et CHAUMIER (S.), *Des musées en quête d'identité*, Paris, l'Harmattan, 2003.

4 LE BAILLY DE TILLEGHEM (S.), *Musée des Beaux-Arts - Tournai*, Bruxelles, Crédit Communal de Belgique « Musea Nostra », 1989.

de l'épigraphe d'Edmond de Goncourt inséré dans chacun des sept catalogues de la vente de sa collection :

« Ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, mes livres, enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée, et le regard bête du passant indifférent, et je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous les coups de marteau du commissaire-priseur et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles, soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goûts⁵ ».

La relation du collectionneur au musée ne va pas de soi, et un certain nombre d'événements peuvent empêcher les objets patiemment acquis d'entrer dans la postérité institutionnalisée proposée par ces édifices.

Je voudrais, dans ce chapitre, ébaucher quelques pistes visant à comprendre les liens particuliers entre ces deux mondes : pourquoi donner à un musée, mais pourquoi aussi ce dernier accepterait-il de recevoir ? Car les musées sont loin d'accepter tout ce qui leur est proposé. L'administration bruxelloise avait rejeté certaines des œuvres présentées par Van Cutsem et jugées trop provocantes, et Jean Capart évoque son refus (fictif) de voir entrer au musée l'œuvre d'un collectionneur de boutons de culotte, auquel il dénie tout intérêt⁶. Je présenterai, dans un premier temps, la relation entre le collectionneur et le musée, à travers un certain nombre de caractéristiques visant à la préciser. J'aborderai ensuite, dans un second temps, quelques éléments permettant d'envisager cette relation, inspirés par l'œuvre de Mauss sur le don, avant de tenter, dans un troisième temps, d'esquisser quelques pistes permettant de mettre en lumière les conditions implicites liées à cette transaction particulière. Le Musée royal de Mariemont, où j'ai eu la chance de travailler et de rencontrer plusieurs collectionneurs et donateurs, a

5 BARBIER SAINTE MARIE (A.), « La vente en 1897 des collections Goncourt », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 5, 1997, pp. 61-73.

6 CAPART (J.), *Le Collectionneur*, Liège, G. Thone, 1938.

fourni un terrain particulièrement riche pour envisager cette étude, sur lequel je reviendrai à de multiples reprises.

RELATION, IDENTITÉ, TRANSACTION

La proposition de don ou de legs à un musée, émise par un collectionneur, émerge au cours, mais le plus souvent au terme d'un parcours guidé par la quête passionnée autour d'un certain nombre d'objets sélectionnés avec attention. C'est notamment le cas du legs de la collection d'Yves Boël à Mariemont, auquel j'ai eu l'honneur d'être étroitement associé. Yves Boël, issu d'une famille de grands industriels de la région, était membre du conseil d'administration des Amis du musée⁷. Collectionneur éclectique – il avait acquis une cinquantaine d'œuvres de provenance assez diverses mais de qualité exceptionnelle tout au long de sa vie – il décida, au cours des dernières années, de léguer une grande partie de sa collection au musée. Si cette promesse de legs au musée de Mariemont s'est concrétisée, c'est d'abord en raison d'un fort attachement à l'établissement et à sa région ainsi qu'en accord avec des valeurs philanthropiques qu'il s'était forgé lors de séjours aux États-Unis, mais aussi en raison de la relation qu'il avait estimée suffisamment solide avec un certain nombre de responsables du musée, lui faisant penser que sa collection serait conservée entre de bonnes mains. Une telle relation ne va pas de soi. Lorsque je suis arrivé au musée, Yves Boël était déjà membre des Amis depuis plusieurs années, mais il s'interrogeait sur son investissement futur. Les relations parfois difficiles voire inexistantes qu'il avait eues avec certains membres du personnel l'avaient longtemps dissuadé de transmettre sa collection.

Relations

Les relations entre musées et collectionneurs (il en va de même pour les donateurs, en général) ne sont pas toujours au beau fixe. L'institution apparaît parfois, lorsqu'elle est l'émanation des pouvoirs publics, comme une sorte d'administration kafkaïenne, son

7 GOFFIN (B.) et NOPPE (C.) (dir.), *L'âge de l'éternité. La donation Yves & Yolande Boël*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2013.

personnel s'abritant derrière le règlement pour éluder les contacts. Car si l'on donne au musée, c'est généralement par l'intermédiaire de son directeur, des conservateurs ou du personnel en charge des collections. Parfois assez complexes, les relations entre ces derniers et les collectionneurs s'échelonnent sur de nombreuses années⁸. L'élément de bascule qui conduit un collectionneur à concrétiser son souhait de donation et se dessaisir d'un bien qui lui appartient pour l'offrir à un établissement, est conditionné en amont par une période d'échanges souvent longue, emprunte de respect mutuel, parfois d'une forme d'amitié concrétisée à travers ce geste. C'est ce que Michel Laclotte, ancien directeur du Louvre, évoque dans *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*⁹, détaillant longuement les relations qu'il a pu développer avec les collectionneurs, souvent sur plusieurs dizaines d'années. Certaines d'entre elles ont parfois débouché sur des souvenirs heureux – l'accueil de dons au musée –, d'autres n'ont laissé pour seule trace qu'un peu d'amertume. Un processus qui, à lire de tels souvenirs, n'est pas sans rappeler ceux d'un pêcheur à la ligne... S'il s'agit bien d'une relation, elle apparaît aussi comme une victoire pour le conservateur, lorsqu'elle permet de faire entrer au musée un certain nombre d'objets convoités depuis des années. Long travail d'approche et de relation donc, quelques fois couronné de succès au bénéfice du musée, mais pouvant avorter subitement, pour de multiples raisons.

Ce type particulier de relation semble la plupart du temps se développer de manière intuitive; un grand nombre de responsables de musées ont ainsi pu 'attirer' les dons en raison de leurs qualités personnelles. Leurs compétences aussi bien scientifiques que sociales ont permis de renforcer la confiance entre le collectionneur et le musée. Ils constituent en quelque sorte les intermédiaires indispensables pour assurer le passage de témoin entre les deux mondes. Un article très critique sur la gestion du Louvre par Jean-Luc Martinez, publié par Didier Rykner dans la *Tribune de l'art*, mérite d'être cité ici

8 Elles peuvent certes être plus rapides, mais généralement, le moment entre la première rencontre – parfois fortuite, parfois déjà liée à une volonté de donner – et la concrétisation du don s'échelonne sur plusieurs années.

9 LACLOTTE (M.), *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris, Scala, 2003.

assez longuement, car il évoque particulièrement bien – en donnant la parole à un donateur ayant souhaité conserver l’anonymat – les relations entre ce dernier et le musée parisien :

« Nous avons l’habitude d’être grands donateurs du Louvre et d’être invités aux avant-premières des expositions. La goutte d’eau qui a fait déborder le vase, c’est l’exposition des œuvres d’Abu Dhabi. Avant, le mécénat donnait la possibilité de rencontrer des gens du Louvre : les conservateurs, mais aussi le président. Or, non seulement celui-ci ne s’était pas donné le mal d’accueillir les gens, mais rien n’était prévu pour nous. Il n’y avait pas de conservateurs, pas de responsables du mécénat, ils s’étaient contentés de faire appel à des hôtes d’accueil, des jeunes femmes charmantes mais qui ne connaissaient pas l’exposition, qui n’étaient même pas capables de parler des œuvres, par exemple des manuscrits enluminés qui m’intéressaient tout particulièrement et sur lesquels j’avais une certaine compétence. On ne nous a pas donné de catalogue, même pas un jus d’orange, pas un verre d’eau [...]. Soyons clairs : ce n’est pas d’avoir à boire ou à grignoter qui nous intéresse, c’est de pouvoir rencontrer les gens du musée, de pouvoir échanger avec eux, notamment avec le président. Le mécénat ce n’est pas simplement de faire un chèque et d’être invité. Je n’avais jamais été traitée comme cela. Nous n’avons rencontré Jean-Luc Martinez qu’une fois, qui nous a juste salués. Pierre Rosenberg était toujours sur les lieux, Henri Loyrette était aussi courtois et amical. Il avait compris qu’on ne pouvait pas demander aux gens de participer sans dire bonjour. Jean-Luc Martinez ne s’intéresse pas à notre catégorie de mécènes. Or, c’est exactement le genre de personnes qui peuvent acheter des tableaux qui intéressent le musée et les leur offrir ensuite. Je donne à d’autres musées, en France et à l’étranger. Daniel Marchesseau était un exemple parfait de quelqu’un qui soigne ses mécènes. Pour moi, actuellement, l’exemple idéal c’est Christophe Leribault au Petit Palais, qui accueille les gens, qui parle avec eux, qui les connaît et qui sait ce qu’ils collectionnent. En l’occurrence, je n’ai fait que prêter à une exposition du Petit Palais, mais si j’avais un objet ou un tableau qui pouvait enrichir cette collection, j’en ferais volontiers don. J’ai surtout grand plaisir à prêter des tableaux aux musées français, avec les directeurs et conservateurs desquels j’entretiens en général d’excellentes relations.

J’admire énormément le travail de tant de conservateurs français et ne demande pas mieux que de les aider quand je le peux... Je donne également aux musées étrangers. [...] Les rapports personnels comptent parce qu’on peut avoir confiance en ces conservateurs pour utiliser les dons pour des projets sérieux¹⁰ ».

La question de la relation entre le collectionneur et le musée susceptible de recevoir ses collections s’inscrit, on l’aura compris, au cœur de la question qui nous occupe. Un lien qui commence généralement par une certaine attraction du collectionneur pour la réputation du musée, l’amenant à s’y intéresser. Mais l’attraction ne constitue que le préliminaire du processus qui débouche rapidement sur l’espoir de relations plus suivies. Un lien qui se tisse très progressivement, peut se briser ou se renforcer... associant plus ou moins fortement le collectionneur à l’établissement auquel il a promis le don. On peut percevoir, à travers l’exemple évoqué plus haut, la double exigence recherchée par le collectionneur : l’accueil et la reconnaissance, d’une part, mais aussi des compétences techniques permettant d’apprécier réellement le don proposé. Il est nettement plus valorisant d’offrir à celui qui sait apprécier... La question de la relation qui en résulte n’est pas sans incidence sur l’identité des protagonistes, car c’est bien une partie de l’image du collectionneur qui s’introduit dans l’institution, alors que celle du musée rejaillit sur lui. La collection Boël, entrée à Mariemont, a permis de réunir de manière pérenne les deux noms, et s’il se définit encore largement à partir de la figure de son premier donateur, Raoul Warocqué, une partie de son identité s’est pourtant enrichie du patrimoine aussi bien matériel qu’immatériel de la famille Boël.

Identité et transmission

Cette immixtion du patrimoine et de l’image du collectionneur dans la vie du musée n’est pas sans incidence. Imaginons un instant la volonté d’un raciste notoire (ou d’un ancien criminel) de léguer

¹⁰ RYKNER (D.), « Comment le Louvre traite les mécènes individuels », in *La Tribune de l’Art*, 18.04.2021. Consultable en ligne : <https://www.latribunedelart.com/comment-le-louvre-traite-les-mecenes-individuels>

une collection d'œuvres d'art (sans liens avec ses convictions) à un musée, en supposant leur acquisition réalisée dans des conditions parfaitement légales. Il apparaîtrait difficile à tout établissement public d'en accepter aisément le principe. Comment expliquer un tel refus pour des œuvres qui entreraient parfaitement (imaginons-le) dans les collections du musée, sinon par l'identité de leur ancien propriétaire accolée aux objets ? Ce phénomène rappelle celui de l'exposition des reliques d'un saint, réputées miraculeuses du fait des propriétés intrinsèques de leur primo-propriétaire. La qualité des objets, dans ce contexte, est uniquement déterminée par celle de leur ancien possesseur, rejaillissant sur celles du lieu qui les conserve. S'il apparaît moins extrême, le phénomène ne semble guère différent sur le plan profane, tant pour les stars que pour les collectionneurs : une sorte de transfert d'identité s'opère à travers l'objet donné. Un transfert qui s'avère généralement positif pour le musée (sauf dans le cas du criminel), de même que pour le donateur qui bénéficie du prestige (ou pâtit de la mauvaise réputation) du musée qui les expose.

Pour le collectionneur, la question du transfert d'identité émerge bien avant la cession de la collection au musée. L'exemple de Raoul Warocqué peut, à nouveau, éclairer ces enjeux. Une lettre que son ami Franz Cumont, grand spécialiste de l'histoire des religions, lui écrit en 1904 est restée célèbre à Mariemont, en raison de son propos explicite :

« La plupart des gens placent leur ambition dans leur famille. Ils espèrent que leurs enfants réaliseront un jour ce qu'ils n'ont pas pu accomplir et travaillent avant tout pour ceux en qui ils voient comme une prolongation de leur personnalité. Mais il se trouve des hommes et je crains que nous en soyons l'un et l'autre à qui les circonstances ont refusé cet espoir et ces joies. Pour eux, leur œuvre peut devenir les filles dont ils feront l'objet de toute leur complaisance. Elles aussi porteront leur nom et recevront l'empreinte de leur caractère. Elles grandiront suivant les principes qu'on leur aura inculqués, elles s'animeront d'une vie qui dépassera de beaucoup les formes d'une existence humaine¹¹ ».

11 MAIRESSE (F.), *Mariemont, capitale du don*, op. cit., p. 40.

Celle logique, Franz Cumont l'évoque en pensant probablement à son œuvre scientifique, mais elle peut être clairement associée, dans le cas de Raoul Warocqué, aux collections qu'il est alors en train de rassembler.

La notion même de patrimoine est liée à la transmission, le plus souvent au sein du cercle familial, mais également (depuis deux siècles) à la société dans son ensemble. Dans le cas du musée, la collection offerte, survivant au donateur, crée une sorte de monument consacré à la perpétuation de son souvenir. Le principe du monument, selon son étymologie, a d'abord pour objectif de garder à la mémoire le nom d'une action ou d'un personnage célèbre, comme le rappelle Aloïs Riegl : « Par monument, au sens le plus ancien et véritablement originel du terme, on entend une œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée (ou des combinaisons de l'une et de l'autre)¹² ». Si la fonction du musée créé par un donateur diffère de celle d'un arc de triomphe, ils partagent tous deux une même vocation mémorielle. Tel est le cas du Musée royal de Mariemont, ainsi que celui de la Wittockiana qui porte le nom de son fondateur. Tel est également celui du musée Nissim de Camondo, créé par son père Moïse, à la mémoire de son fils tué lors de la Première guerre mondiale. Grand financier, celui-ci constitue une collection remarquable d'objets du XVIII^e siècle, qu'il va léguer, avec son hôtel particulier à l'Union centrale des Arts décoratifs. Le dernier des Camondo¹³ n'a ainsi pas totalement vu la destinée de son nom réduite à néant. Durant des siècles, le nom de famille a agi, au même titre que les armoiries, en tant qu'identifiant d'une lignée remontant parfois sur plusieurs siècles. Le patrimoine familial est aussi immatériel : « mon nom, je le commence, et vous finissez le vôtre », lance ainsi Voltaire au chevalier de Rohan-Chabot¹⁴. Le musée constitue ainsi un auxiliaire utile dans la perpétuation du nom : Henry Tate (industriel ayant fait

12 RIEGL (A.), *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, Paris, Seuil, [1903], 1984, p. 35.

13 ASSOULINE (P.), *Le dernier des Camondo*, Paris, Gallimard, 1997.

14 Voir PERRAULT (G.), *Le Secret du Roi*, Paris, Fayard, 1992.

fortune dans le sucre), Paul Getty (pétrole) ou Calouste Gulbenkian (pétrole) lui doivent très largement leur notoriété actuelle.

Conditions

On l'aura compris, la constitution d'un certain type de relations participe à la concrétisation du don qui, en les illustrant et les renforçant, marque ainsi la confiance établie entre le collectionneur et le musée. Il n'empêche que bien qu'ils supposent une certaine confiance, de tels actes sont parfois aussi contractualisés, afin de préciser les termes de l'accord. Une sorte de contrat que l'on peut sans doute plus aisément rapprocher de celui de mariage, bâti sur la confiance et la pérennité, que de celui de travail, fondé sur les intérêts divergents entre les deux parties. Si de tels engagements sont de plus en plus généralement contractualisés (surtout lorsque le don est important), ils se fondent encore dans de nombreux cas exclusivement sur la confiance mutuelle.

Les conditions les plus courantes de ces « arrangements » visent dans un premier temps à concrétiser la pérennité espérée. Les souhaits d'un collectionneur portent sur la présentation des objets offerts. Sa crainte réside dans la possibilité que le musée ou l'établissement, après les avoir acceptés, décide quelques années plus tard de les renvoyer en réserves (considérées avec angoisse comme des oubliettes), voire de s'en dessaisir (ce qui arrive dans un certain nombre de musées anglo-saxons). Le legs de la collection Goldschmidt aux Musées royaux des Beaux-arts de Bruxelles, en 1990, stipulait que tous les objets rassemblés par les collectionneurs et qui entreraient, après sélection par le musée, dans ses collections, devraient être exposés, tandis que ceux qui n'auraient pas été sélectionnés pourraient être vendus afin que le musée puisse financer la mise en valeur de la collection. Les musées américains sont souvent plus sévères. Ainsi de la merveilleuse collection d'œuvres de Marcel Duchamp, réunies par Walter Conrad Arensberg et donnée au musée de Philadelphie :

« Lorsque ce pauvre Arensberg a voulu donner sa collection quelque part pour éviter la salle des ventes, le musée de Chicago lui a offert, je crois, de l'accrocher dix ans sur ses murs ; après ce

délai, aucune garantie : le grenier ou la cave. Ah ! mais oui, c'est comme cela les musées. Le Metropolitan museum de New York a offert cinq ans. Arensberg a refusé. Il a refusé également dix ans. Finalement, Philadelphie lui a offert vingt-cinq ans. Il a accepté. Cela fait déjà dix ou douze ans [en 1967], dans douze ans, tout cela va peut-être aller au grenier ou à la cave !¹⁵ ».

Certains donateurs de grandes collections peuvent souhaiter que l'exposition du fruit de leur passion soit non seulement garantie, mais également préservée dans les mêmes espaces. Cette condition, si elle apparaît plus ou moins aisée pour des ensembles homogènes, s'avère plus difficile dans le cas de collections plus diversifiées. Ce sont de telles dispositions qu'avait prises Charles Delporte pour son legs en faveur des musées royaux des Beaux-arts de Belgique¹⁶, comprenant notamment un remarquable tableau de Breughel, et stipulant que celui-ci devait être exposé dans un espace réservé à son legs... en dehors de la salle des Breughel, donc. Le legs della Faille constitue un cas similaire : le remarquable portrait d'un des aïeux du légataire, le jésuite Jean-Charles della Faille, peint par Van Dijck, devait être présenté avec les autres œuvres (de qualité moins exceptionnelle) de la collection – la famille della Faille a plusieurs fois rappelé le musée à l'ordre pour des œuvres non exposées. Ce type de conditions, régulièrement demandées pour des ensembles exceptionnels – comme la collection Robert Lehman au Metropolitan Museum de New York¹⁷ – a entraîné, au cours du XIX^e siècle, la constitution de « musées dans le musée ». Ainsi, aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Belgique, le « musée de Ravenstein », créé à l'intérieur de la section des antiquités à partir de la collection remarquable offerte par Émile de Meester de Ravestein en 1874, a longtemps figuré en tant qu'entité distincte des autres antiquités. Le Louvre n'a pas échappé non plus à ces demandes, notamment

15 Marcel Duchamp, dans DUCHAMP (M.), *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1977, p. 151. La collection est bien sûr toujours accrochée.

16 Sur ces deux exemples, voir ROBERT JONES-POPELIER (F.), *Chronique d'un Musée*, Bruxelles, Mardaga, 1987.

17 Voir ce qu'en dit le Metropolitan Museum sur son site : <https://www.metmuseum.org/about-the-met/collection-areas/the-robert-lehman-collection>

pour le legs de la collection Thiers (bénéficiant encore d'un espace spécifique) ou celui de la collection La Caze¹⁸. Un tel principe, plus rare de nos jours (ces « musées dans le musée » ont progressivement vu leur existence remise en cause au sortir de la Première guerre), concourt certes à la renommée du collectionneur, mais au détriment de la cohérence du dispositif global de présentation.

Les exigences du collectionneur peuvent régulièrement s'avérer plus importantes. Certains d'entre eux souhaitent que leurs œuvres ne soient pas prêtées à d'autres établissements, parfois qu'aucune nouvelle acquisition ne vienne nuire à la cohérence de l'ensemble. On peut ici songer aux collections Magnin à Dijon, Wallace à Londres, Frick à New York ou Barnes à Philadelphie¹⁹. D'autres collectionneurs souhaitent que la présentation de leurs collections demeure inchangée, ce dont témoigne le dispositif expographique du musée Condé à Chantilly, légué par le duc d'Aumale²⁰. Un grand nombre de musées anglo-saxons ont pris l'habitude de désigner leurs salles du nom de leurs donateurs. Dans d'autres établissements comme au Louvre, dans la Rotonde d'Apollon, un mur est réservé aux plus généreux mécènes (collections ou donations financières). Les collectionneurs les plus généreux peuvent parfois prétendre à la construction d'un monument particulier, les représentant généralement sous la forme d'un médaillon ou d'un buste à leur effigie. Ces œuvres résultent plus généralement d'un acte réalisé spontanément par le musée, intervenant en tant que contre-don (*cf. infra*). Mais les demandes ne s'arrêtent pas toujours à ces aspects essentiellement symboliques. L'étude présentée par André Gob dans cet ouvrage, sur la collection donnée par François Duesberg à la ville de Liège, l'illustre remarquablement. Un certain nombre de collectionneurs peuvent ainsi demander d'être enterrés près de leurs collections – donc au musée. C'est en quelque sorte ce vœu qu'a émis Raoul

18 *Les donateurs du Louvre, op. cit.*

19 Les responsables de la collection Wallace et la fondation Barnes ont développé, ces dernières années, une lecture beaucoup moins restrictive des conditions des legs. Voir BAILEY (M.), *The Art Newspaper*, 24.09.2019; KIMBALL (R.), « Betraying a Legacy: the Case of the Barnes Foundation », in *The New Criterion*, juin 1993.

20 WOERTH (E.), *Le duc d'Aumale: l'étonnant destin d'un prince collectionneur*, Paris, L'archipel, 2006.

Warocqué, souhaitant être inhumé, avec les membres de sa famille, à l'intérieur de son domaine (le caveau familial se situait alors au cimetière de Morlanwelz). Les dépouilles de Francis Bourgeois et Noël Desenfans, qui ont légué leur remarquable collection à la ville de Dulwich, reposent également dans un mausolée situé au cœur du musée bâti par leur ami John Soane²¹. De la même manière, le corps du sculpteur danois Bertel Thorvaldsen veille, au centre de son musée, sur l'ensemble de l'œuvre qu'il a légué à l'État, tandis que celui de Paul Getty repose dans le jardin de sa villa de Malibu²².

DONNER, RECEVOIR, RENDRE

Il est tentant de rattacher ce geste particulier du collectionneur au modèle élaboré par Marcel Mauss dans son *Essai sur le don* publié en 1924, l'un des textes les plus commentés des sciences humaines²³. L'article du savant français, appuyé sur une analyse à la fois historique (ses sources remontent à l'Antiquité et parcourent un très grand nombre de régions du globe) et ethnographique, bat en brèche l'idée relativement générale que le don concrétiserait un élan spontané de générosité : « Dans la civilisation scandinave et dans bon nombre d'autres, les échanges et les contrats se font sous la forme de cadeaux, en théorie volontaires, en réalité obligatoirement faits et rendus²⁴ ».

Donner, recevoir, rendre, constituent les trois temps d'un mécanisme déjà célébré dans l'Antiquité, présent tout au long du Moyen-Âge, à travers le système féodal, et encore (fort heureusement) largement utilisés au sein des sociétés modernes. En témoignent la *Revue du MAUSS*, organe du Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales, ainsi qu'un grand nombre de sociologues qui se sont penchés sur les différentes formes et systèmes de dons et d'échanges

21 Voir le site internet du musée de Dulwich : <https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/our-architecture/>

22 La tombe de Getty est décrite sur le site *Find a Grave* : <https://www.findagrave.com/memorial/6730/j-paul-getty>

23 MAUSS (M.), « Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

24 *Ibid.*, p. 147.

réciroques au sein des sociétés occidentales (depuis le don d'organes au système mis en place par les Alcooliques anonymes)²⁵. On retrouve ce principe dès l'Antiquité, notamment à travers le célèbre traité sur les bienfaits rédigé par Sénèque²⁶. Ce dernier ne parle pas d'une triple obligation mais d'un conditionnement général conduisant à ces trois temps – les ingrats ont le droit de ne pas rendre (mais ils seront considérés comme tels). Le système du don, décrit par Mauss ou Sénèque, ne correspond cependant pas à l'image que lui réserve la culture occidentale actuelle, semblant n'en retenir que les aspects positifs : générosité et désintéressement, voire esprit de sacrifice. Il existe une part sombre du don – que l'on retrouve notamment dans la cérémonie du Potlatch des amérindiens Kwakiutl²⁷, durant lesquels on peut écraser son adversaire à travers un don qu'il ne pourra pas rendre – fondée sur la domination du donateur sur le récipiendaire. Le don, omniprésent durant l'Antiquité grecque et romaine, contribue à renforcer le pouvoir des grandes familles sur leurs commensaux. C'est d'ailleurs parce qu'il est vécu en tant que système de domination qu'il contribue à faire émerger l'idée d'échanges économiques à partir d'une logique de marché (dès le siècle de Périclès), afin de contrer l'influence des grands donateurs sur la vie politique²⁸. Car l'évergétisme est présent jusque dans l'architecture et les monuments, comme l'évoque Paul Veyne dans *Le Pain et le Cirque*²⁹ : la puissance de l'État y est, dans certaines villes comme Éphèse, si peu développée qu'elle se doit de rappeler, sur les façades de ses édifices, leur origine publique, afin de les différencier de ceux financés par les grandes familles de la cité.

L'analyse de la relation du collectionneur au musée, dans une perspective maussienne, apparaît ainsi sous un jour partiellement différent. La spontanéité de son geste peut être aussi envisagée à partir de la volonté

25 CHANIAL (P.) (dir.), *La société vue du don. Manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, Paris, La découverte, 2008.

26 SÈNEQUE, *Les bienfaits (De beneficiis)*, Paris, Arléa, 2005.

27 Décrits par l'anthropologue Franz Boas à la fin du XIX^e siècle, et largement commentés par Mauss dans son essai.

28 POLANYI (K.), *La subsistance de l'homme. La place de l'économie dans l'histoire et la société*, Paris, Flammarion, [1977] 2011.

29 VEYNE (P.), *Le pain et le cirque : sociologie historique d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil, 1976.

de garantir la postérité de son action – la constitution d'un monument. Le musée se doit, s'il accepte le don ou le legs, de rendre à son tour, par une sorte de contre-don. Ce geste apparaît essentiellement symbolique, par rapport à la valeur financière de la collection offerte : une inscription sur les étiquettes de présentation, sur un mur, un médaillon ou un buste... Une sorte de rente, certes modeste en regard des objets offerts, mais normalement à perpétuité. Des objets contre la postérité du collectionneur, personnifié en quelque sorte par ces derniers : « on se collectionne toujours soi-même³⁰ ». Mais l'*Essai sur le don* permet également d'évoquer le pouvoir pris par le collectionneur au sein du musée, à travers ce qu'il offre de son vivant. Comment refuser les demandes suggérées par le donateur, lorsqu'on les compare au don ? À commencer par ses conseils sur la bonne marche du musée et son immixtion au niveau de la présentation de sa collection, ce dont témoigne également, de manière presque caricaturale, le don Duesberg analysé par André Gob. Si collectionneur et collection se définissent l'un à partir de l'autre, le soin accordé à l'un passe par celui apporté à l'autre. Mauss attire également l'attention sur cette caractéristique apparemment paradoxale, liée à la réception du don. Selon le savant français, le fait de recevoir présente également un caractère obligatoire – du moins dans certaines sociétés. Autrement dit, refuser un don peut constituer une grave offense, ce que l'on comprendra aisément en songeant aux cadeaux d'un goût douteux reçus au sein du cercle amical mais qui ne pourront être refusés, sous peine de froisser irrémédiablement leur donateur. Ainsi en va-t-il du musée qui parfois, en rejetant trop directement une proposition de don formulée par un collectionneur, risque de le transformer en fervent détracteur de l'institution³¹.

L'analyse du don par Mauss suggère que ce type d'échanges, contrairement à celui développé dans un cadre administratif ou à partir des règles du marché, ne repose pas sur un contrat formel, établissant les droits et devoirs de chacune des parties, ainsi que les sanctions auxquelles se

30 BAUDRILLARD (J.), *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, ainsi que le premier volume de la série *Ce que collectionner veut dire, Collectionneurs & Psyché*.

31 C'est notamment dans ce contexte que différentes stratégies ont pu être développées par les établissements, afin de faire accepter ou refuser le don par un système de commission, ou développer une argumentation de refus fondée sur les règlements et la politique d'acquisition.

plieront les parties si elles ne respectent pas leurs engagements³². Cette absence de cadre formel, telle qu'on l'observe dans le cercle familial ou dans un certain nombre de sociétés à travers le monde, constitue à la fois un risque et une opportunité, puisque l'une des parties peut décider, sans encourir de sanctions pénales, de sursoir à ses engagements. C'est notamment pour pallier ce genre d'inconvénients que les musées autant que certains donateurs ont cherché à contractualiser leur échange, sortant du cadre strict du don pour le placer dans un contexte précisant les devoirs de chacune des parties. Il n'empêche que de tels contrats sont loin de tout prévoir, pouvant entraîner des incompréhensions et des désaccords plus ou moins graves.

Qu'il me soit permis, dans ce contexte particulier, d'illustrer ces principes par une expérience personnelle. C'est de manière relativement modeste que j'ai pu expérimenter cette pratique, à travers un don qui, à mon échelle ne me paraissait en revanche pas insignifiant, celui d'une bibliothèque d'environ 1 500 ouvrages que j'avais pu rassembler durant ma thèse dans le domaine de la muséologie. Il s'agissait ici moins directement de quête d'immortalité (j'avais moins de quarante ans à l'époque) que de la volonté de constituer, en communauté Wallonie-Bruxelles, un fonds de muséologie qui, à mon sens, manquait et m'apparaissait comme important pour le développement du champ muséal³³. D'autres conservateurs de musées ou membres de leur personnel avaient déjà, comme Jean Capart aux musées royaux d'Art et d'Histoire, effectué de tels gestes – le catalogue du Louvre, évoqué plus haut, présente ainsi nombre de dons effectués par des conservateurs. Il s'agissait cependant surtout pour moi de tester concrètement la logique du don, que je commençais à étudier sur un plan théorique. Même si Marie-Blanche Delattre, qui était alors l'excellente responsable de la bibliothèque scientifique du musée, a procédé au cours des années qui ont suivi à l'inventaire et au classement du fonds, j'ai pu parfaitement ressentir la frustration du

32 Voir MAIRESSE (F.), *Le musée hybride*, Paris, La Documentation française, 2010.

33 En proposant cette collection au ministre de la Culture Christian Dupont pour le musée de Mariemont, et sous réserve qu'un budget de 5000 euros lui soit accordé pour poursuivre les acquisitions du fonds, j'imaginais alors rester plus longtemps au musée, et qu'il me serait possible d'à la fois bénéficier des services de cette bibliothèque et d'en partager le contenu avec d'autres collègues.

collectionneur, dépossédé de ses collections et désolé de son manque de mise en valeur ou du peu de réactions, au regard de ses espérances. Malgré des conditions tout à fait satisfaisantes de mise en place, j'ai ainsi donc pu (partiellement) ressentir le tiraillement de l'ancien propriétaire dessaisi de ses possessions, n'étant plus directement maître de leur destinée. Le collectionneur est bien le géniteur de sa collection, comme l'évoquait Franz Cumont à Raoul Warocqué dans sa lettre, et le fait de confier cette dernière à une autre institution peut introduire des relations aussi complexes et parfois difficiles que celles d'une belle famille s'immiscant dans les projets de sa progéniture.

On l'aura compris, la gestion des relations entre musée et collectionneur apparaît particulièrement complexe. Le conservateur ou le directeur du musée, au premier plan, se doit de s'y investir pleinement, comme le précisait Michel Laclotte dans ses mémoires. Curieusement, alors qu'on apprend très largement les règles des échanges commerciaux ou administratifs à travers un grand nombre de formations professionnelles, celles relatives aux dons n'y apparaissent pratiquement pas, *a fortiori* dans le cursus des conservateurs francophones³⁴. La gestion des relations fondées sur le don demeure donc largement laissée à l'appréciation de chacun. Les règles spécifiques de cette relation, on l'aura compris à travers Mauss, apparaissent cependant bien différentes – et parfois opposées – à celles du marché ou de la logique publique³⁵. Un grand nombre de conservateurs ou de responsables d'établissements ne les maîtrisent que de manière limitée, ce qui peut conduire à des ruptures violentes avec les donateurs, en raison de l'incompréhension totale des enjeux sous-jacents de la relation qui se met en place. Souvent donc, ce seront l'intuition et les qualités personnelles des responsables qui guideront le succès des transactions, comme chez Jean Capart, lorsqu'il était Conservateur en chef des Musées royaux d'art et

34 Le monde anglo-saxon, qui s'est plus directement intéressé à la gestion des bénévoles et aux campagnes de levées de fonds, a développé un peu plus d'outils à cet égard, bien que dans une logique très largement orientée par le marché. Voir par exemple VAN HOVEN (K.) and WELLMAN (L.), *Recruiting and Managing Volunteers in Museums*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2016; MATTHEW (K.K.), *Fundraising for Impact in Libraries, Archives and Museums*, London, Routledge, 2022.

35 *Le musée hybride*, op. cit.

d'histoire de Belgique³⁶, Ignace Vandevivere à Louvain-la-Neuve³⁷, ou Edmond Fouss, créateur des musées gaumais³⁸.

POURQUOI DONNER, POURQUOI RECEVOIR ?

On peut tenter, à ce stade, de relier les principes distingués par Mauss avec ceux plus spécifiquement traduits par les gestes du collectionneur envers le musée, pour esquisser un modèle en décrivant les implications. Il s'agit plus prosaïquement de répondre à deux questions : « Pourquoi un collectionneur donne-t-il au musée ? » et « Pourquoi un musée accepte-t-il un certain nombre de dons ? ». Les réponses généralement formulées reposent sur des principes liés à la préservation du patrimoine ou sur les fonctions générales du musée. Musées et collectionneurs ne feraient ainsi que répondre à une sorte de conditionnement général. Il convient de reconnaître qu'une telle réponse masque partiellement des éléments plus personnels. On peut à cet égard distinguer trois niveaux de raisons poussant un collectionneur à proposer un don, et un musée à l'accepter (Fig. 1).

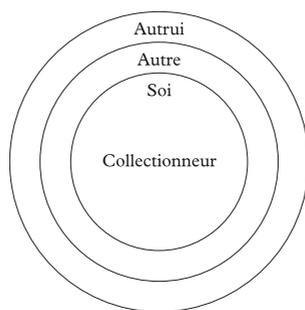


Fig. 1. Les raisons pour donner

36 MAIRESSE (F.), « L'idée du musée dans la pensée de Jean Capart », in *Annales d'histoire de l'art et d'Archéologie*, Université Libre de Bruxelles, XVII, 1995, p. 113-121.

37 VANDEVIVERE (I.), *Conversation avec François Mairesse et Bernard Van den Driessche*, Bruxelles, Tandem, 2008.

38 FOULON (P.-J.), « Un créateur de la Gaume, Edmond P. Fouss », in *Vie des musées*, 1979, p. 73-76.

Le collectionneur pour lui-même

Pourquoi donner ? Willem Sandberg, célèbre directeur du Stedelijk Museum à Amsterdam dans les années 1950, avait une définition quelque peu étonnante de l'institution : « la fonction d'un musée a été souvent de conserver les objets dont nous n'avons pas besoin et que nous ne voulons tout de même pas jeter³⁹ ». Pour le plus grand nombre, la fonction du musée apparaît assez bien représentée par celle d'un grenier (d'où les nombreuses références à la poussière) : nous n'utilisons plus un certain nombre d'objets, mais le lien que nous conservons avec ces derniers nous empêche de nous en dessaisir, en les vendant, en les donnant ou en les portant à la décharge. Le musée apparaît ainsi comme l'institutionnalisation d'un troisième lieu, sorte d'intermédiaire entre le monde des échanges et celui de la destruction définitive⁴⁰. La première raison qui peut conduire le donateur à donner au musée repose sur le fait qu'il s'en sépare sans totalement s'en séparer, et qu'il pourra toujours entretenir une relation avec ses objets.

Un troisième lieu, certes, mais aussi un monument, au sens évoqué par Aloïs Riegl⁴¹. On peut parler de monument philanthropique pour caractériser les réalisations majeures des grands mécènes qui, à l'image de Raoul Warocqué, ont offert leurs collections, afin d'ouvrir un musée⁴². Certains dons, plus limités, n'en constituent pas moins de petits monuments commémoratifs, à leur tour. La logique monumentale, en ce sens, est étroitement associée à celle de patrimoine. Cette dernière notion est d'abord liée à la famille – dès l'Antiquité, le patrimoine désigne l'ensemble des biens et des droits hérités du père, puis plus généralement des ascendants, réunis et conservés

39 SANDBERG (W.), « Réflexions disparates sur l'organisation d'un musée d'art aujourd'hui », in *Art d'Aujourd'hui*, série 2, n° 1, octobre 1950, p. 1-9. Sandberg poursuit : « pour le moment la fonction d'un musée d'art d'aujourd'hui est en grande partie de montrer les choses dont notre société ne sait pas encore faire usage ».

40 VAN MENSCH (P.), (trad. C. Kuhn), *Vers une méthodologie de la muséologie*, Paris, L'Harmattan, 2020.

41 Ce que certains des donateurs potentiels rencontrés à Mariemont avaient d'emblée reconnu : « je me constitue mon propre monument » (conversation personnelle de l'auteur avec le donateur potentiel d'une collection de plusieurs centaines d'objets).

42 *Mariemont, capitale du don*, op. cit.

pour être transmis aux descendants. La notion de transmission est alors étroitement associée au nom de la famille. À la Révolution française, le terme de patrimoine national émerge, afin de conserver en France les biens du clergé ou ceux des grandes familles de l'Ancien Régime, en les associant aux nouvelles institutions⁴³. Aujourd'hui, « Le patrimoine apparaît comme un bien reçu et à transmettre, dont la propriété n'est pas exclusive d'une famille, mais intéresse tout le groupe social. Il matérialise en quelque sorte un passé à sauvegarder pour le présent et l'avenir⁴⁴ ». La question de la transmission se pose particulièrement pour le collectionneur, soit parce que le patrimoine qu'il a constitué est assez récent – l'œuvre d'une seule génération – et que le principe de la transmission (contrairement à celle du château familial) n'est pas réellement assuré, soit parce qu'il n'a pas de postérité directe et qu'il s'inquiète pour le futur de ses possessions actuelles.

De telles possessions ne sont pas seulement appréciables sur le plan matériel, comme l'évoque Elisabeth Jolys-Shimells dans cet ouvrage. Plusieurs donateurs d'objets ou de collections, s'ils cherchent à transmettre, ne le font pas en raison de la valeur financière associée à leurs biens. La notion de patrimoine comprend toujours deux aspects : un versant matériel et un autre immatériel, au caractère évolutif : le patrimoine culturel est transmis de génération en génération, mais aussi recréé en permanence. Cette logique peut être observée dans un certain nombre de collectes menées par les musées, comme celle opérée par la National Gallery d'Édimbourg, en vue de la préparation d'une exposition en 2000. Elle avait fait appel aux différentes communautés vivant en Écosse afin d'évoquer, à partir d'objets, le patrimoine du xx^e siècle à transmettre aux générations suivantes. Une grande partie des objets sélectionnés par les communautés présentait une valeur bien plus symbolique que financière. À cette occasion, la communauté chinoise avait souhaité exposer un oreiller

43 DESVALLÉES (A.), MAIRESSE (F.), DELOCHE (B.), « Patrimoine » in DESVALLÉES (A.), MAIRESSE (F.), (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 421-452.

44 AUDRERIE (D.), *La notion et la protection du patrimoine*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1997.

bon marché, qui à son sens représentait parfaitement la vie des premières générations qui s'étaient installées en Écosse. Une expression en mandarin accompagnait le dispositif : « *Lou tau, Jam tau* » : « une face devant la cuisinière, une face sur l'oreiller ». Elle témoigne de la vie des premières générations ayant travaillé plus de 18 heures par jour devant les fourneaux. Le principal souvenir de leur vie en Écosse demeurera lié à la cuisine et l'oreiller. Une histoire de vie se cache derrière chaque objet, aussi banal, parfois, soit-il. C'est cet aspect immatériel de sa propre histoire que le donateur cherche à transmettre, parfois bien plus que sa concrétisation matérielle.

Le collectionneur pour l'autre, ou pour autrui

Si l'on donne pour soi, pour transmettre une partie de son histoire, c'est souvent aussi parce que l'on a reçu. Marcel Mauss et les sociologues contemporains, comme Godbout et Caillé⁴⁵, insistent beaucoup sur le principe du retour mais aussi sur la circulation du don : le don doit être rendu, mais peut être rendu à quelqu'un d'autre, pour autant qu'il circule. Les fondateurs des Amis de Mariemont ont créé leur cercle en reconnaissance de la générosité de Raoul Warocqué ; et plusieurs Amis actuels en sont encore membres, en souvenir de leurs parents ou grands-parents, liés par cet hommage intergénérationnel⁴⁶. Beaucoup de collectionneurs, s'ils donnent à un musée, ne le font cependant plus pour remercier le fondateur de l'établissement, mais bien plus généralement en raison de la relation qu'ils ont tissée avec le directeur ou l'un des conservateurs. Germaine Faider, conservatrice du musée de Mariemont de 1940 à 1968, avait ainsi développé un réseau d'amitiés remarquables contribuant largement à l'enrichissement de l'établissement. L'autobiographie de Michel Laclotte évoque longuement les relations entretenues avec nombre de collectionneurs. Beaucoup de dons scellent cet échange, témoignage de reconnaissance et d'estime pour les responsables du travail réalisé au musée.

45 GODBOUT (J.T.), *Ce qui circule entre nous. Donner, recevoir, rendre*, Paris, Seuil, 2007 ; GODBOUT (J.), CAILLÉ (A.), *L'esprit du don*, Paris, La découverte/Syros, 1992.

46 Voir l'enquête réalisée auprès des Amis dans *Mariemont, capitale du don*, op. cit.

On peut également offrir dans une perspective plus large : donner à autrui ou pour une cause, comme on donne son corps à la science. Certains donnent au musée comme ils donnent aussi à l'église ou à l'hôpital, en sachant que l'argent ou les œuvres qui seront léguées ou offertes seront utilisés à bon escient. Ce geste traduit à la fois une reconnaissance pour le musée en tant qu'institution au sein de la société, pour le travail qui y est effectué au sein de la société, et une certaine forme d'éducation liée à la philanthropie. Il conceptualise le musée en tant que réceptacle d'un patrimoine collectif, ou comme une institution œuvrant au développement des connaissances. On retrouve ce principe solidement ancré dans le système philanthropique tel qu'il s'est développé au cours du *xx^e* siècle, notamment en Amérique (dont le système d'imposition, plus faible, suppose une plus grande prise en charge à partir de la philanthropie)⁴⁷. Celui qui a réussi se sait, en quelque sorte, redevable à la société et utilise une partie de sa fortune – à l'image d'Andrew Carnegie ou plus récemment de Bill Gates⁴⁸ – afin de la restituer, par le biais d'une fondation ou de dons directs à différentes institutions. Un certain nombre de collectionneurs, généralement fortunés, inscrivent notamment leur intention dans cette perspective.

La proposition du collectionneur, pour être consacrée en tant que don, suppose l'assentiment du musée. Pourquoi recevoir ? Les premières réponses qui viennent à l'esprit sont souvent techniques : la proposition de don est évaluée à l'aune des codes de déontologie du musée, comme celui de l'ICOM⁴⁹, de la politique d'acquisition du musée (qui précise le type d'objets collectés par l'établissement, la qualité recherchée et les conditions de leur collecte) et le coût lié au don. Un don n'est en effet pratiquement jamais totalement gratuit, puisqu'il suppose des frais d'inventaire, de restauration, de conservation préventive, de rangement, etc. qui sont rarement pris en charge par le donateur⁵⁰. Cet examen des questions techniques liées

au don masque cependant partiellement des raisons plus profondes : pourquoi un musée devrait-il continuer d'acquérir des objets ? On répond généralement que le projet d'acquisition est dans l'essence même du musée qui se définit, selon le Conseil international des musées (ICOM), par ce principe : il « 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 délectation⁵¹ ». Un grand nombre de responsables de musées ne remettent nullement en cause la logique d'acquisition, abondant autour de l'adage partagé par une partie de la communauté muséale selon lequel « un musée qui n'acquiert pas est un musée mort⁵² ». « C'est la consigne », dit aussi l'allumeur de réverbères au Petit prince... L'ensemble des débats autour du projet de nouvelle définition du musée par l'ICOM, présentée à Kyoto, a cependant mis en lumière le fait que ces principes étaient loin d'être partagés par tous les établissements, et qu'un nombre de plus en plus important d'entre eux considèrerait finalement la collection matérielle comme relativement accessoire à l'accomplissement de leurs missions⁵³.

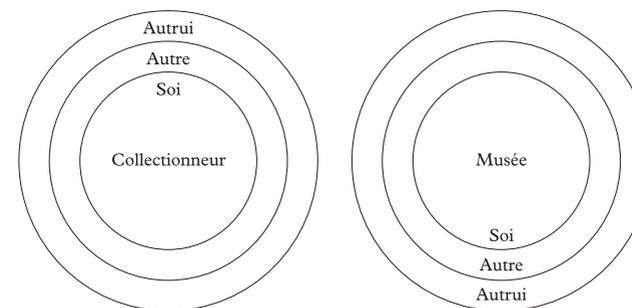


Fig. 2. Raisons pour donner (collectionneur) et recevoir (musée)

47 MARTEL (F.), *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006.

48 Avec toute l'ambiguïté que suppose la logique du don telle que décrite par Mauss. Voir ASTRUC (L.), *L'art de la fausse générosité. La fondation Bill et Melinda Gates*, Arles, Actes Sud, 2019.

49 ICOM, *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, Paris, ICOM, 2013.

50 LORD (B.), LORD (G.D.), NICKS (J.), *The Cost of Collecting*, London, HMSO, 1989.

51 La définition par l'ICOM du musée se trouve dans ses statuts : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

52 LABOURDETTE (M.-C.), *Les musées de France*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2015, p. 66.

53 MAIRESSE (F.), GUIRAGOSSIAN (O.), « Définir le musée à travers le monde », in *ICOFOM Study Series*, vol. 48, n° 2, 2020, p. 147-162.

Recevoir d'autrui ou de l'autre

Bon nombre de responsables s'interrogeant sur le sens de l'institution estiment cependant que son mécanisme fondamental repose bien sur les principes d'une base de données supposant d'être enrichie par acquisitions pour « produire » des connaissances⁵⁴. Dans cette perspective, le principe qui semble conditionner la volonté ou non d'accepter un don est bien lié à l'établissement dans son ensemble : si un conservateur ou un responsable décide d'acquérir et de porter un dossier auprès de la commission d'acquisition (lorsqu'elle existe), c'est d'abord au bénéfice de la connaissance ou du patrimoine, mais aussi du musée (Fig. 2). Car ce projet collectif est généralement pensé au nom de l'établissement, en tant que « Louvre », « Wittockiana » ou « Musée de Mariemont ». Il repose ainsi sur la volonté de faire rayonner le nom de l'institution, à laquelle ses responsables peuvent s'identifier de manière plus ou moins importante. Ce niveau, le plus étendu, est aussi le plus proche de celui reflété par les politiques d'acquisition. Il peut même être envisagé de manière plus vaste, lorsque le « nous » de la collectivité savante est pensé à partir d'un point de vue régional ou national : acquérir pour préserver un bien patrimonial au sein du territoire national ou communautaire, ou pour développer des connaissances utiles à l'ensemble du territoire.

Assez rapidement, cependant, se mêlent aussi des relations plus personnelles et directement liées à la personnalité du collectionneur. Il est difficile, pour un conservateur, d'évacuer totalement la personnalité du possesseur des objets venu les présenter, car il sait – intuitivement ou consciemment – qu'une partie de l'identité de ces derniers continuera à être associée à la personnalité du collectionneur. C'est parfois également dans le cadre d'une relation plus vaste que certains objets peuvent être accueillis au sein de l'établissement, soit qu'il s'agisse d'une négociation (le Van Dijk della Faille, mais aussi les autres œuvres qui lui sont associées), soit en vue de consolider la relation avec le donateur. Marie-Blanche Delattre évoque, dans cet ouvrage, la réception de la collection Geoffroy de

54 MAIRESSE (F.), « Le principe d'accumulation », in LE MAREC (J.), SCHIELE (B.) et LUCKERHOFF (J.) (dir.), *Musées, Mutations...*, Dijon, OCIM, 2019, p. 203-216.

Beaufort au musée de Mariemont, comprenant – à titre accessoire – une collection de souris décoratives (en céramique ou dans d'autres matières) présentées dans la bibliothèque accueillant la collection de reliures offertes par le comte. On peut interpréter ce geste comme une forme de contre-don du musée, acceptant ici des objets⁵⁵ qui, selon l'examen strict de la politique d'acquisition, n'y auraient pas leur place, mais dont le refus aurait risqué de détériorer la relation.

Recevoir pour soi

Si le conservateur œuvre pour l'établissement et tient compte de sa relation avec le collectionneur, il agit aussi pour lui-même. Henri Codet évoquait déjà, en 1921, le statut particulier du conservateur en tant que collectionneur :

« Un autre cas, assez particulier, se trouve réalisé par ceux qui ont la même joie de collectionner, de posséder, mais non pour eux-mêmes. Nous voulons parler des conservateurs, des bibliothécaires et qui aiment l'exercice de leur profession. Chez eux, par un transfert assez curieux, le sens de la propriété se déplace. Au lieu de chercher à annexer la collection à leur personnalité, ils tendent, au contraire à s'assimiler avec elle. À cela près, leur goût et leur passion peuvent se développer et évoluer comme chez les possesseurs⁵⁶ ».

Le conservateur, lorsqu'il accepte un don, agit certes au nom du musée, mais aussi dans la perspective du projet qu'il a lui-même conçu pour la collection dont il a la responsabilité et qu'il va chercher à développer en fonction des moyens dont il dispose : des budgets le plus souvent limités, ainsi que des dons issus de ses relations avec des collectionneurs. Il en va par exemple ainsi des premières œuvres d'art moderne (Matisse, Picasso, Magritte, etc.) entrées dans une collection française, au musée de Grenoble, sans pratiquement aucun budget, et grâce au talent de son conservateur, Andry-Farcy⁵⁷. Une grande

55 Non inventoriés, à ma connaissance.

56 CODET (H.), *Essai sur le collectionnisme*, Paris, Jouve, 1921, p. 51.

57 VINCENT (H.), *Andry-Farcy, un conservateur novateur. Le musée de Grenoble de 1919 à 1949*, Grenoble, Musée de peinture, 1982.

partie de la biographie du conservateur, des succès ou des échecs qui lui seront attribués, porte sur ses capacités à enrichir son département ou le musée dans son ensemble. La postérité semble ainsi largement retenir, au vu des biographies ou des monographies, les éléments les plus matériels de l'activité scientifique, lesquels semblent l'emporter sur des réalisations plus immatérielles (climat convivial, activités de médiation...). Celle de la plupart des conservateurs des musées royaux des Beaux-arts de Belgique – Hyppolyte Fierens-Gevaert, Leo van Puyvelde, Paul Fierens, Philippe Robert-Jones, pour prendre un exemple bruxellois – est ainsi largement conditionnée par les acquisitions initiées durant leur direction⁵⁸. Leur souvenir dépend donc aussi de leur clairvoyance (ou de leurs échecs) et des relations qu'ils sont parvenus à tisser avec les collectionneurs et artistes.

UNE RELATION EN PERPÉTUELLE ÉVOLUTION

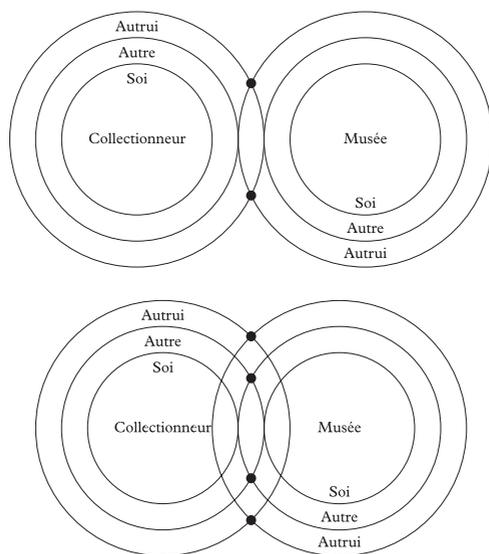


Fig. 3 et 4. Deux niveaux de rapprochements entre musées et collectionneurs

58 VAN KALCK (M.) (dir.), *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique: deux siècles d'histoire*, Bruxelles, Racine, 2003, 2 t.

Les quelques principes évoqués à travers ces paragraphes permettent d'évoquer les multiples dimensions et transformations de la relation entre collectionneurs et musées (ou conservateurs). La rencontre entre ces deux types d'acteurs n'aboutit pas forcément, dans tous les cas, à la concrétisation d'une promesse de don ou de legs, et pour cause. L'agenda des deux parties peut sensiblement différer, en fonction de leurs attentes respectives. Leur rapprochement (symbolisé, ici, par celui entre les deux systèmes circulaires) peut conduire, le cas échéant, au développement de relations (symbolisées par les points noirs) entre l'une ou l'autre partie. Celles-ci peuvent s'avérer plus ou moins superficielles. De manière générale, l'idée même de donner ou d'acquérir peut se développer respectivement chez le collectionneur et au musée; le fait que les deux parties y pensent en même temps peut induire de possibles rapprochements, bien que relativement limités (Fig. 3). Le développement d'une relation plus personnelle, entre le collectionneur et le conservateur, conduit au renforcement des conditions favorisant le don (Fig. 4). La configuration optimale du modèle, dans ce sens, suppose des relations fortes entre les deux parties, des raisons conduisant chacune d'entre elles à vouloir concrétiser la proposition de don aussi bien pour elle-même que pour l'autre, en plein accord avec les valeurs défendues par le collectionneur et l'institution (Fig. 5).

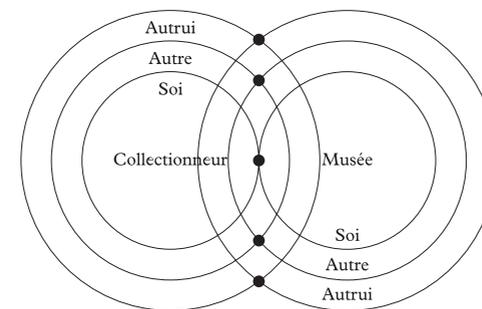


Fig. 5. Relation optimale entre le collectionneur et le musée

Une telle situation, on le sait, est loin d'être généralisée, et peut au même titre que toutes les relations humaines, évoluer dans les

deux sens, en se renforçant ou en se détériorant. Elle se poursuit généralement une fois le don concrétisé, y compris à travers les générations suivantes. Mais on comprend aisément que le « soi » du modèle, lorsqu'il évolue – le collectionneur remplacé par ses héritiers, un conservateur par un autre – peut conduire à des changements aussi brusques que radicaux.

En tout état de cause, la relation du collectionneur au musée, ou du conservateur au collectionneur, repose largement sur des qualités humaines. Sur un plan superficiel, elle semble guidée par les règles de bienséance et les normes de la déontologie muséale. Elle est plus profondément forgée à partir de motivations intrinsèques et du système de valeurs ayant conduit l'une et l'autre partie à consacrer une part importante de leur vie à cette activité particulière fondée sur le collectionnisme, qui les relie tous les deux.

L'AFFAIRE DUESBERG

LA DONATION DU BARON ET DE LA BARONNE FRANÇOIS DUESBERG AU MUSÉE GRAND CURTIUS DE LIÈGE

André Gob

En octobre 2007, le baron Duesberg et son épouse font donation à la Ville de Liège d'une collection de plusieurs dizaines d'horloges et d'un certain nombre de pièces de services de table, datant, pour l'essentiel, de la seconde moitié du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle. Cette donation s'inscrit dans un contexte particulier, celui de la rénovation du musée Curtius et son amplification en Grand Curtius par l'intégration en un seul ensemble de cinq musées préexistants. C'est peu dire que la générosité des époux Duesberg va bouleverser les plans prévus pour l'aménagement du nouvel ensemble muséal.

DONATEURS ET DONATIONS PLURIELLES

François Duesberg s'inscrit dans une dynastie de grands industriels verviétois de renommée internationale, associés à d'autres grands noms de la cité lainière au sein de la société HDB – Houget, Duesberg, Bosson - qui fabriquait des équipements pour la filature de la laine. Mais l'horizon des Duesberg ne se limite pas à la laine : Jules Duesberg, professeur à la faculté de Médecine, fut un recteur important de l'Université de Liège dans les années 1930, décennie qu'il termina comme ministre de l'instruction publique en 1939.

François Duesberg est né à Liège en 1934. C'est donc une famille et un personnage fortement implantés à Verviers d'abord, à Liège

ensuite. Au moment de la donation, il habite à Bruxelles. Juriste de formation, il travaille au sein d'une compagnie d'assurances.

Passionné d'horlogerie ancienne, il entame une collection à partir de 1964. Son intérêt principal porte sur les pièces françaises créées à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle. Son épouse, Betty Martens, est d'origine modeste, fille d'un mineur du bassin liégeois. Par son mariage, elle devient baronne mais elle contracte aussi le virus de la collection. Elle se consacre aux arts de la table : porcelaine et orfèvrerie, de la même époque que les horloges de son époux.

La donation liégeoise n'est pas la première qu'effectue le couple. Au début des années 1990, après une exposition temporaire à Bruxelles qui avait rencontré un certain succès, François Duesberg envisage de donner une partie de sa collection pour créer un musée. En décembre 1993, il fait un don très important à la Ville de Mons - près de 3 000 pièces, dont 300 horloges - afin de créer le musée François Duesberg, dans l'ancien bâtiment de la Banque nationale. Pourquoi Mons ? Dans un premier temps, Duesberg a proposé le projet à Liège, sa ville natale, mais les autorités communales ont décliné l'offre et c'est Mons qui en a profité, pour le meilleur ou pour le pire. En effet, les relations entre M. Duesberg et l'administration communale montoise se sont très rapidement dégradées. Cela n'a pas mis fin au musée ni à la donation - le droit la dit irrévocable - mais en a rendu le fonctionnement beaucoup plus difficile. Et François Duesberg a imaginé de renouveler l'opération ailleurs, avec des garanties plus solides quant à sa présence au sein du musée à créer.

LE GRAND CURTIUS

Au cours du XX^e siècle, Liège a développé une politique muséale ambitieuse, consacrant des budgets importants à la création et au fonctionnement de nombreux musées. À la fin des années 80, la ville comptait pas moins de onze musées émergeant au budget communal. Avec des résultats qui n'étaient pas à la hauteur des moyens engagés : faible fréquentation, conservation problématique des collections, production scientifique souvent médiocre. La crise

financière qui frappe la Ville à partir de 1985 et faillit lui être fatale, conduit à un profond remaniement du panorama muséal liégeois¹. Certains musées sont fermés, le Musée de la Vie wallonne est cédé à la Province, les autres sont restructurés.

En particulier, le projet voit le jour d'un regroupement de cinq musées en un ensemble cohérent baptisé EMAHL, Ensemble Muséal d'Art et d'Histoire de Liège, qui rassemblerait les collections des musées d'Archéologie et d'Arts décoratifs (Curtius), du Verre, des Armes, d'Art religieux et d'Art mosan et l'Hôtel d'Ansembourg. Ce regroupement s'accompagne d'un important projet immobilier pour restaurer et intégrer en un seul complexe les bâtiments historiques qui abritaient plusieurs de ces musées (palais Curtius, hôtel de Hayme de Bomal) et des immeubles voisins. Projet grandiose, du moins pour une ville moyenne, dont le coût final approche 50 millions d'euros. Projet de longue haleine et parcours semé d'embûches : programme muséographique incertain, opposition de riverains et de groupes de défense du patrimoine, plusieurs équipes successives pour l'architecture et la scénographie, trois procès... sans compter la difficulté de rassembler les moyens nécessaires. Enfin, ces difficultés surmontées, l'aboutissement est en vue - ouverture en mars 2009 - lorsqu'intervient la donation Duesberg en octobre 2007. À ce moment, le musée, qui a troqué son acronyme initial pour le nom plus porteur de Grand Curtius, est en voie de finalisation. Les travaux de gros œuvre et la restauration des immeubles classés sont quasi terminés, le parcours muséographique est défini et son implantation dans le quadrilatère que déterminent les différents bâtiments est fixée, la sélection des objets est arrêtée, la scénographie est en cours de réalisation. C'est peu dire que la perspective d'une collection d'horloges à intégrer dans cet ensemble - qui a eu tant de mal à se mettre en place - tombe « comme un cheveu dans la soupe ».

1 Et à l'idée, heureusement abandonnée face à la levée de boucliers suscitée, de vendre un des chefs-d'œuvre des collections, *La famille Soler*, important tableau de Picasso, acheté en 1939 lors de la fameuse vente de Lucerne, achat appuyé financièrement par Jules Duesberg (DUCHESNE [J.-P.], « Des tableaux 'd'art dégénéré' pour Liège » in GOB [A.], *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, 2007, p. 192-202.)

LA DONATION

Avant d'accepter la donation de M. Duesberg, les autorités communales demandent l'avis des conservateurs du musée d'une part, et de quelques personnes, dont je fais partie, qualifiées d'expertes d'autre part. Les conservateurs, sans exception, remettent un avis négatif. S'agissant des experts, je ne connais que mon propre avis qui était aussi, et catégoriquement, négatif. Diverses raisons, sur lesquelles je vais revenir, fondent ce rejet du projet de donation ; pour les conservateurs, elles sont fortement liées aux « conditions », aux clauses de la convention de donation. Malgré l'unanimité des avis négatifs, le conseil communal vote, lui aussi à l'unanimité, l'acceptation de la donation proposée par le baron Duesberg et son épouse et la convention qui l'accompagne et la met en œuvre.

Avant d'analyser les termes de cette convention, il est utile de se demander pourquoi le conseil communal va à l'encontre des avis autorisés – et sollicités –, ceux des conservateurs et d'experts extérieurs. Je peux identifier deux raisons, que reflètent les réponses que m'ont données deux acteurs du dossier. La première émane d'un conseiller communal de l'opposition, un conseiller écolo particulièrement attentif à la politique culturelle, qui m'a dit : « Tu sais, ça vaut 60 millions [de francs belges], 1,5 millions d'euros² ». Pour l'opposition, et pour beaucoup de membres du conseil, c'est cette valeur financière importante qui a emporté l'adhésion.

L'autre raison m'a été donnée par le bourgmestre, Willy Demeyer, qui était en fonction à l'époque et l'est toujours aujourd'hui ; c'était une sorte de réponse politique ou culturellement politique aux événements du début des années 1990 lorsque la Ville a décliné la première offre de donation de M. Duesberg, lequel s'est alors tourné vers Mons. En effet, en 1992-1993, la négociation n'a pas abouti, sans doute parce que la Ville de Liège a, alors, jugé inacceptables certaines des exigences de François Duesberg. Willy Demeyer veut en quelque sorte réparer ce qu'il estime avoir été une erreur, dont il n'était pas responsable : « je ne veux pas laisser passer cette seconde chance » a été sa réponse.

2 L'évaluation pièce par pièce de la valeur de la donation est effectivement établie en francs belges, probablement parce qu'elle est antérieure à 2000.

Ces motifs, cependant, ne constituent pas des justifications. La politique d'acquisition d'un musée – car c'est bien de cela dont il s'agit – ne peut se définir, ni sur base de la valeur marchande des pièces, ni en fonction de rivalités ou de concurrence, par nature malsaines, entre états, entre villes ou entre institutions. C'est le projet muséal qui peut, seul, fonder la politique d'acquisition du musée³.

LA CONVENTION

En droit, une donation est inconditionnelle et irrévocable. Mais, pour contourner cela, il arrive assez souvent que les deux parties établissent entre elles une convention qui accompagne la donation et précise certaines modalités, voire définit des contreparties. Il faut souligner d'emblée que le non-respect de la convention n'entraîne pas l'annulation de la donation. C'est pour cela d'ailleurs que le Musée Duesberg à Mons existe toujours.

Par son vote unanime d'octobre 2007, le Conseil communal de Liège a accepté la donation et approuvé la convention entre la Ville et les époux Duesberg. Ce document juridique comporte un nombre important de clauses qui établissent autant de contraintes que la Ville accepte. On y retrouve des clauses classiques, comme une salle au nom des donateurs. Ici, ce sont des « Salons Duesberg » que signale une plaque de bronze apposée sur le piédroit de droite du portail, côté quai et inutilisé⁴, de l'hôtel de Hayme de Bomal. Le piédroit gauche porte une autre plaque, antérieure, qui rappelle le passé prestigieux du bâtiment, construit à la fin du XVIII^e siècle, siège de la préfecture du département de l'Ourthe sous le régime français. Par la suite, la Ville a acquis le bâtiment, qui appartenait à l'État, pour le transformer en musée d'armes⁵.

Une collection exposée de façon unitaire et permanente, dans une salle à leur nom, c'est une des revendications fréquemment exigées par les

3 GOB (A.) et DROUGUET (N.), *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 5^e éd., 2021, 380 p.

4 Par le public mais le baron et la baronne Duesberg, eux, peuvent l'utiliser pour accéder à « leur » musée.

5 Cette pseudo-privatisation est d'autant plus regrettable que c'est un bâtiment qui a toujours connu une vie publique hormis durant les 20 ou 30 premières années où il était occupé par la famille Hayme de Bomal qui lui a donné son nom.

donateurs⁶. À Liège, la convention porte des clauses autrement plus originales. Ainsi, M. Duesberg a exigé et obtenu le titre de conservateur honoraire. Il dispose d'un bureau équipé d'une photocopieuse et d'un téléphone au sein du musée. Il est toujours chez lui au Grand Curtius.

Par cette convention, la Ville octroie aux époux Duesberg des avantages quelque peu anecdotiques : des nuitées dans le principal hôtel de Liège (24 par an, si mon souvenir est exact), une carte de parking assurant la gratuité sur tout le territoire de la ville de Liège, des remboursements de billets de train, de taxis.

Mais il y a plus grave. Outre le titre de conservateur honoraire, trois clauses sont totalement inédites et parfaitement inadmissibles à mes yeux. Je pense que ce sont elles, avec le titre de conservateur honoraire, qui ont provoqué l'avis négatif des conservateurs.

La première, c'est que M. Duesberg ait les clés du musée. Cela peut paraître anodin mais personne, aucun conservateur sauf le conservateur général, à Liège, ne possède les clés. C'est le service de sécurité qui gère les entrées, sorties, notamment en dehors des heures d'ouverture. Cette question fait partie des mesures de base de la conservation et figure, à ce titre, dans les critères de reconnaissance des musées en Fédération Wallonie-Bruxelles.

Deuxième clause inacceptable et véritablement ahurissante : il est spécifié dans la convention que les conservateurs ne peuvent pas contredire M. Duesberg, à propos de sa collection ; pas sur l'ensemble du musée, heureusement. L'opinion de François Duesberg sur ses « anciens » objets est considérée, encore aujourd'hui, comme parole d'évangile ; personne ne peut le contredire sur ce point. Ce qui met fin à tout esprit critique, à toute démarche scientifique. C'est évidemment contraire à la définition même du musée et à sa déontologie.

La troisième clause inadmissible, c'est que M. Duesberg peut seul décider de la muséographie et de la scénographie, c'est-à-dire de la

⁶ En particulier en cas de legs, lequel peut être assorti de conditions.



« Une muséographie toute personnelle ». Photographie ©André Gob.

façon de présenter sa collection. Quitte à être en rupture par rapport au projet d'ensemble. C'est très précisément ce que l'on constate aujourd'hui dans le parcours muséal du Grand Curtius.

Le bourgmestre, cependant, n'y voit pas malice : « Nous renouons avec la tradition de mécénat qui a fait la richesse de musées liégeois. La Ville de Liège sort gagnante : les concessions faites ne sont pas exorbitantes et sont moins importantes qu'auparavant⁷ ». Auparavant : Willy Demeyer vise-t-il la donation à Mons ou bien fait-il référence à d'autres mécènes des musées de Liège ? Dans ce cas j'évoquerai seulement la figure de Fernand Graindorge, qui cède en 1981 sa riche collection d'œuvres d'art contemporain sans autre « exigence » que le vœu de la voir exposée⁸.

LA MISE EN ŒUVRE DE LA CONVENTION

La convention, approuvée par le Conseil communal, entre en vigueur immédiatement. La décision est prise d'installer la collection Duesberg dans le parcours prévu pour le musée Grand Curtius⁹, à l'emplacement de ce qui devait abriter les pièces du XVIII^e siècle, singulièrement la partie consacrée au siècle des Lumières, dans les plus beaux salons de l'hôtel de Haime de Bomal, restaurés dans leur état d'origine. L'intrusion des horloges et porcelaines de la collection Duesberg ne laisse plus de place pour les dispositifs initialement prévus. Il n'en reste qu'une vitrine consacrée à André Modeste Grétry, avec notamment un tambour qui lui aurait appartenu, de même que le petit clavier muet (juste pour exercer ses doigts) et un violon. Le XVIII^e siècle à Liège est une période faste, grâce en particulier aux princes-évêques de la famille de Bavière qui présidaient alors, presque de façon continue, aux destinées de la principauté. C'est une

7 BODEUX (P.), « Liège. Convention entre la Ville et le collectionneur de pendules : Tapis rouge pour Duesberg », in *Le Soir*, 27.10.2007, p. 11.

8 Fernand Graindorge donne sa collection à la Communauté française, avec le vœu qu'elle soit mise en dépôt et exposée au Mamac à Liège.

9 Le parcours principal est chronologique : Liège et sa région, des temps préhistoriques au XX^e siècle ; sur cette boucle se greffent trois espaces consacrés à des collections particulières qui débordent largement de ce topique localiste : armes, verre, arts religieux et philosophiques.

période assez prospère sur le plan économique, grâce aux développements industriels où la région liégeoise fait figure de pionnier, après l'Angleterre. Il y a notamment une production d'orfèvrerie tout à fait remarquable, dont le musée possède une collection importante. Tout cela est remis en réserves pour faire place à la collection de M. Duesberg qui, aussi importante et qualitative soit-elle, n'a rien à voir avec Liège. Elle comporte essentiellement des productions parisiennes, seules une ou deux pièces provenant de Liège. Cette rupture accentue le manque de lisibilité du parcours, déjà assez confus parce que sans doute insuffisamment défini.

LES SALONS DUESBERG

La convention attribue à François Duesberg la responsabilité exclusive de l'exposition de son ex-collection sur les plans muséographique et scénographique. Paul Hautecler, l'architecte chargé des aménagements intérieurs et de la scénographie du musée¹⁰, n'a pas du tout apprécié cette irruption dans son travail qui non seulement interrompt le fil du récit du parcours principal, mais aussi se place en décalage absolu par rapport aux choix esthétiques de l'architecte-scénographe. Son indignation – que j'ai pu constater personnellement au moment des faits – se marque, sous une forme polie, dans le catalogue publié dès l'ouverture du musée : « Un collectionneur bien connu nous a gratifiés d'une partie de sa collection de pendules. Celle-ci sera présentée dans les plus belles salles, l'Hôtel de Hayme, et dans une muséographie toute personnelle¹¹ ».

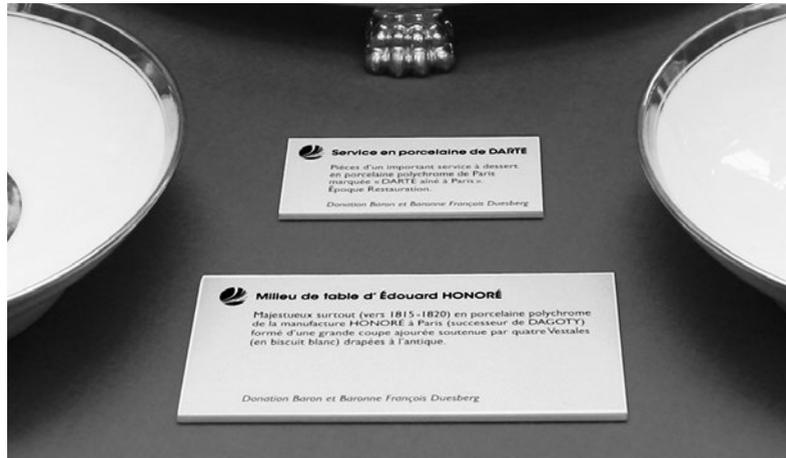
Vitrines impersonnelles, très mal implantées sans tenir compte des très beaux décors de ces salons, présence d'un catalogue et d'un dépliant publicitaire à l'intérieur d'une vitrine (!), couleurs des tissus fadasses et inappropriées, autant d'éléments qui témoignent du mauvais goût et de l'incompétence de François Duesberg en matière de muséographie et de scénographie.

10 Après que plusieurs équipes d'architecture et de scénographie aient travaillé sur le projet, avec des fortunes diverses, parfois tranchées par les tribunaux.

11 HAUTECLER (P.), « On aimerait que ce soit le plus beau musée du monde ! », in *7000 ans d'art et d'histoire au Grand Curtius*, Bruxelles, Luc Pire, 2009, p. 10-13.

L'omniprésence de ce collectionneur incapable de lâcher sa collection se vérifie encore, de façon très révélatrice, dans le livre publié à l'occasion de l'ouverture du Grand Curtius, déjà évoqué. Là aussi, le style de la présentation est tout à fait différent du reste de l'ouvrage, tant dans la mise en page que dans le libellé des notices. Jugez plutôt : « Belle et rare pendule en bronze doré aux vestales... Imposante pendule en bronze doré... Exceptionnelle pendule du début de l'époque empire... Rare pendule d'époque consulat en bronze doré et patiné...¹² ».

On retrouve là le style des notices des catalogues des salles de vente mais en aucun cas des commentaires ou des descriptions d'objets de musée rédigés par des conservateurs, comme on les attend dans ce genre d'ouvrage.



Texte du cartel supérieur : Service en porcelaine de DARTE. Pièces d'un important service à dessert en porcelaine polychrome de Paris marquée « DARTE ainé à Paris ». Époque Restauration. Photographie © André Gob.

CONCLUSION

La première leçon à tirer de cette affaire, c'est la difficulté pour un collectionneur de lâcher prise, de laisser les pièces offertes à un musée

¹² 7000 ans d'art et d'histoire au Grand Curtius, op. cit., p. 130-135.

par donation « vivre leur vie » aux bons soins des conservateurs qui en ont la charge. C'est un trait que l'on observe assez souvent, au même titre que la volonté de donner son nom au musée ou, à tout le moins, aux salles où sont exposées les œuvres cédées, ce que d'aucuns qualifient volontiers de vanité. Dans le cas Duesberg, toutefois, ce souci de rester présent après la donation tourne à l'obsession. On le voit dans le premier musée, à Mons, et on le retrouve à Liège où le donateur cherche à occuper un maximum de terrain : scénographie, catalogue, sans parler des visites guidées qu'il effectue parfois lui-même.

Pourquoi céder sa collection, dès lors ? Très certainement pour en assurer la pérennité, surtout lorsqu'il n'y a pas d'héritier intéressé. Mais il s'agit aussi de bénéficier de l'aura et de la notoriété liées au musée, institution prestigieuse.

De l'autre côté, il y a une ville et un musée, qui, d'une certaine façon, jouent les collectionneurs, qui acceptent une collection pour sa valeur marchande malgré son incongruité dans le parcours du Grand Curtius. Cette Ville méprise et humilie ses conservateurs en ignorant leurs avis, pourtant sollicités, et en acceptant par convention des clauses qui les rendent muets, au mépris de la définition même du musée et de sa déontologie. On peut penser, cependant, qu'elle le fait davantage par ignorance que par volonté de nuire. À vrai dire, le miroitement des millions d'euros et la perspective de faire la nique à la rivale montoise aveuglent les responsables politiques liégeois.

Que dire des modifications de programme du projet Grand Curtius à quinze mois de l'ouverture, alors que la détermination du parcours avait déjà été excessivement complexe, sinon qu'elles trahissent, elles aussi, de la part des autorités communales, un certain mépris des professionnels en charge du projet, en particulier les équipes d'architecture et de scénographie.

La Ville de Liège semble avoir oublié, au moment de la donation de 2007, que quand on accepte une collection, on risque de recevoir aussi le collectionneur. C'est assez souvent le cas et le précédent montois, s'agissant de François Duesberg, aurait dû alerter bourgmestre et échevins. Cette affaire n'a même pas servi de leçon à la Ville de Liège puisque, quelques années plus tard, elle a accepté une

autre collection, certes moins prestigieuse, un ensemble tout à fait exceptionnel de luminaires, à la fois domestiques et urbains. Cette thématique n'entrant dans aucun des musées communaux liégeois existants, un musée ad hoc a été créé; un musée du luminaire, le Mulum. Auparavant, cette collection avait été refusée par deux musées liégeois qui étaient beaucoup plus adéquats pour la recevoir mais qui n'avaient pas accepté certaines clauses qui figuraient dans le projet de donation. Clauses qui stipulaient notamment que l'ancien propriétaire collectionneur serait présent dans le musée. Ce que la Ville, elle, a accepté comme vous pourriez le constater en visitant le Mulum, où vous verrez le petit espace occupé par l'ancien collectionneur qui veille sur sa collection, avec des photos de sa famille, son petit coin personnel, son thermos de café, etc. Et bien sûr l'aménagement de la salle d'exposition a été réalisé exclusivement par ce collectionneur.

Il s'agit là, à n'en pas douter, de donateurs qui ne veulent pas vraiment se dessaisir de leur collection, qui veulent rester présents auprès d'elle.

Pour ne pas terminer sur une note aussi négative, je veux évoquer un autre exemple, diamétralement opposé, où intervient quelqu'un d'origine verviétoise devenu liégeois, un ancien collègue de l'Université de Liège, Léopold Bragard, collectionneur invétéré – et très compétent – de céramiques, notamment de La Louvière et de Tournai. Il a légué sa collection au musée Keramis. Ludovic Recchia, qui préside aux destinées de Keramis, m'a affirmé que les relations avec M. Bragard avaient été excellentes et surtout que cette collection constituait un apport considérable pour les collections du musée, tout un volet de productions céramiques qui n'étaient pas présentes dans leurs fonds avant le don de Léopold Bragard.

Ce dernier exemple, très brièvement esquissé, montre que, fort heureusement, les relations qui se nouent entre collectionneurs et musées peuvent être très positives et profitables pour chaque partenaire.

VAMPIRISER LE QUOTIDIEN SANS RENONCER AU SUBLIME OBJET

Ludovic Recchia

Pour répondre à la question générique, ce texte évoque la création du centre de la céramique Keramis à La Louvière et sa politique des collections. Il s'agit d'une expérience artistique et patrimoniale qu'il est impossible d'analyser indistinctement du contexte humain et social présent lors de la création de l'institution.

LE DERNIER MUSÉE DISCIPLINAIRE ?

Keramis – Centre de la Céramique a ouvert ses portes en 2015 sur le site historique de la faïencerie Boch Frères (1841-2011) à La Louvière. Administrativement, Keramis est un des seuls cinq musées « liés » à la Fédération Wallonie-Bruxelles conformément au décret régissant l'organisation et le financement de la politique muséale de ce pouvoir public¹. Organisé en ASBL, Keramis est reconnu, depuis 2019, comme musée de catégorie « A » selon les critères du décret. Après la photographie, la tapisserie, l'image imprimée et l'orfèvrerie, Keramis est le dernier maillon d'une chaîne d'institutions thématiques dédiées à un médium artistique. Curiosité institutionnelle, bien que le cadre

1 Selon l'Arrêté du 19 juin 2019 du Gouvernement de la Communauté française portant application du décret relatif secteur muséal du 25 avril 2019, outre le Musée royal de Mariemont qui est le Musée « de » la Communauté française; le Domaine du Château de Seneffe, le Centre Keramis (La Louvière), le Centre de la Gravure et de l'image imprimée (La Louvière), le Musée de la Photographie (Mont-sur-Marchienne), le Centre de la Tapisserie, des Arts Muraux et des Arts du Tissu (Tournai) sont les musées « liés » à la Communauté française.

culturel de ces institutions soit celui des musées, la plupart d'entre elles opèrent autant dans le champ muséal que dans celui des arts plastiques et de la création². Depuis son ouverture, Keramis veille à maintenir un équilibre entre fonctions muséales et création. Il est autant un musée assurant le développement, la conservation, l'étude scientifique et la diffusion de ses collections de céramiques qu'un centre d'art et de création qui accueille des artistes en résidence à des fins de recherche et d'exposition.

PASSÉ GLORIEUX, ACTUALITÉ CHAHUTÉE

Sur le plan historique, Keramis est le vestige d'une entreprise créée en Belgique par les descendants des Boch, famille de faïenciers active depuis le XVIII^e siècle à Audun-le-Tiche en Lorraine³. Créée en 1841, l'antenne belge porte le nom de « Faïencerie de Keramis » pour se distinguer des autres sites de production du groupe Boch Frères. L'entreprise louviéroise devient la plus importante faïencerie du pays. Elle compte jusqu'à près de 1 300 salariés au plus fort de son développement dans les années 1960. Dès lors, la faïencerie occupe, aujourd'hui encore, une place significative dans l'imaginaire collectif. De nombreux habitants de la région du Centre y ont travaillé ou ont connu quelqu'un qui y a été ouvrier ou employé. Largement diffusée, la vaisselle de la faïencerie, encore présente dans de nombreuses familles belges, est une sorte de jalon populaire du « bel objet ». Les services de table figuraient jusqu'à il y a peu en bonne place dans les trousseaux de mariage. Fournisseur de la Cour de Belgique, les produits Boch étaient entourés d'une véritable aura symbolique. Au même titre que la Sabena, les Chocolats Jacques ou les cristaux du Val-Saint-Lambert, les services Boch comptent aujourd'hui parmi les madeleines de Proust des Belges, leur rappelant une certaine « Belgique à papa »⁴. Après un

2 Et c'est d'ailleurs pour cette même raison que la Musée des Arts contemporains au Grand-Hornu (Mac's) relève quant à lui des arts plastiques.

3 Associés aux Villeroy, les Boch disposeront ensuite de sites d'exploitation à Septfontaines au Luxembourg et Mettlach en Allemagne. Lire à ce sujet: THOMAS (T.), *Le rôle des Boch dans la céramique des XVIII^e et XIX^e siècles*, Liège, Institut supérieur de l'art et d'archéologie de Liège, 1974.

4 Expression utilisée en 1970 par le Ministre Gaston Eyskens la veille d'importantes réformes institutionnelles ayant conduit à l'actuelle Belgique fédérale. Historiquement, elle désigne la Belgique unitaire et prospère des Trente glorieuses.

premier dépôt de bilan en 1985, véritable séisme social pour la Région du Centre, l'entreprise Boch ne sera plus jamais prospère. Devenue *in fine* Royal Boch, la division vaisselle séparée du sanitaire, la faïencerie vivra dans les années 1990 et 2000 au rythme des faillites successives. Au bout du compte, les multiples vagues de licenciement réduisent à 35 unités le nombre d'équivalents temps pleins en 2008, année de la dernière reprise avant fermeture finale en 2011.

Cette période noire, accompagnée de mobilisations, de luttes ouvrières, d'occupations des infrastructures (durant de longs mois en 2008) et surtout, de promesses non tenues, laisse des traces. En 2011, les ouvriers sont confrontés à un long procès à l'issue incertaine contre leur dernier patron. Le pot de terre se heurte au pot de fer. La fermeture de l'entreprise a lieu alors que la construction du centre Keramis va démarrer. Lorsqu'il commence à sortir de terre en 2013, les anciens travailleurs sont pour la plupart incrédules. Il leur semble que la culture a fini par leur ôter le pain de la bouche. Grâce à une action culturelle militante à La Louvière, surtout celle du metteur en scène Daniel Adam, « la pilule⁵ » finit par passer. Ce dernier exorcisa cette période douloureuse par la création d'une pièce de théâtre-action impliquant huit faïenciers et faïencières. Intitulée *La dernière défaience* (sic), la pièce tire son texte des récits de ces travailleurs jouant donc leur propre rôle. Deux d'entre eux compteront en 2015 parmi les premiers employés du centre Keramis.

Par-delà le passé glorieux d'une industrie d'art nous ayant légué des collections artistiques exceptionnelles, ce sont ces événements contemporains qui vont donner à la question muséale et à la collection une réalité singulière, une coloration atypique, entre le bleu du travail et le rouge des luttes ouvrières.

Confrontés à cet héritage et ce climat somme toute défavorable, les dirigeants de Keramis se sont donné pour mission de ne rien négliger

5 Expression empruntée à Jean-Jacques Verhelst, faïencier un temps devenu acteur et surtout l'un des anciens travailleurs recrutés au centre Keramis. Jean-Jacques Verhelst a marqué les premiers visiteurs de Keramis par ses explications sur les techniques de fabrication, ses anecdotes savoureuses et sa joie à partager une tranche de vie pourtant difficile sur le plan physique et moral.

et de coller au plus près de la réalité, préservant les vestiges matériels et immatériels de l'activité sous ses différentes facettes artistiques, historiques et sociales.

RECONSTITUER UN PUZZLE

L'histoire des collections du Centre Keramis remonte à 1986. À la suite du premier dépôt de bilan en 1985, la moitié des effectifs de l'entreprise se retrouve sur le carreau. La Louvière est en larmes. Rappelons qu'un siècle et demi plus tôt, l'entreprise avait été à l'origine de la création de la bourgade devenue aujourd'hui la 5^e ville de Wallonie. Des émeutes éclatent dans les rues de La Louvière. Pour rembourser les créanciers, le curateur désigné décide de vendre les objets d'art présents dans l'entreprise. Il y en a des milliers, autant de souvenirs d'un âge d'or au cours duquel Boch participa aux expositions universelles de Londres, de Paris ou encore de Bruxelles. Durant son histoire, la société louviéroise ne possédait pas vraiment de « musée » d'entreprise. Elle accumulait dans ses greniers des objets invendus ou invendables. Dans le meilleur des cas il s'agissait de pièces insolites, énormes et invendables, dans d'autres, des échecs commerciaux, des modèles défectueux, parfois d'étonnants essais permettant aujourd'hui de comprendre les objectifs de l'entreprise en matière de recherche et de développement.

Une partie de la réponse que nous souhaitons apporter à « Ce que collectionner veut dire » apparaît de façon poignante dans une note manuscrite de Guy Donnay, directeur du Musée royal de Mariemont (1968–1993), visible sur un courrier que lui adresse Ghislaine De Bievre, Directrice d'Administration de la Communauté française, le 20 mars 1985⁶. L'administration confie l'expertise du patrimoine de l'entreprise au Musée royal de Mariemont : « Conformément aux vœux de Monsieur le Ministre de l'Exécutif de la Communauté française, il conviendrait que vos services mènent à bien, dans les meilleurs délais, l'inventaire des collections de la faïencerie Boch. »

6 Archives du MRM, fonds Jottrand. Les autres éléments cités proviennent de la même source.

L'annotation de Guy Donnay nous informe du contexte politique et social de cette mission : « 1. Nécessité de mener la négociation dans la plus grande discrétion (d'où pas de courrier officiel). 2. Les curateurs souhaitent attendre les vacances pour sortir les objets des caisses afin de ne pas démoraliser le personnel ! ».

Durant l'été 1985, Mireille Jottrand, Chef de section au Musée royal de Mariemont aidée notamment de René Anciaux, pédiatre louviérois passionné de céramique, dresse la liste des œuvres rassemblées dans un hall désaffecté. Mireille Jottrand trie la collection en trois catégories : la « fantaisie », c'est-à-dire les pièces décoratives créées dans des ateliers d'art, la vaisselle et la documentation. Dans la documentation sont regroupés des objets qui n'ont pas de valeur marchande : des centaines de biscuits (faïences cuites mais non émaillées), des milliers de pierres lithographiques, de plaques et des cylindres de cuivres destinées à l'impression des transferts⁷ ainsi que quelques machines archaïques. Les impressionnantes archives de l'entreprise sont quant à elle volontairement détruites, seuls quelques mètres courants échappent à cette incurie. Devant un tel patrimoine en péril, les critères de sélection de Mireille Jottrand sont la rareté, l'importance pour l'histoire de l'art, la taille (certaines œuvres sont monumentales) et l'état de conservation. Sur les 5 000 objets répertoriés, elle effectue un choix raisonné de 2 260 pièces dont la valeur globale est estimée à 10 800 000 francs belges⁸.

Le 11 septembre 1985, Guy Donnay écrit à Maurice Molle, figure politique louviéroise et chef de cabinet adjoint du ministre Philippe Moureaux : « les objets acquis seront entreposés provisoirement au Musée [de Mariemont]. J'attends l'autorisation de prendre contact avec le bourgmestre de La Louvière [Michel Debauque] et le directeur de l'Écomusée régional du Centre [Jacques Liebin] en vue de la création d'un « Musée Boch » où ils pourront prendre place.¹⁰ »

7 Sorte de décalcomanie permettant le report de décors imprimés en grandes séries.

8 Soit 267 725 euros (en 2022).

9 Philippe Moureaux sera Ministre Président de la Communauté française de Belgique jusqu'en décembre de l'année 1985.

10 Archives du MRM, fonds Jottrand, copie d'un courrier de Guy Donnay à Maurice Molle du 11.09.1985.

Il s'ensuit durant de longs mois d'interminables tergiversations. L'administration qui remet en cause l'expertise de Mariemont, doute de la pertinence des choix et conteste l'estimation de la valeur marchande de l'ensemble. Défendue par un Guy Donnay intraitable, Mireille Jottrand se réfère à l'avis d'une collègue des musées de France pour asseoir sa légitimité. Le 16 juin 1986, Jacques Reybroeck, directeur d'administration, informe Guy Donnay que le Ministre Président a décidé l'achat d'une partie de la collection de faïences à concurrence de 5 000 000 de francs belges¹¹. Face à cette décision surprenante, des négociations sont engagées avec la Société Régionale d'Investissement de Wallonie (SRIW) pour que la totalité de la somme soit réunie et que l'ensemble du lot soit acquis par les pouvoirs publics.

Si la collection reste physiquement unitaire, administrativement, elle est divisée de façon cocasse en deux entités équivalentes. Quand les responsables sont en présence de deux pièces de même taille,



Paire scindée de grands vases Art déco, créations de l'atelier de Charles Catteau pour l'exposition de Liège de 1930. À gauche, exemplaire de la Société Régionale d'Investissement de Wallonie. À droite, exemplaire de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

¹¹ Soit 123 947 euros (en 2022).

forme, rareté ou valeur marchande, ils en versent un exemplaire au patrimoine de la SRIW et l'autre à celui la Communauté française. Ainsi la paire de grands vases Art déco, créations exceptionnelles de l'atelier de Charles Catteau pour l'exposition de Liège de 1930, est divisée en deux¹².

Outre quelques pièces emportées par la SRIW pour décorer ses locaux, la majeure partie de la collection reste donc à La Louvière. Le 27 janvier 1988, Michel Debauque, historien et bourgmestre de la Ville de La Louvière propose le stockage dans les greniers du service des archives de la Ville de La Louvière. Le « Musée Boch » ne voit quant à lui pas le jour. L'ensemble est déménagé à la fin des années 1990, dans un édifice communal du centre-ville où il fera l'objet d'un recollement sous la houlette des philologues Pierre Duroisin et Michelle Lenglez qui étudient en détail la collection de plaque de cuivre pour l'impression des décors monochromes.

En 2009, sous l'impulsion de François Mairesse, directeur du Musée royal de Mariemont (2002-2010) et le soutien de la ministre Fadila Laanan, l'ASBL Keramis – Centre de la Céramique de la Communauté française est créée. L'association a pour objectif de valoriser le patrimoine matériel et immatériel de la faïencerie Boch et d'accompagner la Fédération Wallonie-Bruxelles dans la création d'un centre de la céramique sur le site de l'entreprise Royal Boch toujours en activité. L'idée n'est pas tant de créer un éco- ou un économusée mais d'installer un espace muséal original qui valorise un patrimoine majeur et, indirectement, une entreprise en déclin.

Outre l'existence de la collection évoquée, le projet compte sur un autre argument de taille. Depuis 2003, l'édifice abritant les trois plus anciens fours au charbon du site de l'entreprise – en réalité les trois derniers témoins de l'industrie de la faïence belge au XIX^e siècle – est inscrit sur la liste du patrimoine classé de Wallonie. Aussi, en 2008,

¹² Cette paire est le souvenir d'un ensemble de quatre créé pour la participation de la faïencerie à cette exposition. Un des deux exemplaires survivants trônait jusqu'en 2015 dans la salle du conseil d'administration de la SRIW à Liège. Lorsque Keramis a ouvert ses portes, les dirigeants de la SRIW n'ont pas hésité à rapatrier à La Louvière l'ensemble des objets qui étaient exposés dans leurs bureaux.

cet édifice est inscrit sur une liste de biens menacés pour lesquels l'Institut du Patrimoine Wallon (IPW) a mandat de réaffectation¹³. En 2009, l'ASBL Keramis et l'IPW rassemblent les pouvoirs locaux (Ville de La Louvière, Province de Hainaut) et régionaux (Fédération Wallonie-Bruxelles pour les compétences culture et Région Wallonne pour celles du patrimoine) autour de la table. Tous s'accordent sur la nécessité de financer la construction d'un musée. L'ASBL Keramis est désignée par la Fédération Wallonie-Bruxelles pour assister l'IPW dans la rédaction du programme muséal de la future institution. Au sauvetage de l'édifice classé s'ajoute la volonté de valoriser non seulement la collection Boch mais également les collections de céramiques contemporaines de la Fédération Wallonie-Bruxelles. La Cellule Architecture de la Fédération Wallonie-Bruxelles et l'IPW s'accordent pour que la commande publique soit exemplaire en termes d'économie et de qualité architecturale¹⁴.

Pour valoriser la collection Boch en caisses depuis 1985, le Musée royal de Mariemont organise durant l'hiver 2011 l'exposition « Le souffle de Prométhée – La collection Boch ». L'exposition est une sorte de laboratoire scénographique d'une partie des collections du futur Centre Keramis. Elle permet aussi d'informer la population locale de l'existence de ce patrimoine exceptionnel et de sensibiliser le politique à la nécessité de soutenir son futur écrivain. Fait inattendu, l'exposition mobilise les travailleurs en conflit ouvert avec leur dernier patron. Durant les dernières semaines de l'exposition, alors que les premières démolitions de leur usine ont commencé – parfois à l'insu des faïenciers dont les effets personnels sont emportés par les *bulldozers* – ceux-ci organisent une dernière et surréaliste procession à Saint Antoine. Depuis les grilles du parc de Mariemont, la statue en terre cuite de leur saint patron traverse le domaine, entre au

13 Directeur de l'IPW jusqu'à l'âge de la retraite en 2017, Freddy Joris, également historien verviétois spécialiste de l'histoire industrielle wallonne, a joué un rôle central dans l'engagement de son institution à la sauvegarde de ce patrimoine. Son dévouement sans faille pour le patrimoine de plusieurs sites industriels wallons mérite d'être ici salué.

14 En 2015, Keramis reçoit le Prix de la Maîtrise d'Ouvrage Public, catégorie équipement public. Cf. *Prix de la Maîtrise d'ouvrage publique 2015 de la Fédération Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, Éditions de la Cellule Architecture, p. 50-57.

musée où elle est déposée dans l'exposition parmi les autres chefs-d'œuvre de l'exposition du patrimoine de l'entreprise Boch.



Travailleurs de la faïencerie Royal Boch en procession en février 2011 dans le domaine de Mariemont avec leur saint Antoine qu'ils ont décidé de déposer au musée. Photographie © Véronique Vercheval.

Le travail scientifique mené au Musée royal de Mariemont autour de l'exposition, la conscientisation de la population et du politique ainsi que la création de l'association Keramis ne parviennent pas encore à compenser l'épouvantable fiasco de la dernière reprise de l'entreprise par l'industriel liégeois Patrick De Maeyer. Après de longues périodes de chômage économique et le démantèlement progressif de l'entreprise¹⁵, les travailleurs cessent même d'être rémunérés, abandonnés par le patron à leur triste sort. Étant sous contrats, ils ne peuvent obtenir d'allocations de chômage. Face à cette situation,

15 L'entreprise est alors divisée en trois sociétés. Une première, immobilière et patrimoniale, gère les stocks existants et le foncier en partie revendu après démolition des infrastructures à la Ville de La Louvière; une seconde qui renferme la marque et une troisième relative à la production qui est rapidement déficitaire puisqu'elle a à sa charge les salaires des travailleurs. Une vaisselle de qualité médiocre, fabriquée au Portugal et estampillée Royal Boch, est commercialisée par la société anversoise détentrice de la marque (www.royalboch.com).

début avril 2011, le tribunal du travail de La Louvière condamne Patrick De Maeyer à fournir un emploi aux 34 ouvriers encore sous contrat. Dans l'impossibilité matérielle de répondre à la demande du tribunal, la rupture rapide des contrats est prononcée et l'entreprise est déclarée de nouveau en faillite.

Dans ce contexte, la première visite sur le site des architectes désignés pour construire le futur musée est chahutée par des travailleurs confrontés à une violence morale inacceptable.

Les tensions finissent par s'apaiser. Dès 2013, l'ASBL Keramis se donne pour mission de faire oublier un échec économique et social. La petite communauté d'anciens travailleurs n'a plus l'impression que le musée vampirise ce qui fut pour la plupart l'aventure de toute une vie. Le centre Keramis peut progressivement révéler le savoir-faire prévalant à chaque objet fabriqué et les valeurs humaines qu'il renferme. Le musée est le point de départ de la restauration d'imaginaires autour de la faïence Boch bien entendu mais également d'une pratique inclusive de la céramique aujourd'hui.

RASSEMBLER, RÉINCARNER

Parallèlement aux actions de ralliement des anciens travailleurs à la cause du musée, durant cette période, le rassemblement des collections a lieu. La collection Boch prend place dans des réserves à la fois visitables et scénographiées. Dans les vitrines sont disposés des textes, du matériel didactique et des vidéos expliquant comment les faïences étaient fabriquées. Sur de grandes tables, le public peut manipuler des matières premières, des outils et divers accessoires. L'un des objectifs du musée est de valoriser des collections publiques qui n'étaient pas montrées au public. La réserve visitable accueille la collection Boch de la Communauté française et de la SRIW ainsi que des dépôts de pièces Boch de la Ville de La Louvière (pièces commémoratives) et de la Province de Hainaut. La Fondation Roi Baudouin versera dans la foulée la collection de près de 600 vases de Charles Catteau constituée par Claire De Pauw et Marcel Stal. Ce rassemblement de collections a eu un effet de levier. Au cours des

cinq premières années, le musée a reçu d'importantes donations et, malgré un budget serré, a pu procéder à quelques achats d'œuvres importantes. La collection a pratiquement doublé pour atteindre environ dix mille pièces en 2020.

Dans le bâtiment des fours remis à neuf, l'esprit de Boch se réincarne progressivement au fil des expositions, des parcours thématiques et des activités organisées pour tous les publics. L'équipe de Keramis se donne pour objectif d'enseigner la « culture de la céramique », qu'elle soit artisanale, industrielle ou artistique à un large public. Une attention particulière est portée sur le lien entre les communautés qui composent son public cible : les collectionneurs de céramique Boch, les amateurs de patrimoine industriel ou encore les créateurs contemporains qui trouvent dans la céramique un moyen d'expression.

La collection du musée s'articule sur trois concepts clés : le sublime, l'ingénieux et le discursif. D'apparence obsolète et subjective, la question du « beau », du « sublime objet », suscitant la convoitise et le désir, est une caractéristique tantôt de l'Art nouveau et de l'Art déco (1920-1940) où elle se manifeste notamment comme art social, tantôt dans le design et l'objet postmoderne, tantôt dans sa forme hybridant art et artisanat. En abordant en permanence les questions techniques et technologiques, la pratique de la céramique est l'expression d'un certain génie humain accepté ici dans son universalité. Enfin, la rhétorique du discours situe la céramique comme une forme d'art actuel à la fois matériel et conceptuel.

Sur le plan contemporain, le musée valorise la collection de céramique de la Communauté française, héritage de l'ancienne collection de l'État développée essentiellement entre 1979 et 1995¹⁶. Sur la base de celle-ci, Keramis organise des expositions de créateurs belges actifs au siècle passé avec la volonté de développer la recherche et d'enrichir la collection du musée. La rétrospective consacrée à

16 Les acquisitions de céramique par le Ministère de la Communauté française sont devenues rares à partir de 1995, les commissions dédiées à la photographie et aux arts appliqués ayant été supprimées.

Antoine de Vinck (1924-1992) en 2016¹⁷ pousse la famille de l'artiste à effectuer une donation d'œuvres emblématiques. Outre le cas de figure de la rétrospective, pour briser la monotonie souvent liée aux scénographies de collections permanentes et renouveler leur attrait, l'accrochage de la salle XX-XXI^e dédiée aux collections contemporaines est complètement revu tous les ans. Cette caractéristique permet de mettre l'accent sur différents artistes phares en fonction des thèmes abordés (poterie, sculpture, figure...). Ce positionnement a permis d'attirer les dons d'ensembles complets d'œuvres de Pierre Caille (1911-1996), Marc Feulien (1943-2005), Noël Randhaxe (1923-2013), Chantal Talbot (1958) ou Francis Behets (1945-2012), autant d'artistes importants pour l'histoire de la céramique et qui étaient trop modestement représentés dans la collection.

RÊVER LA COLLECTION

La collection est le cœur de l'identité de Keramis et du maintien de sa singularité parmi une offre culturelle et patrimoniale régionale très riche. Il est triste de constater qu'un grand nombre de musées se retrouvent actuellement dans l'incapacité de procéder à de nouvelles acquisitions faute de moyens financiers suffisants. Cette réalité relègue l'institution muséale au second plan de l'intérêt des antiquaires et des galeristes. Elle déconsidère aussi l'institution culturelle aux yeux des artistes.

Si Keramis consacre un petit budget sur fonds propre pour acquérir des œuvres qui complètent les collections Boch, l'institution compte surtout sur la générosité du public et l'écoute bienveillante des collectionneurs et antiquaires pour faciliter l'acquisition d'une pièce Boch manquante à ses collections. La « brocante Boch » annuelle est une initiative qui permet d'être proche des amateurs tout en maintenant de bonnes pratiques déontologiques (inaliénabilité des collections notamment). Chaque printemps, le musée ouvre ses portes aux particuliers, collectionneurs et marchands qui vendent

¹⁷ « Antoine de Vinck - L'esprit des formes », 24 juin – 30 octobre 2016. Cette exposition est symboliquement proposée 30 ans après la première rétrospective consacrée à Antoine de Vinck par le Musée royal de Mariemont.

de la faïence Boch. Même si elle ne bénéficie d'aucun droit de préemption, l'équipe scientifique du musée est aux premières loges pour acquérir des œuvres en direct. Pour éviter toute spéculation, les critères de recherche restent à la discrétion de l'équipe scientifique du musée. À ce sujet, heureusement collectionneurs et conservateurs ne partagent pas nécessairement les mêmes priorités ! Malgré des moyens limités, en 5 ans, Keramis a pu acquérir des pièces exceptionnelles, des jalons essentiels à la connaissance de la production de la faïencerie Boch.

Sur le plan de la création céramique contemporaine, Keramis procède à des acquisitions moins nombreuses. Il n'est cependant pas interdit de rêver. À partir de 2018, grâce à la complicité de la Ville de La Louvière, Keramis procède annuellement à des acquisitions d'œuvres contemporaines. Des œuvres des artistes Marc Alberghina, Gisèle Buthod-Garçon, Émile Desmedt, Claire Lézier, Coline Rosoux et, tout récemment, David Whitehead et Patrick Crulis sont venues compléter la collection contemporaine. Le leitmotiv de ces achats est de restaurer le chaînon manquant entre les arts industriels, la collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles quasiment éteinte depuis 1990 et la réalité de la création actuelle dans le domaine de la céramique. L'articulation entre ces domaines paraît d'autant plus souple que la frontière entre les espaces des collections permanentes et des expositions temporaires n'est pas strictement délimitée. Le sujet d'une grande exposition temporaire dicte le plus souvent le thème de l'accrochage annuel des collections contemporaines.

Keramis met en œuvre d'autres stratégies pour acquérir des œuvres contemporaines. Avec le soutien de « Mons Capitale européenne de la Culture 2015 », une œuvre monumentale du tournaisien Émile Desmedt fut créée aux abords du musée. Modelée et cuite *in situ*, ce qui représente un véritable tour de force, cette œuvre fut en quelque sorte la première pièce contemporaine créée dans les ateliers de Keramis pour rejoindre directement la collection.

L'atelier de céramique du musée est un espace dédié à la transmission et l'expérimentation. L'atelier a notamment accueilli la

peintre Françoise Petrovitch, l'artiste conceptuel François Curlet et les designer Alain Berteau et Benoit Deneufbourg. Ceux-ci ont produit des pièces pour la collection. Dans le cadre de l'opération *Résidence Jeune Céramique*, en contrepartie de l'accueil qui leur est réservé par Keramis (fourniture de matériel et d'encadrement, per diem, catalogue) et en échange de la production d'une exposition, les jeunes céramistes Charlotte Coquen et Sixtine Jacquart ont chacune cédé une œuvre à la collection. En 2019, la même opération a été répétée avec Alice Lothon, quant à elle lauréate d'un prix spécial Keramis au salon de céramique contemporaine C14 Paris. Un autre cas de figure consiste à valoriser des dépôts d'œuvres de collections privées ou des artistes eux-mêmes. De telles opérations nécessitent une vision à long terme et un protocole rigoureux afin que les intérêts privés ne dépassent ceux du musée. Le plus souvent, ces dépôts appuient la présence d'œuvres d'artistes précédemment entrés dans les collections.

CONCLUSIONS

En explicitant les mécanismes de constitution des collections en vigueur à Keramis, nous aurons tenté d'apporter une réponse pragmatique à « Ce que collectionner veut dire » pour une jeune institution muséale active à la fois dans le patrimoine et la création. La collection de Keramis tire sa singularité d'un héritage industriel riche ainsi que d'un contexte social complexe. À condition d'être pris en compte, ce dernier donne une couleur particulière à l'institution tout en éprouvant la solidité de son ancrage territorial. Il influe sur toutes les actions mises en œuvre depuis les acquisitions, les expositions, la recherche jusqu'aux multiples actions de médiation à l'attention de tous les publics sans distinction.

MON HISTOIRE COMME LA JOCONDE : LES DONATEURS DES COLLECTIONS DE SOCIÉTÉ DU MUSÉE NATIONAL DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION

Elisabeth Jolys-Shimells

LE MUSÉE NATIONAL DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION ET SES COLLECTIONS

Construit pour l'exposition coloniale de 1931, le Palais de la Porte Dorée abrite depuis 2005 le Musée national de l'histoire de l'immigration (MNHI). Celui-ci occupe les espaces de l'ancien Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, lui-même issu du Musée de la France d'Outre-mer, précédemment Musée des Colonies. Mais il n'en a pas repris le périmètre scientifique, les collections ayant été transférées au musée du Quai Branly, inauguré en 2006. D'abord inscrit au sein de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration (CNHI), puis de l'Établissement public du Palais de la Porte Dorée (EPPPD¹) le MNHI a vocation à conserver, étudier et mettre en valeur les témoins matériels et immatériels des migrations sur le territoire français.

Constituée ex nihilo à partir de 2005, sa collection compte aujourd'hui près de 6 000 items, d'une lettre de naturalité du XVIII^e siècle à une installation d'art contemporain monumentale, en passant par une diversité foisonnante d'objets ayant appartenu à des migrants ou des personnes impliquées dans les questions migratoires. Cette dernière

¹ Créé en 2012, l'EPPPD regroupe au sein de la même structure juridique le MNHI, le Monument historique et l'Aquarium tropical, présent dès l'origine.

catégorie entre dans l'axe « Société » de la politique d'acquisition du MNHI. Assemblés au sein de parcours de vie, les objets, documents, photographies sont associés à un témoignage, écrit et/ou oral, qui les contextualise et permet d'alimenter le patrimoine national d'histoires singulières qui complètent la trame du récit de l'histoire de France lue au prisme des migrations. Il ne s'agit pas d'illustrer, encore moins d'essentialiser les trajectoires, mais de donner à voir et entendre la complexité des destins, la polyphonie des expériences.

Aujourd'hui composé d'un peu de plus de mille numéros, l'inventaire de l'axe « Société » des collections recèle des objets de tous matériaux et dimensions, principalement datés après les années 1920. Une catégorisation non scientifique permet d'y distinguer plusieurs typologies. Emportés depuis le pays d'origine, les « objets de là-bas », sont pour beaucoup liés à la consommation d'aliments, en particulier des boissons (thé, café, alcool). On compte parmi eux également les valises, vides ou servant à leur arrivée au musée de contenant aux autres éléments du don, à la manière d'une malle au trésor. Proches sur le plan de la charge émotionnelle, les « objets de l'intime » renvoient à des expériences très personnelles, souvent l'incarnation d'un Autre absent, en général un parent duquel le donateur a été séparé par les kilomètres ou les non-dits d'un passé douloureux : vêtements, bijoux et autres objets domestiques y sont particulièrement représentés. Se rangent également dans cette catégorie les objets de spiritualité et ceux qui reconstituent un chez-soi de transit, comme le sac de couchage d'un jeune migrant à la rue pendant plusieurs années à son arrivée en France. Tout aussi personnels mais moins délicats à valoriser car ostensiblement brandis, les « objets de gloire » attestent de l'intégration réussie, juste réparation des efforts déployés en dépit des obstacles initiaux. La collection conserve ainsi de nombreux diplômes ou documents scolaires, mais aussi des éléments relatifs à des activités professionnelles : baguette de chef d'orchestre, blouse de cuisinier, coupe sportive ou encore pierre-trophée issue du chantier du métro parisien. À la croisée des objets intimes et des objets de gloire, les « objets d'art » ont été donnés par des artistes - plasticiens, musiciens, auteurs...- dont le musée conserve parfois aussi des œuvres dans l'axe « Art contemporain » des collections. Exemple le plus parlant, les souvenirs d'enfance de Malik Nejmi ont servi de

support à un travail vidéo et photographique à la villa Médicis, qui a été acquis par le musée. Fait notable, les objets du parcours de vie sont fréquemment exposés en regard de l'œuvre, à la demande de l'artiste lui-même. D'autres « objets de lutte » portent le souvenir de combats militaires, politiques ou syndicaux qui ont suscité ou été une conséquence de la migration : parmi eux des armes de résistants, des documents et photographies du service sous les drapeaux, une broderie symbole de la lutte des Chiliennes contre la dictature, une valise militante pour manifester en faveur des droits des immigrés, cartes d'appartenance à un mouvement ou encore une carte de gréviste, premier document « officiel » d'un sans-papiers. Archives en musée, les « objets administratifs » déploient quant à eux tout le panel des formulaires et attestations, certificats et décrets, passeports et cartes d'identité qui peuvent avoir été attribués à des immigrés au fil du xx^e siècle. Récemment acquise, le musée conserve notamment une correspondance complète relatant la bataille administrative d'une famille alsacienne d'origine polonaise pour la reconnaissance de sa nationalité française après la Première Guerre mondiale.

À L'ORIGINE, LE DÉSIR D'ÊTRE EXPOSÉ DANS LA GALERIE DES DONS

L'axe Société des collections du MNHI trouve ses origines dans la Galerie des dons, dispositif emblématique du Musée national de l'histoire de l'immigration, installée dès 2008. Elle a fermé ses portes en 2020, dans le cadre de la refonte du parcours permanent du musée, dont la logique diffère nettement du projet précédent. Dans son décret constitutif, l'une des missions assignées à la CNHI consiste à « rassembler, sauvegarder, mettre en valeur et rendre accessibles les éléments relatifs à l'histoire de l'immigration en France, notamment depuis le xix^e siècle ; contribuer ainsi à la reconnaissance des parcours d'intégration des populations immigrées dans la société française et faire évoluer les regards et les mentalités sur l'immigration en France² ». Avec l'absence de collections à l'origine, cette dernière phrase explique le parti pris du premier parcours permanent, qui associe l'exposition « Repères », où les visiteurs ont été invités

2 Décret n° 2006-1388 du 16.11.2006.

à découvrir l'expérience partagée de la migration, depuis le départ du pays natal jusqu'à l'intégration à une société multiculturelle, en passant par les questions de statut, l'insertion par le travail, l'école... En complément, la Galerie des dons a manifesté la volonté de constituer un patrimoine participatif et incarné, juxtaposant des récits de vie individuels, illustrés par des objets, déposés ou donnés. Rendant hommage aux « invisibles » en leur donnant sans réserve la parole, elle a fait office de réparation, tantôt pour les blessures d'une histoire familiale difficile, tantôt celles d'une intégration laborieuse. Si elle n'a pas tenu toutes les ambitions de son concept, notamment dans le renouvellement des parcours présents, la Galerie des dons a été particulièrement appréciée des publics, s'est révélée un formidable outil de médiation et a concrètement démontré la dimension novatrice du MNHI parmi les musées nationaux. La puissance muséographique de ce dispositif tient notamment à ce qu'il permettait une lecture positive et rassurante d'un sujet qui cristallise les peurs politiques et les hystéries médiatiques. D'un côté, chaque donateur offrait par le biais du parcours de vie exposé, un discours de réparation, de tolérance, mais aussi parfois explicitement de modèle à suivre pour les nouveaux immigrés. De l'autre, les visiteurs s'identifiaient aux universaux des histoires de famille, fussent-elles d'une autre origine, y trouvaient la confirmation de la possibilité de s'intégrer en France, en dépit d'un passé difficile et des aléas des premiers temps dans la société d'accueil. À l'aune des évolutions historiographiques, de l'existence d'une collection riche au sein d'un musée national institutionnalisé qui s'affirme comme un musée thématique d'histoire de France, le nouveau parcours permanent présentera, à partir de 2023, une trame chronologique offrant une lecture de l'histoire du pays au prisme des migrations, élargie dans le temps, de 1685 à nos jours, et dans les thématiques abordées qui dépasseront le cadre strict de l'immigration pour s'intéresser aux différents types de circulations et aux questions identitaires, notamment postcoloniales. Les parcours de vie y seront intégrés au même titre que les œuvres d'art et les documents historiques, la Galerie des dons n'a donc plus lieu d'être comme un espace d'exposition à part.

Baptisée ainsi dès son ouverture en 2008, elle n'a pourtant abrité, dans ses premières années, que des dépôts, modalité jugée la plus

adéquate pour sa souplesse, mais aussi dans une réflexion éthique par rapport au déposant, qui pourrait vouloir récupérer ses objets, après les avoir vus « sacralisés » par le Musée. À chaque nouvel ajout, une fenêtre a été dévoilée dans les vitrines, pour mettre en valeur la dynamique participative. Au fil du temps, l'exposition s'est étoffée, mais l'enrichissement des collections est demeuré marginal. Ce constat est pleinement conscient et la réflexion théorique autour des collections ethnographiques a été abondante et pertinente, menée au premier chef par Fabrice Grognet, ethnologue et premier responsable de la collection : « Les familles ou associations doivent en effet avoir l'opportunité de réfléchir, dans la durée et dans la concertation, sur l'avenir de ce qui constitue avant tout leurs souvenirs. Aussi, à une démarche de « don spontané », qui fait du musée le propriétaire définitif des documents, a été préférée une politique de « dépôt concerté » (restant également ouverte à toute proposition motivée de don) afin de laisser le temps de la réflexion, avant d'engager éventuellement les participants vers un « don définitif³ ». Comme l'explique Hélène du Mazaubrun, qui a conduit la refonte de la Galerie des dons : « En 2012, le concept a, au contraire, été réaffirmé. Non seulement le nom de cette salle a été conservé, mais la politique d'acquisition a été modifiée, cherchant à faire évoluer les dépôts en dons, afin de faire entrer en collection nationale l'objet, la parole, mais aussi le geste du don. Car le don n'est pas anodin. En plus du changement de propriétaire qu'il opère, il a une fonction symbolique⁴. »

Au démarrage du musée et aux premiers temps de la Galerie des dons, la collecte a privilégié le témoignage, en s'appuyant notamment sur les entretiens réalisés par l'Atelier du Bruit pour le site internet de la CNHI, préexistant aux salles d'expositions. Ces Histoires singulières, aujourd'hui intégrées dans les ressources générales du musée, ont permis à l'équipe de conservation d'entrer en contact avec des personnes interviewées dont beaucoup ont choisi de déposer, puis de

3 GROGNET (F.), *Un exemple des relations musée / ethnologie : la genèse des collections « ethnographiques » du musée de la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration*, in *Ethnographiques.org*, n° 24, 07.2012.

4 DU MAZAUBRUN (H.), « La parole et le don », in *Hommes et migrations*, n° 1300, 2012, <http://hommesmigrations.revues.org/936>

donner des objets pour illustrer leur récit. Il en résulte des ensembles très documentés, mais où trop souvent les objets sont peu signifiants, ou en tout cas inexploitable hors du contexte de la Galerie des dons qui offre la possibilité d'exposer un témoignage développé. Ce même cas de figure s'est présenté dans une deuxième phase de la collecte, focalisée sur le vécu des descendants de migrants, à travers leur perception parfois partielle du parcours de leurs parents et des objets à la résonance très personnelle, comme une taie d'oreiller imprégnée d'un parfum de la mère, ou un imperméable du père. S'ils possèdent un pouvoir d'accroche sensible précieux en termes de médiation, ils sont néanmoins difficiles à valoriser en tant qu'items patrimoniaux *per se*. Ces ensembles très spécifiques au projet « Galerie des dons » cohabitent avec des fonds dont les témoins matériels sont beaucoup plus polyvalents en termes patrimoniaux. Ces documents administratifs, photographiques, et autres objets de toute nature peuvent incarner les thématiques migratoires au-delà du territoire circonscrit du parcours dont ils sont issus. Ces modalités de valorisation partielle, au sein d'expositions du musée ou d'autres institutions notamment, sont bien comprises des donateurs, qui apprécient de voir diffuser leur don le plus largement possible, consentant en général assez facilement à voir le témoignage réduit en fonction des contraintes du projet.

Conservé tout au long de l'existence de la Galerie des dons, le découpage « un parcours de vie/une vitrine » a été un efficace outil d'adresse aux potentiels donateurs. Mais la promesse affichée d'une exposition automatique et pérenne des dons a également créé des frustrations. Cette louable et souhaitable aspiration s'est en effet heurtée aux complexités inhérentes au fonctionnement d'un musée, et n'a pu être mise en œuvre. Pendant plusieurs années, la présentation n'a connu aucune modification de fond, malgré l'existence de propositions. De surcroît, entre 2014 et 2018, aucune commission d'acquisition du musée n'a eu lieu, conséquence d'une crise institutionnelle. Les propositions ont continué d'être reçues et étudiées avec la rigueur nécessaire; certaines ont été écartées, d'autres retenues sans pouvoir les faire aboutir. La qualité des relations humaines a permis à nombre de donateurs potentiels de comprendre les données de l'équation. Ils ont décidé de poursuivre leur démarche ou de l'abandonner, mais certains ont coupé les ponts par déception. Ce

constat a fondé la réflexion sur les choix à opérer pour le devenir des collections de l'axe « Société », après la Galerie des dons.

UN NOUVEL HORIZON, ENTRER AU PATRIMOINE NATIONAL

Le changement de paradigme du nouveau parcours permanent du MNHI a influé sur les choix de collecte. Bien que la politique d'acquisition ne puisse être dépendante uniquement des options de valorisation des collections, il a fallu prendre en compte les conséquences de la moindre visibilité de l'appel aux dons. De plus, la focalisation sur les parcours de vie de migrants ou de leurs descendants, si elle a répondu, dans une certaine mesure, à un aspect « participatif » de l'ethnologie patrimoniale, n'a pas permis de rassembler un fonds attestant des usages et des représentations collectifs de la société française en lien avec le fait migratoire, ni de collecter des parcours « en marge » ou tout simplement éloigné du profil des visiteurs de musées.

Il ne s'agit pas pour autant d'abandonner la collecte de parcours singuliers, mais de les accompagner d'un protocole documentaire développé et rigoureux, pour les rendre exploitables au même titre que d'autres objets de collection. À cet effet a été mis au point un document contractuel encadrant le don d'objets mais aussi le témoignage, fixé par une transcription écrite. La volonté est également de systématiser la réalisation d'un entretien vidéo, avec un montage formaté pour la diffusion en ligne ou dans l'exposition, assortis des droits de propriété intellectuelle afférents. En définitive, c'est le site internet qui a pris le relais de la Galerie des dons pour exposer en longueur les témoignages associés aux éléments matériels et restituer au mieux les parcours de vie. Ceux-ci bénéficient d'une page illustrée dont le nombre de signes n'est pas limité dans la rubrique « Collections⁵ » et les entretiens filmés sont réunis au sein d'une Galerie des dons virtuelle organisée sur une mappemonde figurant les pays d'origine⁶. Ces deux dispositifs éditoriaux s'enrichissent des

5 https://www.histoire-immigration.fr/collections?fq%5Bim_field_type_de_collection_tid%5D%5B0%5D=1802

6 <https://cartes.histoire-immigration.fr/fr/cartes/galerie-des-dons>

nouvelles acquisitions, ce qui permet de satisfaire assez rapidement et de manière pérenne la légitime attente de visibilité des donateurs.

En matière de politique d'acquisition, l'impératif d'exhaustivité qui a pu être réclamé, sans succès possible au regard des moyens à disposition, ne semble plus à l'ordre du jour, car la mémoire des migrations est aujourd'hui largement investie par les institutions patrimoniales, les acteurs médiatiques et culturels. Mais les enjeux demeurent multiples : identifier des relais associatifs et/ou académiques pour cibler davantage les appels aux dons afin de combler les lacunes géographiques, historiques ou thématiques, notamment sur la question des marges. L'ambition consiste aussi à obtenir des parcours de personnages à qui la notoriété confère une envergure nationale ou internationale, sous un angle « migrations » collecté a priori par aucune autre institution muséale ou patrimoniale publique. Si la voix des migrants reste un axe fondamental pour constituer ce secteur de collection, il semble également important de réunir davantage de parcours d'accueillants, au sens très large - associatifs, agents de l'administration, chercheurs... Au profil initial des donateurs, personne privée engagée et familière des institutions culturelles, avec qui la collaboration avec le musée est presque évidente, s'ajouteraient donc potentiellement des cas de figure plus complexes dans la gestion du processus d'acquisition et de valorisation, car le lien serait, pour différentes raisons, plus difficile à conserver. C'est un argument supplémentaire à l'appui d'un strict encadrement scientifique et juridique du don, perçu parfois comme lourd et contre-productif pour susciter des propositions, mais qui *in fine* rassure les donateurs sur la rigueur avec laquelle leurs biens seront gérés.

En effet, la collecte des parcours de vie se doit d'être extrêmement qualitative du point de vue de la relation du musée au donateur, en raison de la sensibilité du matériau collecté, la mémoire individuelle, familiale, bien souvent intime. Elle répond aussi à la nécessité éthique de bien faire comprendre au donateur les implications d'un don d'objets assorti d'un témoignage au patrimoine national. Ce dernier implique de se dessaisir de la propriété matérielle et d'une grande part du droit de regard sur les utilisations futures de l'ensemble, en contrepartie de l'assurance d'une conservation

optimale des biens le plus longtemps possible, et de l'accession à un statut patrimonial équivalent à celui de la Joconde. Cela n'est pas un vain mot, les items collectés par le MNHI entrant à part entière dans la catégorie des « trésors nationaux⁷ » confiés à la gare des différents musées de France.

À l'institution revient la charge fondamentale et délicate de clarifier et d'anticiper le champ des possibles, le fait que les objets ne seront pas exposés en permanence, que le discours qui les entoure peut varier, que le don entraîne dépossession... Ce dialogue, attentif mais franc, souple et constant mais contraint par le principe de réalité de la vie d'une institution, constitue une spécificité exigeante mais profondément signifiante, qui inscrit ce musée national dans la philosophie écomuséale, dont la modernité ne se dément pas. Du côté du conservateur qui traite les propositions, il s'agit également de conscientiser le déséquilibre dans le rapport de force entre un individu, le postulant donateur, le plus souvent animé par des motivations très personnelles donc particulièrement sensibles à un jugement de valeur, et l'institution muséale nationale, arbitrant les valeurs « monumentales⁸ » du don proposé. Le conservateur est fondé à juger le potentiel du parcours pour l'accomplissement des missions assignées par la loi à tout musée de France, à savoir « la connaissance, le plaisir et l'éducation du public⁹ ». Pour que la démarche soit déontologiquement acceptable et respectueuse des donateurs, les critères et la procédure de choix, qui inclut le passage devant une commission d'experts, doivent être explicites et rigoureux.

7 Article L111-1 du Code du patrimoine.

8 Pour reprendre l'analyse faite par Georges Brunel de la théorie d'Aloïs Riegl des *Denkmalswerte*, « les valeurs qui se rapportent à l'objet en tant que monument, celles qu'il faut prendre en compte quand se pose la question de savoir comment le conserver. Si on ne perd pas de vue le sens de cette expression, on se rend compte que le système exposé dans le *Denkmalkultus* n'est pas un assortiment de concepts destinés au classement des objets, mais un outil fabriqué en vue de l'action que l'on exerce sur eux. Prendre en compte les valeurs monumentales consiste à élucider ses propres idées et invite chacun à assumer ses propres responsabilités. », BRUNEL (G.), *La foire aux valeurs*, CeROArt, hors-série, juin 2015, <http://journals.openedition.org/ceroart/4639>.

9 Article L410-1 du Code du patrimoine.

Fort d'avoir agi en toute transparence et après avoir tenté des propositions d'amendements sur la composition de l'ensemble, le conservateur doit donc avoir le courage, car c'est bien de cela qu'il s'agit parfois tant la charge émotionnelle peut être forte, de ne pas accepter de conserver des objets dont il sait pertinemment qu'il ne sera pas en mesure de les valoriser mais le cas échéant de réorienter fermement la proposition vers un vivier documentaire susceptible d'être mobilisé pour des projets d'exposition temporaire ou d'événements. À terme, la déception des donateurs n'en serait que plus grande et l'inaliénabilité, principe jusqu'ici fondamental des collections publiques en France, ne permet pas d'accepter pour renoncer ensuite. Quand on sait les moyens nécessaires pour conserver des objets en contexte muséal, la bonne gestion des deniers publics ne permet pas non plus un large usage de la stratégie qui consiste à temporiser via les collections documentaires, dont la cession et la destruction est possible. Cette solution est acceptable à la marge, uniquement si les donateurs sont parfaitement éclairés sur la disparition potentielle de leur don, ce qui peut s'appliquer dans beaucoup de cas de musées de société notamment, mais pas dans le contexte des parcours de vie, pour lesquels l'attachement des donateurs est très profond.

Le cadre imposé aux donateurs pour l'acceptation de leur parcours au sein des collections nationales s'accompagne d'une reconnaissance de leur légitimité sur le fond. Il reconnaît que ceux-ci sont avant tout les auteurs d'une existence dont le musée n'est que le réceptacle d'une version, d'un instantané. Le témoignage, partie intégrante du don aux côtés des éléments matériels, n'est ni questionné ni vérifié par le musée. La perception singulière et les effets de la mémoire sont considérés comme des qualités intrinsèques des témoignages. En fonction des personnes, le conservateur peut suggérer des pistes, demander plus de précisions, mais le donateur reste maître du niveau d'information qu'il souhaite transmettre, et rien ne sera fait pour le pousser dans ses retranchements, fût-ce au détriment de l'intérêt patrimonial. Pour cette raison, aucun enregistrement n'est réalisé avant l'entretien filmé proprement dit, car la documentation préparatoire, rassemblée par le conservateur, devient automatiquement une archive publique. Le musée garde toutefois à l'esprit le caractère totalement subjectif de l'information recueillie, de manière

à ne pas le considérer comme représentatif d'un phénomène, et le manie constamment avec une extrême précaution pour respecter la sensibilité de ceux qu'il concerne, les donateurs et leurs proches. Mais, lorsqu'il s'agit d'articuler ses histoires dans l'Histoire, le musée ne peut mettre en présence des éléments contradictoires, sauf à développer une médiation particulière. La mise en dialogue peut s'avérer particulièrement complexe, considérant les effets conjugués de la rigueur scientifique, du respect des personnes, et de la réception des publics.



Entrée de la Galerie des dons du Musée national de l'histoire de l'immigration, Paris, 2019. Photographie ©EPPPD/Anne Volery.

Au-delà du moment du don ou de l'exposition, bon nombre de donateurs s'impliquent dans les actions de « leur » musée, en suivent l'actualité, expriment leurs points de vue, proposent des activités, s'en font les ambassadeurs. S'ils peuvent dans certains cas devenir des mécènes, ils se montrent surtout très disposés à participer activement à la programmation culturelle, intervenir au sein de tables rondes, assurer des visites, des interventions auprès des publics scolaires... Concernant l'axe « Société » des collections du Musée national de l'histoire de l'immigration, parler de démarche participative n'est

pas un artifice rhétorique. L'encadrement juridique du don permet de penser son exploitation dans la durée, *ad vitam aeternam* comme le requiert le temps long du patrimoine, après que les liens sont distendus, les personnes disparues. Mais il ne dispense pas le musée, dès que cela est possible, d'informer voire consulter le donateur sur les actions d'étude et de valorisation des éléments qu'il lui a confiés. Tissée comme une dentelle, cette approche patrimoniale doit pouvoir, par respect et par intérêt, rester sensible et évolutive, à l'image de la mémoire de celles et ceux qui contribuent à la reconnaissance du passé et à l'écriture de l'avenir d'une société en commun.



Odette Bassakyros et ses proches, lors de son don au Musée national de l'histoire de l'immigration, Yerres, 2021. Photographie ©EPPPD/Anne Volery.

DE LA COLLECTION PRIVÉE AU MUSÉE DE COLLECTIONNEUR OU LA RÉSISTIBLE ASCENSION DU COLLECTIONNEUR D'ART CONTEMPORAIN

Daniel Vander Gucht

Contrairement à mes éminents collègues dont les propos se rapportent aux collections dont ils ont la charge, je me dois de préciser que je ne peux me prévaloir d'une pareille expertise, n'étant en outre ni conservateur ni même historien de l'art mais simple sociologue dont le métier est d'observer, d'analyser et de tenter d'interpréter ce qui apparaît comme des tendances générales ou des mouvements collectifs dans notre vie sociale, pour dire d'emblée la légèreté de mes lettres de créance. D'autant que le titre de mon intervention est délibérément provocateur dès lors qu'il évoque rien moins que la célèbre pièce de Bertolt Brecht, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui*, où ce dernier comparait en 1941 l'emprise sur les masses d'un dictateur comme Hitler avec les pratiques mafieuses d'un Al Capone. Tout cela nécessite évidemment que j'introduise un minimum de finesse dans mon argumentation pour étayer, non pas la thèse que le monde de l'art contemporain – dont je vais parler plus particulièrement ici – serait organisé comme une mafia, ni que l'art contemporain lui-même serait une vaste fumisterie dont la seule justification est d'assouvir la soif de gloire et de prestige de quelques collectionneurs mégalomanes – thèse soutenue par nombre de contempteurs de l'art contemporain dont je ne fais définitivement pas partie, que du contraire, mais je dois

bien faire le constat que le collectionneur se trouve aujourd'hui sacralisé, voire parfois béatifié comme le sauveur du monde de l'art. Et ce ne sont pas les mots de Pierre Rosenberg qui parle en véritable courtisan reconnaissant en affirmant que les musées n'existent que grâce aux collectionneurs donateurs qui s'assurent ainsi une place au paradis (comme il y va!), qui me démentiront. Je me souviens aussi de cette exposition mémorable à la Centrale for Contemporary Art à Bruxelles, intitulée « Private Choices » et dédiée à la gloire du collectionneur dont la personnalité quasi messianique éclipsait littéralement celle des artistes et rappelait encore une fois la *doxa* libérale selon laquelle (et je cite le programme de l'exposition) : « Plus que jamais, [les collectionneurs privés] jouent un rôle majeur dans un monde de l'art en constante croissance. À l'ère de la commercialisation à outrance et de la mondialisation du marché de l'art, ces passionnés investissent leur temps et leur argent, dans la création contemporaine, souvent sans compter. » On me pardonnera de rappeler que, historiquement et sociologiquement, les collectionneurs, ces nouveaux saints laïques, comme on nous les présente souvent, ont pourtant plus que leur part de responsabilité dans cette « commercialisation à outrance et cette mondialisation du marché de l'art », mais c'est ainsi qu'on réécrit la légende dorée des collectionneurs, que chaque membre de nos élites se doit d'être désormais pour couronner sa réussite sociale puisque cela lui confère *ipso facto* une virginité morale, du prestige social et un investissement hautement rentable sur le plan économique comme sur le plan symbolique pour ces « passionnés qui achètent sans compter », comme on voudrait nous le faire accroire – quand bien même j'en connais bien sûr de nombreux qui collectionnent par pure passion ou pour satisfaire quelque compulsion ou manie qui pourrait inquiéter en d'autres circonstances mais qui reste la plupart du temps bien sympathique et inoffensive. On se croirait néanmoins revenu, dans les discours officiels, aux temps enchantés et aux déclarations la main sur le cœur de l'Amour inconditionnel de l'art proclamés par les marchands comme par les collectionneurs d'art les plus fortunés et les plus avisés – ou les moins naïfs –, doctrine complaisante et discours de façade que

les analyses de Pierre Bourdieu¹ et de Raymonde Moulin² avaient pourtant bien étrillés dans les années 1960 et 1970. Ces proclamations de foi reviennent pourtant au galop, comme si de rien n'était, depuis les années 1980 et 1990, et aujourd'hui plus que jamais chez nous où le pouvoir public n'est même plus capable de financer et de garantir l'existence d'un musée d'art moderne et contemporain digne de ce nom à Bruxelles mettant à l'honneur nos artistes, tandis que l'exceptionnelle collection d'œuvres de Marcel Broodthaers réunie par Herman Daled a dû trouver refuge au MoMA de New York après avoir essuyé les refus de nos propres musées. Et les principaux lieux d'art contemporain sont désormais pilotés par des collectionneurs privés voire des collections étrangères, du Wiels à Kanal, marquant et justifiant ainsi le triomphe du collectionneur privé et de la mondialisation de l'art tant décriée pourtant par nos édiles. Dans les ventes aux enchères surmédiatisées on applaudit le prix que les collectionneurs sont prêts à payer pour les œuvres au lieu d'apprécier les œuvres elles-mêmes et c'est significatif de l'intérêt que le marché porte à l'art – et les médias qui croient parler d'art alors qu'ils ne parlent que d'argent. Et après on considère l'art moderne et contemporain comme une arnaque, comme si les artistes – qui vivent pour la plupart dans la misère ou qui sont morts depuis longtemps – étaient responsables de cet état de fait³.

Il ne s'agit évidemment pas de s'en tenir à une forme d'ironie ou d'indignation vertueuse contre ce qui, somme toute, ne pèse pas très lourd et passerait presque pour un péché véniel de l'ordre de la vanité personnelle mais on comprend d'autant mieux que ces petites et grandes fortunes puissent chercher un salut ou une justification morale dans leur profession de foi en l'art (domaine où la spéculation ne joue évidemment aucun rôle, comme chacun sait),

1 BOURDIEU (P.), DARBEL (A.) et SCHNAPPER (D.), *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966.

2 MOULIN (R.), *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

3 BOLTANSKI (L.) et ESQUERRE (A.), « La collection, une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », in *Les Temps modernes*, n° 679, vol. 3, 2014, p. 5-72.

quand bien même il n'est pas dans mes intentions d'assimiler tous les collectionneurs sincères et bien intentionnés (et j'en connais moi aussi plus d'un et plus d'une) à des criminels en col blanc ou à des personnalités perverses narcissiques en puissance. Tout ce que je me propose de faire, en tant que sociologue, c'est de tenter de comprendre comment on en est arrivé là et de livrer quelques clés d'explication possible – et cette ambition excède déjà ce que je pourrais dire ici en quelques lignes. Allons-y donc franchement, quitte à grossir le trait, sachant que je ne propose évidemment, comme bien souvent les sciences sociales, que des généralisations, des modélisations, soit des approximations plausibles de la réalité, reposant toutefois sur des observations récurrentes et des tendances constatées, car je ne voudrais pas non plus que le sociologue passe pour une sorte de procureur moraliste au petit pied : il reste, malgré toutes les réserves que l'on peut concevoir à l'égard de son métier et de sa méthode, contraint par les faits et les chiffres auxquels on ne peut pas faire dire tout à fait n'importe quoi...

Et je commencerais par évoquer à cet égard la mutation du mécène et de l'amateur d'art de l'Ancien Régime en client puis en collectionneur avec l'avènement de la figure de l'artiste moderne en tant qu'entrepreneur du Moi et que j'identifierai ici, de manière « idéal-typique », comme aurait dit Max Weber, par la substitution de la signature au métier. Cette signature devenue à la fois label d'originalité et sceau d'authenticité est consubstantielle à la reconnaissance artistique sous le régime académique et aristocratique qui consacre la réputation du *divino artista* canonique, puis sous le régime moderne et démocratique dont la « théorie de l'art pour l'art » fournira au XIX^e siècle la *doxa*, de sorte que le marché de l'art moderne qui va se mettre en place au tournant du XX^e siècle empruntera aux techniques de la réclame comme au snobisme de la nouvelle classe dirigeante issue de la bourgeoisie industrielle en quête de légitimité symbolique, bien décrit par Marcel Proust dans sa *Recherche*, comme par Thorstein Veblen⁴ ou Emmanuel

4 VEBLEN (T.), *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

Berl⁵ bien avant Michel de Certeau⁶ ou Pierre Bourdieu⁷, pour appâter et recruter ses clients aussitôt promus au rang de collectionneurs et de mécènes. Il ne s'agit plus, en effet, pour ces nouveaux collectionneurs auto-proclamés et chouchoutés par les marchands d'art, d'avoir l'œil pour repérer un « bon tableau » selon des critères de goût certes toujours discutables mais de tendre l'oreille pour faire un « bon investissement » produisant à terme des dividendes financiers et assurant des « profits de distinction » sur la seule base du crédit accordé au nom de l'artiste – l'œuvre elle-même fut-elle médiocre, pour autant qu'il s'agisse bien d'un Picasso ou d'un Warhol authentifiés. En d'autres termes, mis à part donc les véritables collectionneurs qui sont eux-mêmes des connaisseurs avertis, nombre de nouveaux collectionneurs pressés et empressés collectionnent moins des œuvres que des noms, et c'est leur détermination et leur solidarité à maintenir ces noms à la bourse de l'art qui constitue la meilleure garantie de la pérennité et de la valeur de leur investissement.

Enfin, je ne pourrai développer ici comme il le faudrait le rappel historique du musée à cinq temps⁸, cet emblème de la modernité, initialement conservatoire et annexe de l'Académie jusqu'au XVIII^e siècle où les étudiants en art venaient chercher des modèles à copier, puis institut d'histoire et monument national au XIX^e siècle qui fut le siècle de l'histoire et plus encore des grands récits nationaux et impériaux, et du musée comme mise en ordre et patrimoine de l'histoire de l'humanité, avant d'être promu au XX^e siècle, en France (mais le schéma s'applique aussi à la Belgique) sous les ministères respectifs d'André Malraux et de sa conception absolument moderne de l'art et de son projet de démocratisation de

5 BERL (E.), *Mort de la pensée bourgeoise*, Paris, Grasset, 1929.

6 DE CERTEAU (M.), *La Culture au pluriel*, Paris, U.G.E., « 10/18 », 1974.

7 BOURDIEU (P.), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

8 Pour tous ces développements tronqués ici, je me permets de renvoyer à mon livre déjà ancien tiré de ma thèse doctorale : *L'Art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, La Lettre volée, 1998.

la culture, au rang de lieu destinal de l'art (dont l'équivalent sera bientôt le *white cube* des galeries), puis de Jack Lang et sa politique de démocratie, de diversité et de participation culturelles, se métamorphosant alors en forum (ou en club de rencontre et entre-soi pour gens aisés issus des classes moyennes et supérieures vu le recrutement social toujours aussi peu démocratique de ses publics comme de ses soutiens), avant d'être finalement géré comme une entreprise et mis en compétition avec des musées privés, comme le souhaitaient Ronald Reagan et Margaret Thatcher, achevant ainsi sa mue en fonds de garantie et en caution symbolique du marché de l'art contemporain qui en retire des plus-values immédiatement convertibles en bénéfices spéculatifs pour ses marchands et ses collectionneurs. Ceux-ci en viennent du reste eux-mêmes à conseiller aujourd'hui discrètement marchands et conservateurs quand ils ne sont pas courtisés comme des princes pour accorder prêts et legs pour des pièces qui ne sont plus à la portée des budgets dont disposent nombre de musées publics, ou ne dotent pas eux-mêmes leurs collections privées d'écrans muséaux à faire pâlir les musées publics tout en n'étant pas contraints par le caractère inaliénable des collections publiques.

Je n'entrerai pas non plus dans le détail des stratégies mises en œuvre par les musées publics pour se procurer les œuvres de ces artistes superstars internationales du marché de l'art contemporain ni des dégâts collatéraux (pour parler comme les diplomates et les militaires, maîtres de la litote et de l'euphémisme) qui découlent de cette nouvelle donne dans les rapports organiques qu'entretient l'institution muséale avec la création contemporaine, alors même que la critique, troisième pilier de l'institution artistique, en est réduite à faire office de faire-valoir du marché avec ses magazines de papier glacé payé par les publicités de ses annonceurs et l'empressement des historiens de l'art et des critiques à se muer en commissaires d'exposition (aujourd'hui appelés curateurs) au service d'expositions de prestige supervisées par les supercollectionneurs (pour reprendre le titre du livre consacré à Charles Saatchi, le même qui mena la campagne électorale victorieuse

de Margaret Thatcher avec son agence de com, imposa la mode des « *Young British Artists* » avec l'exposition « Sensation » à la Royal Academy de Londres, et constitue à la fois un cas d'école pour les sociologues de l'art et un modèle du genre pour tous les collectionneurs dévorés d'ambition⁹). Pour toutes ces questions, je renvoie encore une fois à mon petit livre déjà cité et tiré de ma thèse de doctorat et à cet autre dans lequel on trouve d'ailleurs un tableau des différents types de collectionneurs brossé par Herman Daled lui-même¹⁰!

Je n'évoquerai pas davantage le traumatisme originel du musée d'art moderne avec le fameux refus du legs Caillebotte par l'État français dès lors que, comme je l'ai mentionné, ce traumatisme semble n'avoir pas atteint les autorités belges en la matière, ni les contradictions culturelles du musée d'art contemporain, cette contradiction dans les termes comme disait Gertude Stein, et je conclurai, bien platement, je m'en rends compte et m'en excuse tout aussi platement, par ce constat que les supercollectionneurs ont désormais supplanté les princes-mécènes de la Renaissance (qui rivalisaient déjà entre eux pour savoir lequel avait la plus grande et la plus belle : je parle évidemment de leur collection et des tours qu'ils faisaient ériger pour leur ville). Car aujourd'hui, à l'exception historique de Peggy Guggenheim, nous avons toujours un même club d'hommes d'affaires, les Perrin, les Berrardo, les Saatchi, les Arnault ou les Pinault (dont la collection est présentée on ne peut plus emblématiquement à la Bourse de commerce de Paris ces jours-ci), pour ne citer que ceux-là, sans grande différence d'ailleurs avec leurs prédécesseurs, puisqu'ils poursuivent sans solution de continuité la tradition de ce que les Anglo-Saxons appellent les « *Renaissance men* », incarnant les derniers vestiges ou représentants de l'anthropocène, soit l'avènement des hommes

9 HATON (R.) et WALKER (J. A.), *Supercollector: A Critique of Charles Saatchi*, Londres, Ellipsis, 1999.

10 DUCRET (A.), HEINICH (N.) et VANDER GUCHT (D.) (dir.), *La Mise en scène de l'art contemporain*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

(de préférence mâles, adultes et entrepreneurs) comme principale force de changement sur Terre, surpassant les forces géophysiques pour créer un chaos planétaire inédit et une extinction annoncée que nous nous apprêtons à léguer à nos enfants sans trop d'états d'âme, apparemment, si l'on en juge par les actions de nos dirigeants éclairés et des principales fortunes qui pourraient y mettre un terme par simple décret.

COLLECTIONNER EN BIBLIOTHÈQUE

Yves Peyré

Toutes les bibliothèques sont des collections mais toutes les bibliothèques ne sont pas magiques, loin de là. Tous les bibliothécaires ou conservateurs ne sont pas moteurs dans un enrichissement pensé et passionné des fonds dont ils ont la garde, tous en vérité ne sont pas des collectionneurs, il s'en faut même de beaucoup. J'ai eu la chance de diriger successivement deux bibliothèques on ne peut plus mythiques et de pouvoir y exprimer mon goût de la collection, de pouvoir renforcer les ensembles existants et d'en créer de nouveaux parfois *ex nihilo*. J'ai dirigé pendant douze ans (de 1994 à 2006) la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet et durant neuf ans (de 2006 à 2015) la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Pendant vingt-et-une années de rang, qui furent les dernières de ma carrière, j'ai été confronté à l'idée de collection. Je me suis adonné à cette tâche avec autant de satisfaction que d'acharnement. Des ensembles imprévus ou au contraire nécessaires jusqu'à l'évidence surgissaient devant moi et ceci grâce à mon action. C'étaient de fait deux situations bien différentes en raison même de la particularité de chacune de ces deux bibliothèques.

Doucet est un royaume thématiquement circonscrit, elle s'attache à la littérature des modernités et à tout ce qui l'entoure ou l'accompagne, c'est un bijou que l'on aime approcher au prix d'une caresse de l'esprit. Sainte-Geneviève est un empire à vocation encyclopédique, elle réunit

tous les pans du savoir et de l'expression de toutes les époques, sa tension vers l'exhaustivité donne le vertige mais rien n'est plus plaisant. Elles ont un rapport à la collection et aux collectionneurs bien distincts. Toutefois ce rapport est exigible dans les deux cas, faute de quoi les institutions en cause s'affaibliraient et perdraient peu à peu leur raison d'être. Le mouvement et l'accroissement leur sont indispensables et elles ont besoin à intervalles réguliers d'être prises en main par des quêteurs qui sont des inventeurs de richesses. Ce fut très naturellement que je me suis soumis à cette contrainte des plus agréables. J'étais créateur et, là comme toujours, j'entendais faire sa place à l'expression, j'étais collectionneur et je ne faisais en l'espèce qu'appliquer mes tendances profondes à un objet un peu plus objectif quoique si proche, j'étais conservateur et je pensais que l'art de l'ajout devait relayer la fonction de sauvegarde, j'étais chercheur et je ne négligeais pas de porter la réalité confiée à mes soins à une idéalité de corpus. Au fond, je conciliais les qualités d'administrateur et d'érudit, de propagateur et de veilleur. Je pensais qu'il fallait se battre en usant de ses propres qualités pour gagner une dimension plus large, extra-personnelle et unanime. C'était se sacrifier à une cause supérieure qui valait pour la civilisation entière. Dans cette épreuve, on rencontre autant de soutiens que d'oppositions. Je ressentais du plaisir à me ranger aux côtés des visionnaires et à tourner le dos aux assis.

Doucet est la bibliothèque d'un collectionneur, l'un des plus fascinants de tous les temps, grand amateur d'art et l'un des fondateurs de la haute couture, Jacques Doucet. Le personnage exceptionnel qui, avec l'aide d'écrivains (Suarès, Reverdy, Breton et Aragon, auxquels on doit ajouter Desnos et Leiris) et d'un artiste (Duchamp), bâtit un ensemble incomparable à la gloire d'un objet précis, la littérature française depuis Baudelaire, ne suivant que la voie de l'excellence. Cet ensemble combien prestigieux se compose de manuscrits, de livres, rares et souvent truffés, de correspondances, d'œuvres d'art, de reliures, de revues, de coupures de presse et de photographies. La bibliothèque est privée de 1913 à 1929, elle est léguée par son concepteur à l'État en 1929. Depuis cette date, elle s'est beaucoup enrichie, demeurant vivante. Sainte-Geneviève est toute différente. C'est une bibliothèque considérable, l'une des plus riches du monde. Elle est profondément ancrée dans l'histoire. Elle a été fondée par

une abbaye puissante au IX^e siècle et, de cette date au XVI^e siècle, elle connaît une première et riche période, elle est refondée au XVII^e siècle pour connaître une deuxième époque de grandeur. Lors de la Révolution, elle est la seule bibliothèque d'abbaye à persister dans son intégralité et, mieux encore, à poursuivre son développement, aidée par l'État. Après le faste de ses bâtiments classiques, elle se loge dans l'architecture géniale conçue à cet effet par Labrousse, ce qui contribue largement à sa légende, comme également son fidèle et immense public. Depuis, l'institution poursuit sa vocation encyclopédique ou, comme l'on dit désormais, pluridisciplinaire. Elle s'efforce d'être à la hauteur de quelques-uns de ses animateurs du passé (La Rochefoucauld, Du Molinet, Pingré, Mercier de Saint-Léger, Daunou, Denis ou Lavoix), c'est un défi qu'il faut relever. Ces deux institutions n'entretiennent pas la même relation avec les collectionneurs. Ils sont certes attirés par l'une et l'autre, mais, assez paradoxalement, ils ont un commerce plus fréquent avec Sainte-Geneviève, Doucet étant avant tout un lieu attrayant pour les créateurs qui, s'ils sont parfois collectionneurs, sont avant tout les donateurs de leurs propres archives. L'importance des donations de créateurs renvoie dès lors au second plan les apports dus aux collectionneurs.

Au cours de mon passage dans ces deux institutions, j'ai admiré tout particulièrement deux ensembles qui étaient des collections remises en don. Je n'y étais en l'espèce pour rien, je ne pouvais que constater le fait, néanmoins cela me semblait à chaque fois le modèle de toute donation de collection. À Doucet, j'étais fasciné par cet ajout princier que Henri Mondor, le biographe attentif de Mallarmé, avait consenti à la bibliothèque. Il avait souhaité davantage renforcer le monde de Jacques Doucet que rivaliser avec lui, son geste avait grand sens, il était éminent. Sa collection centrée sur Mallarmé était remarquable et touchante encore plus, non seulement pour ce qui est de Mallarmé lui-même, sa création et son rayonnement, mais elle doublait ce brillant noyau de manuscrits, de livres et de lettres par un alentour pertinent en offrant nombre de raretés du dernier tiers du XIX^e siècle, établissant un intense contexte mallarméen. J'avais la plus grande considération pour le parti électif et néanmoins systématique de ce fonds, j'en savourais le caractère superbe et sacré. Mondor

avait apporté une touche de dévotion à la passion qui portait plus globalement Doucet. Pour ce qui est de Sainte-Geneviève, je croisais souvent une collection qui m'en imposait beaucoup. C'était celle du cardinal Le Tellier qui, en 1710, avait donné à cette bibliothèque, avec laquelle il était en consonnance et qu'il aimait tout particulièrement, pas moins de seize mille livres reliés à ses armes dans des éditions exceptionnelles. Cette collection s'attachait à tous les domaines de l'esprit, elle proposait en outre quelques particularités comme des reliures commanditées par Grolier (l'une en veau blanc me fascinait au plus haut point, bien que je ne fusse pas le seul à avoir ce sentiment, Kieffer, à l'époque Art déco, en ayant même réalisé un pastiche en maroquin beige) ou encore un ensemble de livres consacrés à la musique. La collection de Le Tellier était une réplique de l'ensemble de la bibliothèque, un microcosme qui résumait fidèlement le propos général. Ces deux exemples me donnaient à penser. On pouvait donc procéder à des ajouts complets sans rien dénaturer de la portée initiale. Pour peu d'être fondées à s'y glisser, ces nouvelles collections se mêlaient avec une grande aisance à l'ordonnancement premier. Cela m'encourageait beaucoup à enrichir les fonds certes de pièces éminentes en complément mais également d'ensembles particuliers destinés à combler des manques peu justifiés. Le modèle, voilà vraiment qui compte. Pour peu de le prendre en considération profonde, il incite à l'action.

Il est important de situer le collectionneur qui va contribuer à augmenter les fonds de la bibliothèque. Le collectionneur est soit une personne qui élit un objet spécifique et réunit un ensemble à sa gloire, agissant avec discernement et passion, guidée par une certaine monomanie, soit quelqu'un qui rassemble plus largement et cherche à réunir tous les pans de l'expression que fréquente sa sensibilité. En somme, il s'éprend d'une particularité ou au contraire il vise à attirer à soi l'universalité. Ce sont au reste les deux partis qu'incarnent au plus haut point Doucet et Sainte-Geneviève. Le collectionneur, lorsqu'il donne à une institution, entend que sa passion lui survive sous la forme intégrale d'un tout bouclé, il lègue l'objet de son désir à la collectivité mais surtout refuse que cette unité qu'il a patiemment formée ne soit dispersée et brisée (au gré par exemple d'une vente publique dont le catalogue s'efforce sur un mode mineur de préserver

l'unité tout au moins au plan de la mémoire). C'est donc un acte de générosité qui poursuit une quête subjective et confère une véritable objectivité à la dimension personnelle. Il y a plusieurs types de collectionneurs. Tout d'abord on trouve les fondateurs, ceux qui portent et constituent la collection primitive qui a permis à l'institution de devenir une réalité. Comme Jacques Doucet pour la Bibliothèque littéraire qui porte logiquement son nom ou comme l'abbaye pour la Bibliothèque Sainte-Geneviève (encore qu'il ne faille jamais minimiser le rôle de certains de ses responsables, je pense particulièrement à Claude du Molinet, donateur de ses collections). Il y a aussi les vrais collectionneurs, ceux qui ajoutent un ensemble patiemment rassemblé au noyau initial comme Henri Mondor à Doucet ou Charles Maurice Le Tellier pour Sainte-Geneviève. Néanmoins, très rares sont les collectionneurs donateurs qui permettent à l'institution un accroissement de l'ampleur de ceux qu'autorisent les apports de Mondor ou de Le Tellier. On ne doit pas oublier non plus les mécènes qui peuvent agir comme des collectionneurs pour peu que leur action se répète. Ils aident ainsi l'institution à renforcer des points qui lui sont nécessaires et qu'ils pourraient souhaiter posséder eux-mêmes, ils se désistent alors au profit de l'unanime. Leur geste est précieux, il est touchant et parfois, bien que ce soit assez peu fréquent, il est suffisamment constant pour constituer un apport déterminant. Je pense à l'une de mes amies américaines qui m'a beaucoup soutenu lors de mon passage à Doucet, elle s'appelait Mary Young, son mari était le président de la Florence Gould Foundation, elle me permettait de réaliser des exploits qui excédaient les moyens financiers mis à ma disposition, cela valut certes pour Mallarmé et Verlaine (notamment des manuscrits et des lettres des deux, exemplairement la correspondance de Verlaine à son camarade Lepelletier à propos de Rimbaud accompagnée de dessins, ou encore la rêveuse lithographie de Munch qui restituait le portrait de Mallarmé) ou bien, lors de la vente Breton pour l'achat des manuscrits, et ce ne sont là que des exemples. À plusieurs reprises donc une Américaine francophile m'aida à sauver une part non négligeable de l'esprit français à sa cime. Je trouvais et je trouve encore cela magnifique et une leçon. Une dernière forme de collectionneurs est représentée par les donateurs qui ne sont pas à proprement parler des collectionneurs mais des créateurs léguant leurs archives. Ils semblent ne rassembler qu'eux-mêmes, cependant

certains ne manquent pas d'inclure à leur don un choix d'œuvres d'art, on peut évoquer Jacques Dupin remettant à Doucet quelques pièces de Giacometti, de Miró ou de Tàpies. Tout cela permet à l'institution de s'augmenter certes mais, bien davantage, de rester une forme vivante.

Un aspect des choses a une grande importance, c'est la manière dont celui qui a momentanément entre les mains la gestion de l'institution se comporte. Il peut accélérer ou bien ralentir, ou encore mettre au point mort, le mouvement de cette bibliothèque dont il a reçu la charge. La plupart des acteurs en cause se contentent de gérer l'existant. Certains s'autorisent à lui faire faire un bond en avant. J'étais de ceux-là. Il me faut dire que j'étais assez à part dans la sphère de mon métier. Mon intérêt profond pour le livre faisait de mon statut de conservateur mieux qu'un gagne-pain, toutefois ce n'était là qu'une façon de m'inscrire dans le social. J'étais et je reste avant tout écrivain, ce que l'on appelle un poète, j'avais fondé et dirigé une revue poétique qui apparaissait exemplaire, j'écrivais des poèmes, des récits et des essais. Mes plus proches amis étaient des artistes et des écrivains, en tout cas des créateurs, j'étais lié au monde des galeries et des librairies. Je ne concevais pas mes interventions comme un fait administratif mais comme un geste créatif. Le collectionneur et le chercheur que j'étais m'y incitaient tout autant. Je me remémorais l'expérience que j'avais faite à Lyon, à la bibliothèque municipale, au début de ma carrière : devant mon triple amour de l'écrit, de l'art et du livre, mon directeur m'avait réservé un budget à part pour que je puisse jeter les bases d'une collection moderne de livres illustrés ou de dialogue. J'avais amorcé l'ensemble, encouragé par mes collègues. Pour toutes ces raisons mon point de vue était ferme : le directeur devait être collectionneur pour l'institution. C'était bien évidemment tout à la fois satisfaire mes penchants personnels et contribuer à la visée de grandeur d'un ensemble qui avait une place de premier plan dans la constitution de la mémoire nationale. Tant à Doucet qu'à Sainte-Geneviève, j'ai ajouté des collections complètes à l'ensemble, elles étaient entièrement conçues et rassemblées par moi-même, pièce à pièce. Parmi d'autres projets, il me faut citer la collection de livres de dialogue que j'ai élaborée pour Doucet et celle de reliures de création que j'ai composée pour Sainte-Geneviève. Je me devais à chaque fois

de connaître mieux que quiconque le sujet et d'offrir un panorama exhaustif quant à l'excellence de tous les possibles, je m'astreignis à chaque fois à écrire un essai de référence sur la question. Il va sans dire que par ailleurs je ne manquais pas de pourchasser tous les éléments qui pouvaient au mieux compléter les richesses présentes. Il me semblait agir alors dans un souci d'exhaustivité choisie, cela en honneur aux fondateurs et aux donateurs. C'était un ravissement constant que cette traque. Je crois que je faisais profiter l'institution de ma passion de collectionner, de ma hardiesse de défenseur de la création, de mon souci d'érudition préalable, de ma capacité à déceler l'exceptionnel parmi le flot des propositions de vente, de mes talents de négociateur et d'acquéreur. Je voyais que j'étais sur un autre terrain que mon environnement personnel, je faisais cependant jouer toutes mes ressources en faveur de ces projets de mémoire collective. Mon attitude était définie par mes confrères d'une simple formule, j'étais selon eux un conservateur à l'anglo-saxonne. Pour éminemment français que je sois, cette qualification ne me déplaisait pas.

J'aimerais revenir sur quelques exemples saisissants de donations de collections telles que je les ai reçues alors que je dirigeais Doucet ou Sainte-Geneviève. C'était toujours une surprise en même temps qu'une évidence. Elles étaient d'ordres divers, se tenaient à des niveaux plus ou moins hauts sur l'échelle de la nécessité, toutefois pas une ne pouvait être négligée. À part, résolument à part, est mon intervention au nom de l'État lors de la vente des archives Breton. Désavoué par ma hiérarchie immédiate, encouragé par le ministre de la Culture, aidé par le mécénat et par des dons inattendus, je reçus mission de réfléchir sur ce qui, du point de vue littéraire, était exigible au regard de la mémoire nationale. J'engageai la totalité de mon budget, ce qui, allié à l'apport d'un double mécénat, faisait déjà une somme appréciable que le ministre compléta à hauteur de ce que coûteraient de fait mon jugement et ma sélection. J'étudiai à fond un dossier que je connaissais déjà fort bien et je retins cent quarante-huit lots indispensables (cent vingt-cinq manuscrits dont une dizaine de livres, avec quelques pièces complémentaires, œuvres d'art, photographies et objets). La vente dura quinze jours et, à la sortie, j'obtins la totalité de ma convoitise, soit les cent quarante-huit lots visés (y compris le petit meuble populaire contenant la bibliothèque

allemande). J'avais battu le record de préemptions. Cet ensemble qui revint à Doucet, je l'avais constitué comme un tout, c'était une petite collection qui représentait l'essentiel de la mémoire littéraire de Breton (à l'intérieur une place d'importance était faite à son ami Desnos). Tous ces éléments étaient émouvants et représentaient un objet de choix pour la recherche et la méditation. J'avais sauvé le plus possible. Quelques remarques s'imposent ici. À ma relative surprise, la fille de Breton paya à notre place quelques pièces dont le manuscrit sublime d'*Arcane 17* et les dessins de Nadja, elle ajouta à cette générosité le don du grand Ulli qu'elle avait acquis pour la Bibliothèque. L'institution conservait un fonds Breton exceptionnel et il se trouvait doublé. Conformément à la morale, Breton revenait chez lui, dans une bibliothèque qu'il avait contribué à fonder et qu'il avait orientée à la demande de Doucet. Certains, au moment de cette vente, auraient souhaité que tout fût acquis par l'État en vue d'un musée spécifique, ce n'était pas stupide bien sûr, l'idée venait néanmoins trop tard, il aurait fallu agir au moins une génération plus tôt pour que le fait fût vraiment possible. Ce qui résulta de ces jours de folie fut un savoureux moindre mal. Sans oublier que Breton avait été franchement porté aux nues. Je dois dire que ce fut, à l'égal de l'exposition Mallarmé que j'organisais à Orsay, de celle sur la reliure Art déco que je déployais à la New York Public Library, de celle consacrée à Rimbaud à Bruxelles, dont je fus le conseiller littéraire, de celle encore, monumentale, célébrant Dada au Centre Pompidou, pour laquelle je jouais le même rôle, et de celle sur *Peinture et Poésie* qui prit place successivement à Cambridge, Lyon, Paris et New York, l'un des sommets de mon passage dans les métiers du patrimoine.

Tout autrement me reviennent à l'esprit deux donations de collections qui m'échurent durant ma direction à Sainte-Geneviève et qui me furent l'occasion d'une bien grande satisfaction. La première fut la remise par un amateur de toutes les publications de l'éditeur Robert Morel, des plus riches volumes aux plus simples feuillets. C'était là un élément essentiel de la vie éditoriale quand elle est conduite par un homme inspiré. Ce donateur avait patiemment et amoureuxment constitué cet ensemble sans pareil, il voulait le préserver, il l'avait bâti par admiration pour Robert Morel et pour contribuer à sa reconnaissance. Il me le proposa pour Sainte-Geneviève après m'avoir

entendu au jury d'une soutenance sur Robert Morel, il était venu là pour encourager la jeune chercheuse qui s'exprimait en cet instant. Il avait compris que moi aussi j'appréciais l'aventure de Robert Morel et avait sur-le-champ pris sa décision. Tout cela me semblait très beau et assez juste. Qui plus est, Morel était un génie de l'édition, courant de faillite en faillite sans jamais renoncer, et sa présence à Sainte-Geneviève avait grand sens, le lieu étant un magnifique conservatoire de l'imprimé. La seconde fut le don, lui aussi singulier, d'une exceptionnelle collection de livres de prix scolaires du XVIII^e siècle au sortir de la Deuxième Guerre mondiale réunie par un amateur passionné de ce sujet pour la bibliothèque. Il s'adressa à moi avec humilité par une lettre généreuse. Je trouvais l'objet et le projet exemplaires. Il y avait des raretés et des modesties, certains livres avaient eu Louis XIV pour bénéficiaire. C'était une chose étonnante mais qui avait parfaitement sa place dans une bibliothèque aussi encyclopédique que Sainte-Geneviève, disposant déjà de beaucoup d'éléments liés à l'histoire de l'éducation. Ce fut facile d'accepter pareil geste. En ces deux circonstances que je retiens avec émotion, quelque chose se disait du rapport profond d'un lieu à des formes remarquables qui constituaient des fondements à sa raison. Comme quoi ce qui doit enrichir une collection préalable finit par y venir, serait-ce par les chemins les plus détournés.

Je ne veux absolument pas passer sous silence la nature spécifique des dons que j'ai reçus lorsque je présidais à la destinée de Doucet. C'était la mémoire d'une vie de création qui était en cause. Manuscrits, livres, correspondances, archives diverses, photographies, œuvres d'art, objets en étaient la matière. J'ai même alors élaboré le projet très poussé, défini jusque dans ses moindres détails, d'un musée de la littérature moderne. Il en allait à chaque fois de la mémoire complète d'une personnalité littéraire plutôt que d'une collection rassemblée par elle, encore que, par le biais des correspondances, des livres reçus et dédiés, des œuvres d'art et des objets, les écrivains donateurs s'efforçaient de restituer un peu du monde dans lequel ils étaient inclus. Ces donations nombreuses étaient arrêtées au prix d'un long échange qui cernait les contours précis du fonds à venir, j'évoquais tous ces points avec l'auteur lui-même ou avec sa compagne en mémoire de lui. La particularité de la situation

tenait à ma personnalité d'écrivain et à ma relation avec le donateur qui était invariablement un ami proche, extrêmement proche en vérité, un compagnon d'aventure et, à beaucoup d'égards, comme un membre de ma famille. Cela fut vrai avec Cioran, Claude Simon, André du Bouchet, Bernard Noël, Jacques Dupin, Jean Tortel, Bernard Vargaftig, Pierre Lartigue, et à peine moins pour Robert Pinget, Ghérasim Luca, Jean-François Lyotard pour ne retenir que quelques exemples. La situation était d'autant plus singulière que j'avais l'impression qu'ils me donnaient à moi et non à l'institution, ce à quoi je ne souscrivais pas. Il y avait entre ma personnalité et le poste que j'occupais une heureuse confusion, ce dont, le jour de ma prise de fonctions, Claude Simon fit devant moi part à Tàpies qui approuva. Effectivement j'incarnais le lieu. C'était magnifique et un peu effrayant. J'aurais voulu n'être qu'un catalyseur, je souhaitais vraiment que les choses prennent un tour plus objectif. Malgré les rencontres amicales si approfondies, j'en venais à ressentir parfois comme un poids la charge qui m'était confiée. Je voulais aider un ami à rester dans l'histoire, le but que je poursuivais était la gloire de la littérature, il me semblait que cet objectif nous dépassait tous. Mais les ressorts d'une donation sont complexes et celui qui se dépouille de ce qui lui est très cher, sa chair même quand il s'agit d'un créateur, a besoin d'une illusion pour franchir le pas et, pour finir, il n'y avait rien de mieux pour eux que de se dire qu'un tout proche veillerait à jamais sur la retombée heureuse de pareille décision. C'était bien évidemment une illusion qui confondait l'instant et la durée mais une illusion nécessaire pour se décider à franchir le pas de la sphère privée à la permanence institutionnelle. L'amitié donc et le mythe de Doucet étaient les doubles motifs des dons de toutes sortes : archives, pièces ou collections.

Bien différemment qu'à Doucet, j'ai accueilli l'époque moderne à Sainte-Geneviève. L'institution ayant un département spécifique qui s'appelle la Bibliothèque nordique, je me suis plu à élaborer quelques collections pour l'augmenter encore. Ce fut surtout autour de Cobra que mes efforts se portèrent, je me pris du désir d'y voir toutes les publications du groupe. Je me persuadais aussi de la nécessité d'acquérir les livres illustrés des grands artistes scandinaves, à commencer par Munch. Un jour j'achetais même

le catalogue d'une exposition parisienne d'artistes nordiques pour la simple raison que lui était jointe une composition originale du peintre américain d'origine suédoise, Claes Oldenburg, figurant en couverture et représentant une carte rêveuse et tendrement ironique des pays nordiques. Je n'avais pas pour mission d'acheter cette œuvre mais le livre oui, l'œuvre qui me semblait iconique vint donc de manière oblique là où elle était le mieux fondée à être conservée. Pour la réserve, je constituai une collection de livres réfléchissant au mieux la plastique de la page ou l'invention typographique, c'était le troisième point auquel je m'attachais pour le livre en plus des deux formes que sont le livre de dialogue (entre peinture et poésie) et la reliure. Ce furent nombre d'achats et de dons très pensés. J'ai encore en mémoire le jour où Michel Nitabah, inventif éditeur d'origine russe, me fit don d'une collection magnifique et imposante d'ouvrages conçus et illustrés par Ania Staritsky, artiste majeure et trop ignorée dont il était l'ami. Je me remémore le subtil dispositif de donation que je montais pour asseoir la présence d'une collection quasi complète des créations d'un imprimeur et éditeur voyant, Jean-Jacques Sergent. C'était toujours un grand plaisir comme le fut un projet peu banal, celui de la résurrection du cabinet de curiosités de l'ancienne abbaye. Du moins sa collection de « sauvageries » dont toutes les pièces avaient traversé les siècles depuis leur réunion au xvii^e siècle par Claude du Molinet, se voyant compléter au siècle suivant, et dormant depuis dans des placards. Le hasard de travaux liés à la sécurité m'offrit l'opportunité de libérer un espace, je n'hésitais pas, j'allais faire revivre ces merveilles, les objets primitifs les plus anciens connus. Je fis nettoyer chacun, les identifiai (les attributions étaient depuis toujours farfelues et fautive), les fis doter de socles élégants, un architecte, Sylvain Dubuisson, m'assista et la Région m'aida financièrement. Le résultat d'une grande élégance et d'une parfaite clarté me bouleversa et fut désormais un lieu à visiter dans Paris. Je n'avais en l'espèce pas constitué une collection mais l'avais remise au grand jour. J'étais fasciné par ces objets et combien admiratif de tous ceux qui, dans le passé, avaient eu un coup d'œil à ce point prémonitoire pour précéder nos sensibilités modernes. Je rendais hommage présent au passé. Si l'invention compte beaucoup, la fidélité dans la gestion du patrimoine n'a pas de prix.

Collectionner en bibliothèque au sens où un particulier le fait n'est pas une évidence. Bien des esprits sont paralysés par l'enjeu. Ils ne composent alors pas de nouveaux ensembles, tout au plus se contentent-ils de recevoir des entités en don quand ils ne font pas que gérer l'existant. Je ne vois pas les choses ainsi, je réproûve la prudence française, me sens plus proche du passé des grands siècles ou des efforts que l'on accomplit dans nombre de pays. Ma nature me porte à la collection comme la nécessité d'expression qui m'habite toujours, évidence pour un créateur. Il me semble que les choses doivent bouger pour vivre, pour survivre. L'intervention a du bon, elle permet le renouvellement et la reprise. Pour moi, celui qui dirige un lieu patrimonial doit être un magicien qui attire les richesses. Il est là actif et songeur, tel un aimant. Son rôle est prépondérant et la confiance qu'on lui fait se révèle essentielle pour la venue de nouvelles collections. Son action est l'exercice d'un sacerdoce. Pour mon compte, j'ai en tout cela fait ce que j'ai pu sans jamais transiger, en prenant tous les risques.

CONVERSATION AVEC MARIE-BLANCHE DELATTRE

Géraldine David

Marie-Blanche Delattre est bibliothécaire honoraire au Musée royal de Mariemont où elle fonda en 1991 l'Atelier du Livre de Mariemont. Elle présida le Comité scientifique de la Wittockiana de 2016 à 2021.

Marie-Blanche, je vous propose d'évoquer trois donations qui ont abouti à Mariemont au cours de votre carrière et plus particulièrement, si je ne me trompe, dans les années 2000. Peut-être pourriez-vous, en guise d'introduction, expliquer pourquoi ces trois donations, qui sont liées directement au livre, ont abouti à ce moment-là entre 2000 et la fin des années 2000, presque 2010, à Mariemont ?

Avant d'entrer dans le propos principal de l'entretien, les donations de livres à la bibliothèque de Mariemont, il faut rappeler que le Musée de Mariemont doit son existence à la volonté d'un collectionneur, Raoul Warocqué, de léguer l'ensemble de ses collections ainsi que son domaine à l'État belge. François Mairesse, initiateur de ces journées d'études et ancien directeur de Mariemont, a consacré une monographie extrêmement complète qui décrit cette logique particulière que constitue le don telle qu'elle s'est développée au sein de la famille Warocqué et par la suite au travers du Cercle royal des Amis de Mariemont faisant entrer de nombreux objets par donations

dans les collections du Musée, sans oublier les dons de temps et de compétences apportés par les bénévoles.

Mon témoignage aborde trois donations importantes effectuées à la bibliothèque : la donation Charles et Colette Bertin en 1999, la donation du comte Geoffroy de Beaufort en 2005 et la donation François Godfroid en 2006.

En préparant cet entretien, je me suis effectivement posé la question du pourquoi de la concentration autour des années 2000 d'un mouvement important de donations qui, réunies, représentent un enrichissement de plus de 10 000 volumes, tous de grande valeur bibliophilique ou historique. Une donnée primordiale est le statut de Mariemont, établissement scientifique de la Communauté française, qui rassure les donateurs quant à la pérennité de la conservation et la qualité du traitement qui sera accordé à leurs collections. L'attrait du lieu est un autre facteur. Quand le donateur, et ce fut le cas pour deux d'entre eux, vient pour la première fois à Mariemont, il est séduit par le lieu, son cadre de verdure, son passé historique, la richesse et la qualité de ses collections. Mais ces atouts n'expliquent pas à eux seuls l'importance et la succession des dons en faveur de la bibliothèque.

De nombreuses activités ont été déployées à Mariemont pour promouvoir les richesses de sa bibliothèque et les placer en dialogue avec la création contemporaine.

Pierre-Jean Foulon, alors conservateur de la Réserve précieuse, a initié une série d'expositions qui mettaient en valeur les créations des artistes du livre de la Communauté française de Belgique. Les principales furent *D'un livre l'autre*, en 1986, qui confrontait des productions de la Belle Époque et des travaux contemporains, *Féerie pour un autre livre*, en 2000, organisée conjointement avec le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée à La Louvière, qui regroupait sur les deux sites plusieurs centaines d'artistes issus de la Communauté française : relieurs, illustrateurs, créateurs de livres d'artistes, éditeurs... En 2007, s'ouvrit également une exposition

consacrée à quatre éditeurs de livres d'artistes actifs en Belgique : Dirk Imschoot établi à Gand, Michèle Didier et Yves Gevaert installés à Bruxelles, Guy Jungblut, initiateur à Liège des éditions Yellow Now.

Outre les nombreuses expositions organisées à Mariemont sur le thème du livre, il faut aussi souligner le rôle important joué par l'Atelier du Livre et la biennale du Marché du Livre.

Créée en 1991, l'ASBL Atelier du Livre est un centre de formation et de création installé au cœur du Domaine de Mariemont. Lieu de transmission des savoir-faire liés au livre et laboratoire des pratiques artistiques contemporaines, l'Atelier travaille en étroite collaboration avec le département de la Réserve précieuse du Musée.

Le Marché du Livre de Mariemont est une manifestation artistique et littéraire originale dont la première édition eut lieu en 1997. Réservée à l'édition de création et aux livres d'artistes, cette biennale accueille le temps d'un week-end une soixantaine d'éditeurs, ainsi que des artistes, des écrivains, des illustrateurs. Charles Bertin, le premier donateur que nous évoquerons ci-après, est venu au Marché du Livre en 1997 pour participer au Salon littéraire. Il était accompagné du poète Carl Norac avec qui il avait dialogué autour de l'œuvre de Marcel Thiry.

Est-ce donc ce mélange subtil de convivialité, de rencontres professionnelles, de dialogue passé-présent, de juxtaposition des missions muséales traditionnelles et des perspectives vers la création contemporaine qui a séduit les donateurs? Peut-être que nous pourrions commencer par la donation Charles et Colette Bertin, dont visiblement le premier contact a été établi lors d'un Marché du Livre.

Je ne peux pas affirmer avec certitude que le premier contact ait été établi lors du Marché du Livre. Des affinités littéraires et des liens d'amitié existaient entre Charles Bertin et Roger Foulon, le père de Pierre-Jean Foulon, alors conservateur de la Réserve Précieuse.

Roger Foulon était écrivain, membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique et président de l'Association des écrivains belges de langue française. Charles Bertin était également un ami d'Henry Ingberg, secrétaire général de la Communauté française de Belgique, ayant dans ses compétences le Musée de Mariemont. L'auteur de *La Petite Dame en son jardin de Bruges* cherchait un lieu pour abriter sa collection. Ayant en mémoire le souvenir vivace et douloureux de la scission de la bibliothèque de l'Université de Louvain, il avait écarté l'option de la Bibliothèque royale de Belgique, craignant que cette institution fédérale ne connaisse le même sort que celle de Louvain. On rappellera aussi que Charles Bertin, né à Mons, avait un attachement profond à la Wallonie. Il avait été actif dans des mouvements wallons. Le choix de Mariemont a été pris après mûre réflexion et beaucoup de prudence. Charles Bertin est venu plusieurs fois à Mariemont pour rencontrer Pierre-Jean Foulon. Des affinités littéraires se sont établies : Charles Bertin avait noué une amitié très grande avec Giono, Pierre-Jean Foulon s'était rendu à deux reprises sur la tombe de Giono à Manosque... quelques liens subtils qui confortent une relation de confiance.

Pourriez-vous nous dire quelques mots sur cette collection qui est finalement assez exceptionnelle et qui s'intègre de manière remarquable aussi dans la collection de Mariemont ?

Effectivement, c'est une donation qui vient admirablement compléter les collections bibliophiliques de Mariemont. Charles Bertin a constitué une collection d'éditions originales, manuscrits et lettres autographes d'auteurs de langue française du xx^e siècle, plus particulièrement de la période de l'entre-deux-guerres. La production littéraire de cette période était quasiment absente à Mariemont. En effet, le fondateur de Mariemont, Raoul Warocqué, est décédé en 1917 ; le premier conservateur, Paul Faider, est arrivé en 1935. Survint la Deuxième Guerre mondiale, et c'est seulement à partir des années 1950 que les conservateurs commencent à faire de nouvelles acquisitions.

La littérature française était un domaine privilégié de Raoul Warocqué. Les éditions luxueuses des grands écrivains occupent une place importante dans sa bibliothèque et la littérature belge y est largement représentée par des éditions originales d'auteurs comme Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck ou encore Charles De Coster dont Mariemont possède le manuscrit de « La légende de Thyl Ulenspiegel ». Avec l'entrée de la collection Bertin, un trou de trente ans était très justement comblé ! Les livres de la donation, outre leur qualité d'éditions originales, sont pour la plupart d'entre eux somptueusement reliés par d'excellents artistes français et belges ainsi que par l'épouse du donateur, Colette Bertin, qui fut l'élève de Vladimir Tchékéroul.

Une des clauses de la convention ou en tout cas de ce qui a été demandé par le donateur, c'était d'avoir des armoires fermées au sein de la Réserve précieuse. Pouvez-vous nous expliquer ces tractations autour de la donation ?

Charles Bertin souhaitait que ses livres soient présentés dans des armoires fermées. Or il n'existait aucune armoire fermée dans la galerie de la Réserve précieuse ni dans les magasins à livres. La décision a été prise de placer la collection au rez-de-chaussée de la Réserve précieuse dans un nouveau meuble-bibliothèque qui fut commandé à l'artiste liégeois Léon Wuidar, peintre abstrait, auteur de plusieurs intégrations artistiques.

Cette opération a requis l'enlèvement d'une partie du mobilier provenant de l'ancienne bibliothèque de Raoul Warocqué. L'installation de la collection a donc suscité un peu de remous au sein de l'équipe des conservateurs, petite querelle des Anciens et des Modernes, certains s'indignant de l'« outrage » commis en modifiant ce qui n'était en fait qu'une reconstitution dans le nouveau musée de la bibliothèque du fondateur de Mariemont.

Mis à part cette controverse, les différentes étapes de l'entrée de la collection à Mariemont se sont déroulées dans les meilleures conditions. Les livres furent mis en place par les époux Bertin,

une exposition « En mémoire d'une passion » (1999) fut organisée, la sélection des pièces et la rédaction du catalogue étant prises en charge, conceptuellement et financièrement, par le donateur. Le 11 septembre 2002, se déroula dans la Réserve précieuse une émouvante cérémonie d'hommage en présence de Charles et Colette Bertin, du Ministre-Président du Gouvernement de la Communauté française Hervé Hasquin et d'autres personnalités. Un mois plus tard, le 21 octobre 2002, Charles Bertin décédait.



La Réserve précieuse de Mariemont avec le meuble-bibliothèque dessiné par Léon Wuidar pour la collection Charles et Colette Bertin. Photographie © Michel Lechien, Musée royal de Mariemont.

Il y a un élément important que j'ai oublié de mentionner lorsque j'ai évoqué les facteurs dont dispose Mariemont pour susciter les donations de livres : la présence d'une bibliothèque d'étude disposant d'une vaste salle de lecture ouverte au public, avec catalogues informatisés offrant de nombreuses possibilités de recherches. Les donateurs ont donc l'assurance que les chercheurs pourront avoir accès aisément à leurs collections.

Je propose que l'on passe à un autre exemple de donation que vous avez vécue, la donation du comte Geoffroy de Beaufort.

Le comte Geoffroy de Beaufort est une personnalité érudite et surprenante. C'est quelqu'un qui, par son aisance financière, a pu consacrer toute sa vie à cultiver ses passions, au premier rang desquelles la littérature automobile. Sans cesse à la recherche de l'œuvre rare et de l'exemplaire précieux, il a rassemblé une extraordinaire collection concernant la littérature automobile mais aussi le roman d'anticipation, l'ésotérisme ou la littérature de jeunesse.

Les circonstances de cette donation sont très différentes de celles qui ont présidé à l'entrée de la collection Charles et Colette Bertin.

Le comte de Beaufort avait pour voisine, dans l'immeuble qu'il occupait à Bruxelles, une dame d'origine danoise qui fréquentait l'Atelier du Livre où elle suivait les cours de reliure. Informée du souhait du bibliophile de trouver un lieu pour accueillir sa collection, elle l'a invité à l'accompagner à Mariemont pour une première prise de contact. C'était un samedi et le hasard fit que j'étais de permanence à la bibliothèque. Au cours de cette rencontre, en quelque sorte imprévue, il m'a décrit sa collection. Les premiers contacts furent très prudents, étant donné les thèmes de la collection (littérature automobile) qui n'étaient pas présents dans la bibliothèque de Mariemont. Après une visite au domicile du comte et la découverte de sa bibliothèque, nous avons été entièrement convaincus de la haute qualité bibliophilique des ouvrages et de la rareté des exemplaires rassemblés. À titre d'exemple, un des ouvrages favoris du comte est le « Voyage au pays de la quatrième dimension » de Gaston de Pawlowski dont l'édition originale date de 1912. Outre un des dix exemplaires sur Hollande, le comte a eu le bonheur d'acquérir l'exemplaire personnel de l'auteur, qui avait été réimposé pour la circonstance sur un papier vergé du XVIII^e siècle à grandes marges.

Il y a quand même des questions qui se sont posées avec cette donation : et notamment qu'avec tous ces livres tout à

fait intéressants d'un point de vue bibliophilique, sont aussi arrivés d'autres artefacts, d'autres objets.

L'ensemble de la collection comporte plus ou moins 3 000 ouvrages. À côté de la littérature automobile déjà mentionnée, bien d'autres sujets originaux sont représentés tels que les aventures et destins des animaux domestiques, en particulier les chiens à la guerre (le comte a consacré un livre aux chiens de mitrailleuses), l'histoire des débuts de la photographie, l'histoire de cultes un peu obscurs tels que le dorisme ou l'antoinisme. Les livres ne furent pas les seules pièces à entrer à Mariemont, de nombreux objets les ont accompagnés, médailles, petites sculptures, presse-papiers, jouets, bijoux,... la plupart d'entre eux représentant des animaux, chiens et rats principalement.

La question s'est posée de savoir si le Musée était disposé à accepter toute cette collection assez éclectique et les pièces à représentations animalières.

Donc, Mariemont a accepté toute la collection.

Le comte n'imaginait pas que l'on puisse scinder sa collection constituée, ainsi qu'il l'a déclaré, « de quelques ensembles thématiques inséparables ». Scinder sa collection c'est un peu comme si on avait découpé son œuvre et saucissonné sa vie de collectionneur.

Une partie de la collection fut placée dans la mezzanine de la Réserve précieuse où fut installé un nouveau meuble-bibliothèque semblable à celui créé pour la donation Bertin. L'autre partie moins prestigieuse sur le plan bibliophilique fut rangée dans l'un des quatre magasins à livres de la bibliothèque.

La donation a donné lieu à une exposition accompagnée d'un catalogue *Autos 1900 : Fonds Geoffroy de Beaufort* (Musée royal de Mariemont, 2006). Dans le texte préliminaire « En souvenir de Suzy, rate » signé par le comte, celui-ci écrivit que sa collection « est et restera placée sous l'emblème de celle qui fut mon égérie, la petite rate

Suzy ». À la demande du donateur, un ex-libris portant l'inscription « Musée royal de Mariemont – Don du comte Geoffroy de Beaufort » illustré d'une petite rate en train de lire fut placé dans chaque ouvrage.

Après l'installation de sa collection, le comte est revenu régulièrement à Mariemont, apportant d'autres ouvrages et complétant l'installation de ses objets qu'il affectionnait particulièrement.

Une relation amicale s'est tissée entre le comte et le conservateur de la Réserve précieuse Pierre-Jean Foulon. Celui-ci a consacré beaucoup de temps à l'accueillir à Mariemont et ensuite à l'accompagner lors de petites excursions dans la vallée de la Sambre et plus particulièrement à l'Abbaye d'Aulne où le comte avait fait une partie de ses études. Voilà un bel exemple de relation tissée entre un donateur et un responsable de collection, mais il faut être conscient que cela requiert du temps et de l'investissement personnel.

Et comme souligné effectivement, dans les missions idéales, ce n'est pas quelque chose à laquelle nous sommes préparés en tant que conservateurs de musées.

Non, François Mairesse l'a évoqué en introduction, il faut être très intuitif. Dans l'esprit des collectionneurs, même quand la donation est clôturée, cela reste toujours « leurs » livres.

Maintenant nous allons évoquer la troisième donation, qui est celle de François Godfroid.

François Godfroid, pur autodidacte, appartient à une catégorie de collectionneurs qui aurait pu figurer au programme de la première journée d'étude, « Collectionneurs et psyché ». Notre visite à sa demeure située à Wezembeek-Oppem fut une expérience inoubliable, son espace vital étant entièrement envahi par les livres. François Godfroid a consacré tout son savoir et toute son énergie à la recherche et à l'accumulation d'innombrables volumes illustrant un phénomène largement méconnu, celui de la contrefaçon telle qu'elle se pratiquait en Belgique au XIX^e siècle. Quelques mots sont



François Godfroid à son domicile, entouré d'une partie de sa collection. Photographie © Gilles Vanderschrieck.

nécessaires pour expliquer ce que recouvre cette notion de « contrefaçon » qui représente une période singulière de l'histoire du livre en Belgique. À cette époque, l'absence de règles internationales sur le droit d'auteur créait un vide juridique. Un livre publié dans un État était uniquement protégé dans les limites territoriales de cet État. La Belgique fut une plaque tournante d'un trafic de livres édités en France que les imprimeurs belges réimprimaient sans vergogne et à moindre coût. Cette pratique a fait la notoriété et la fortune des imprimeurs belges jusqu'en 1852, date à laquelle un traité entre la France et la Belgique mit fin à cette pratique.

François Godfroid a su traquer ces ouvrages qui, la plupart du temps, échappent à l'attention des amateurs de livres, son principal fournisseur étant la librairie bruxelloise Pêle-Mêle dont il explorait inlassablement les rayons.

Une question se posait aux conservateurs de Mariemont : est-il judicieux d'accepter des contrefaçons dans une bibliothèque réputée pour la qualité bibliophilique de ses collections ?

En fait, c'est le don le plus important en livres, l'ensemble dépassant les 6 000 volumes.

Mais ce qu'il a légué surtout, c'est son expertise et toute la documentation qu'il a constituée autour de cet ensemble remarquable.

Exactement ! François Godfroid ne s'est pas contenté de collectionner les contrefaçons. Celles-ci sont le fondement de ses recherches qui ont abouti à la publication de plusieurs articles et de deux monumentales monographies publiées sous les auspices de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique. C'est d'ailleurs sur les conseils du Secrétaire perpétuel de cette institution, le regretté Jacques De Decker, auprès de qui François Godfroid s'était ouvert sur le sort de sa collection, que le choix de Mariemont s'est opéré. Sa décision a aussi été confortée par l'exemple de la donation Bertin.

Et il y avait la place à Mariemont pour cette collection ?

Alors là, effectivement, c'était beaucoup plus compliqué, d'autant plus que le donateur a continué à enrichir sa collection. Régulièrement, il arrivait au Musée chargé de sacs en plastique remplis de ses dernières trouvailles.

D'importants défis durent être relevés pour intégrer le fonds dans les collections de la bibliothèque. Le premier fut de libérer de la place, par un jeu de chaises musicales impliquant le déplacement de centaines de volumes ; ensuite, vint la phase de la description et de l'encodage de chaque exemplaire afin d'en garantir l'accès aux chercheurs.

Des donations de cette ampleur supposent de la part de l'institution qui les accueille des moyens humains et financiers permettant l'engagement temporaire de collaborateurs chargés de leur traitement.

Je terminerai en signalant qu'une exposition accompagnée d'un catalogue marqua l'entrée de la collection à Mariemont : *Des contrefaçons à Mariemont ? La contrefaçon en Belgique et à l'étranger au XIX^e siècle. La donation François Godfroid* (Mariemont, 2009).

Merci beaucoup, Marie-Blanche Delattre.

CONVERSATION AVEC MARC DANVAL ET MARIE CORNAZ

Géraldine David

Marc Danval est né le 18 février 1937 à Ixelles avant de devenir journaliste, artiste et spécialiste du jazz. Fils et petit-fils des compositeurs et pianistes Fernand Sevenants et José Sevenants, on le connaît également en tant que producteur et animateur de l'émission radiophonique « La troisième oreille ».

Marc Danval a donné sa collection à la Bibliothèque royale de Belgique (KBR) par l'intermédiaire de Marie Cornaz, responsable de la section de la Musique au sein de l'institution. En 2010, plus de 12 000 disques, 800 ouvrages, des photographies d'artistes et au moins 2 000 partitions musicales, allant de la fin du XIX^e siècle jusqu'en 1950, sont entrés dans les collections de la Bibliothèque. Tout cela se trouve à présent rassemblé dans le « Fonds Marc Danval ».

Pour commencer, pourriez-vous préciser le contenu de votre collection ?

MD : Cette collection a débuté lorsque j'étais enfant. J'ai acheté mes premiers disques à l'âge de 9 ans, accompagné de ma mère, car j'étais trop jeune à l'époque pour entrer seul dans les magasins. J'ai commencé avec deux disques, puis trois... à présent j'en ai près de 10 000 et le reste est à la KBR : plus de 25 000 disques, c'est énorme !

C'est au moment de vendre ma maison que j'ai réalisé que je ne pouvais pas déménager tout cela. J'ai d'abord fait appel à la Fondation Roi Baudouin, mais ils conservaient déjà le très bon Fonds Robert Pernet, qui constitue aussi une collection de jazz très intéressante. Pour éviter la redondance et préserver l'unité de ma collection, je me suis dirigé vers la Bibliothèque royale. Dans la mesure où ma fille et mes petits-enfants n'ont pas les mêmes centres d'intérêt, j'ai pu disposer comme je l'entendais de ce patrimoine.

Pourquoi avoir pensé à la KBR à ce moment-là? Malgré la présence de la section musicale, l'institution ne conservait que peu de disques avant votre importante donation. Dès lors, qu'est-ce qui vous a convaincu ou attiré vers la Bibliothèque royale?

MD: Il s'agissait d'un lieu que j'aimais beaucoup et puis j'ai rencontré Marie Cornaz et nous avons eu un bon contact. Je tenais aussi absolument à ce que cette collection soit préservée et puisse servir aux gens; il est inutile de garder chez soi des tas de choses auxquelles la communauté n'a pas accès. De plus, si on meurt subitement, le risque est de voir partir tout ce patrimoine sur une toile cirée dans des brocantes à des prix ridicules; j'ai voulu éviter cela. J'ai vu énormément de belles et importantes collections disparaître parce que les héritiers n'y connaissent rien, ou que le collectionneur n'avait pas eu le réflexe de prendre les bonnes dispositions afin d'assurer la pérennité de son bien.

Cette idée rejoint donc ce qui a été évoqué lors de la dernière journée d'étude: la relation qui se tisse entre un collectionneur donateur - ou vendeur - et le conservateur ou la conservatrice est primordiale.

Dans ce cadre, Marie Cornaz, ce Fonds Marc Danval a partiellement été acheté par la Bibliothèque royale, à qui le collectionneur a également donné un certain nombre de pièces. En quoi l'acquisition de cette discothèque et de ces archives était-elle intéressante pour la KBR?

MC: Indépendamment de la qualité et de la richesse de ce patrimoine, cette acquisition nous a permis, par la constitution du Fonds Marc Danval, d'ouvrir nos collections au domaine du jazz et des musiques dites « légères », qui y étaient encore très peu représentées. Nous ne possédions jusqu'alors rien de ce type de proposition. Cet achat a été réalisé via les fonds de la Bibliothèque royale, mais aussi grâce aux Amis de l'institution. Cependant, la richesse du patrimoine concerné était bien plus importante que le montant demandé. Et ce d'autant plus que depuis la constitution du Fonds, Marc Danval le complète régulièrement en y ajoutant des pièces.

Marc, comment cela s'est-il passé concrètement? Vous avez pris contact avec la Bibliothèque royale et Marie Cornaz est venue chez vous, avant que vous ne vendiez votre maison?

MD: Absolument, oui.

Au moment du transfert, aviez-vous des exigences particulières? L'accessibilité de votre fonds semble importante pour vous.

MD: Très importante. Certaines personnes disent: « On m'a demandé une pièce rare à prêter pour une exposition mais je ne veux pas, c'est pour moi ». Pourquoi garder un tableau de Picasso dans sa chambre à coucher? C'est absolument ridicule. Pour moi, ce Fonds doit être accessible aux gens qui souhaitent avoir une copie d'un disque rare, lire un ouvrage spécialisé ou encore consulter les archives que j'ai données et vendues à la KBR. Cela me semble primordial, car j'ai toujours aimé avoir un contact avec le public. Je réponds d'ailleurs encore à des centaines de questions par semaine sur mon ordinateur.

Le noyau de cette collection, ce sont quelque 6 000 disques, principalement autour des origines du jazz belge et international jusqu'aux années septante. Mais votre collection compte également des *curiosa*, comme un 78 tours qui contient un pot-pourri culinaire en bruxellois interprété par Fernand Bastin. Pourriez-vous nous dire un petit mot sur Fernand Bastin?

MD: Alors, Fernand Bastin dirigeait un orchestre et Esther Deltenre était une star du comique bruxellois. Moi, j'ai toujours aimé ces gens-là. Les comiques bruxellois étaient publiés, car il y avait à l'époque une joie de vivre, une bonhomie qui n'existe plus, surtout dans les temps sinistres que nous traversons.

Cette discothèque contient par ailleurs de nombreuses dichotomies. Le jazz en est l'élément principal, mais elle compte aussi énormément de chanson française. En effet, il y a 50 ans, quand la RTB m'a demandé de proposer une émission, j'ai réalisé que je ne pouvais pas passer que du jazz. Je me suis dès lors intéressé à des orchestres de variété, à des chanteurs inconnus (alors que ce sont ceux qui chantent le mieux). J'ai ainsi cherché des choses plus locales, que ce soit à Bruxelles, à Liège ou à Charleroi, des villes qui avaient chacune leurs amuseurs.

Est-ce que vous avez eu la satisfaction de voir l'hétérogénéité de votre collection reconnue par la Bibliothèque royale (tant l'ensemble jazz que les *curiosa*) ?

MD: Oui, mais je sais aussi que j'ai été très sélectif dans mes propositions, quel que soit le style ou le genre. Je suis très sévère vis-à-vis de ma collection, comme je le suis vis-à-vis de moi d'ailleurs. Je me traite comme un sacré emmerdeur.

Mais visiblement pas les autres! Marie Cornaz, vous avez le sourire et vous nous avez expliqué que les relations étaient excellentes avec Monsieur Danval. Si j'ai bien compris, celui-ci alimente encore le fonds Marc Danval à la Bibliothèque royale.

MC: Oui, absolument.

Comment ces transactions ont-elles lieu, concrètement? Monsieur Danval arrive à la Bibliothèque royale, il prend rendez-vous avec vous et il apporte des disques?

MC: Pas forcément. Il me contacte, il m'indique qu'il dispose d'un certain nombre de disques et je me rends chez lui, parfois accompagnée de mon équipe. Cependant, comme il l'a évoqué, sa collection va bien au-delà des disques; elle se caractérise également par une dimension archivistique. Marc Danval a en effet constitué des dossiers sur des artistes, mais aussi sur des institutions (on possède par exemple tout un dossier sur le Théâtre de l'Alhambra); c'est d'une richesse folle. Ainsi, à intervalles réguliers, il m'indique qu'il détient un certain document ou un disque spécifique et me propose de l'ajouter au Fonds.

Marie Cornaz, vous avez écrit dans un article lié à cette donation-acquisition: « la création du Fonds Marc Danval en 2010 a permis aux collections musicales de la Bibliothèque royale d'élargir considérablement leur patrimoine à d'autres sonorités que celles dites classiques. [...] Cette acquisition majeure ouvre d'importantes perspectives de recherche, tant au niveau belge qu'international. Non seulement dans l'étude de l'édition musicale imprimée ». Et vous complétez au sujet des partitions de la maison d'édition l'Art belge: « L'édition musicale imprimée sonore mais aussi dans celle de la réception des musiques de jazz et de variété en Belgique, et en particulier à Bruxelles au xx^e siècle ». On assiste ainsi ici à une autre forme d'expertise dans la mesure où ce n'est pas l'institution culturelle qui offre son expertise, mais plutôt celle de Marc Danval. Ses rencontres majeures dans le domaine du jazz ont-elles fait naître à la Bibliothèque royale des questions et des intérêts de recherche?

MC: Oui, sûrement. Il ne faut pas oublier que la Bibliothèque royale est un établissement scientifique, des scientifiques y travaillent donc actuellement - et espérons-le encore à l'avenir. En ce sens, il est certain que l'arrivée du Fonds Marc Danval a suscité l'intérêt de chercheurs et de mélomanes très diversifiés. La pertinence de déposer un tel fonds dans une institution publique, c'est de conserver, préserver mais aussi de valoriser ce patrimoine. Valoriser peut signifier, dans le cadre de collections musicales, l'organisation de concerts, d'expositions, mais aussi la valorisation de la dimension scientifique, des publications, etc.

Par ailleurs, tant pour les disques que pour d'autres types de documents, même sur papier, la numérisation de la collection réalisée par l'institution augmente son accessibilité. Par exemple, tous les disques 78 tours du Fonds Marc Danval sont à présent numérisés.

Marc, votre collection semble liée à l'histoire de votre famille et à votre parcours personnel. Comme indiqué précédemment, vous êtes fils et petit-fils de pianistes compositeurs, mais vous avez aussi fréquenté de grands noms du jazz et de l'art en Belgique (notamment Robert Goffin). Votre collection contient-elle des dons ou des cadeaux que vous auriez vous-même reçus suite à ces rencontres? Tant de la part de vos parents et grands-parents, que des personnalités que vous avez rencontrées.

MD: Non, on m'a offert peu de cadeaux. J'ai hérité de mon grand-père et de mon père de très belles bibliothèques, mais je n'ai rien reçu des gens que j'ai connus. J'ai eu la chance de rencontrer Sacha Guitry, Jean Cocteau ou encore Boris Vian, sans jamais rien leur demander. Il n'y avait selon moi pas de raison qu'ils me donnent quelque chose.

Il s'agit d'ailleurs de la suite de l'histoire: le Fonds Guitry-Danval à la Bibliothèque royale. Pouvez-vous nous en dire un mot?

Quand j'étais très jeune, je jouais au Théâtre du Parc. Oscar Lejeune, son directeur, voyait très souvent Sacha Guitry. Or, je l'admirais beaucoup, et je l'admire toujours énormément parce qu'il a joué un rôle très important dans ma vie. Un jour, j'ai demandé à Oscar Lejeune s'il était possible d'aller chez Sacha Guitry et il a accepté. Je suis donc resté une heure dans le bureau de mon idole. Cet événement demeure pour moi inoubliable, car il s'agit de mon premier échange avec quelqu'un que j'admirais. Je me suis ensuite mis à collectionner tous ses livres, des photos par centaines, des articles et des objets qui ont plus tard été exposés. Progressivement, tout le monde m'a dit qu'il fallait vendre, que ce patrimoine valait des millions. J'étais d'accord, mais une chose me dérangeait: n'importe quelle personne fortunée, même un abruti total, pourrait acheter cet ensemble, et cela m'agaçait. Comme j'avais déjà donné beaucoup à

la Bibliothèque royale, j'ai songé: pourquoi ne pas aussi leur confier ma collection Guitry? Et ils ont accepté!

On est donc ici dans un exemple de première donation qui a eu des suites.

MD: Oui, et ce n'est pas tout: quand j'ai donné la majeure partie de ce que j'avais, j'ai recommencé. Vous savez, le collectionnisme est une maladie incurable, heureusement! Aujourd'hui encore, je cherche des disques. J'en achète une dizaine par semaine. Je sais où il faut aller, même en ces temps un peu curieux, j'en trouve à certains endroits.

Donc tout cela rejoindra aussi le fonds Marc Danval?

MD: Oui, c'est inscrit dans mon testament, ils ne pourront pas y échapper (ma fille se chargera de ces questions).

La première donation a ainsi donné lieu à une deuxième donation et cet aspect occupe également une place toute particulière dans votre testament...

MD: Oui, bien sûr.

Si j'ai bien compris, vous avez déménagé dans un appartement mais vous avez un garage.

MD: Oui, heureusement. Comme j'ai une petite voiture, elle est entourée de disques, d'archives, de livres... Cela commence à déborder d'ailleurs, ça m'inquiète.

Vous allez donc vous débarrasser de la voiture?

MD: Non quand même!

Merci beaucoup.

LES AUTEURS

Marie Cornaz est conservatrice des collections musicales de la Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) et maîtresse de conférence à l'Université Libre de Bruxelles. Elle a publié de nombreux ouvrages et travaille notamment sur les sources musicales et l'histoire de la musique dans les Anciens Pays-Bas, depuis le XVII^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Elle a accueilli le Fonds Marc Danval à la KBR.

Marc Danval est journaliste, écrivain et chroniqueur de jazz depuis les années soixante. Il est à l'initiative d'une émission de radio, *La Troisième oreille*, qui propose de redécouvrir des enregistrements rares capturés sur 78, 45 et 33 tours. Marc Danval est également collectionneur et a fait don de sa précieuse discographie à la KBR en 2010, créant ainsi le Fonds Marc Danval.

Géraldine David est directrice et conservatrice de la Wittockiana à Bruxelles. Ingénieure de gestion et historienne de l'art, docteure en Sciences économiques et de gestion (depuis 2016) de l'Université Libre de Bruxelles et de l'Université de Tilburg, elle est l'auteur d'articles portant sur le marché de la peinture en France entre 1860 et 1950.

Marie-Blanche Delattre a accompli toute sa carrière au Musée royal de Mariemont où elle dirigeait la bibliothèque. Elle est la fondatrice de l'Atelier du Livre, une association liée au musée qui met en avant la création livresque. Elle a été présidente du comité scientifique de la Wittockiana de 2016 à 2021.

André Gob est professeur ordinaire honoraire de muséologie à l'Université de Liège en Belgique et fondateur du séminaire de muséologie de l'Université de Liège en Belgique. Il est l'auteur de nombreuses publications et a contribué à créer le Préhistomuseum de Ramioul. Il a également présidé le Conseil des Musées de la Fédération Wallonie-Bruxelles pendant 12 ans, de 2007 à 2019.

Elisabeth Jolys-Shimells est cheffe du département des collections au Musée national de l'histoire de l'immigration à Paris. Elle est

conservatrice du patrimoine, spécialiste en ingénierie et management culturel, interculturel et participatif. Elle est diplômée de l'École du Louvre et de l'Institut national du Patrimoine. Elisabeth Jolys-Shimells est notamment en charge de la collection de société, qui réunit les témoignages de particuliers ou de collectifs sur les migrations contemporaines.

François Mairesse est muséologue, professeur d'économie de la culture et titulaire de la Chaire Unesco sur l'étude de la diversité muséale et son évolution, Museum Prospect, à l'Université Sorbonne nouvelle - Paris 3 (CERLIS, CNRS, labex ICCA). Il enseigne également la muséologie à l'École du Louvre. Il a auparavant dirigé le Musée royal de Mariemont en Belgique (de 2002 à 2010) et a présidé le comité international de muséologie de l'ICOM (ICOFOM).

Yves Peyré est poète, écrivain et conservateur de bibliothèques. Il a dirigé la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet de 1994 à 2006, puis la Bibliothèque Sainte-Genève à Paris de 2006 à 2015. Yves Peyré est l'auteur de nombreuses publications, et de textes de référence sur des artistes plasticiens comme Pierre Alechinsky et Francis Bacon; il a également beaucoup écrit sur Henri Michaux.

Ludovic Recchia est le directeur du musée Keramis, musée de la céramique de la Fédération Wallonie-Bruxelles aménagé sur les anciens sites des usines Boch - Keramis à la Louvière. Il a largement œuvré à la fondation de ce projet. Auparavant, il était conservateur des Arts Décoratifs au Musée royal de Mariemont.

Daniel Vander Gucht est professeur de sociologie à l'Université libre de Bruxelles où il dirige le GRESAC (Groupe de recherche en sociologie de l'art et de la culture). Spécialiste de la sociologie de la culture et particulièrement du monde de l'art contemporain, il dirige par ailleurs la maison d'édition La Lettre volée.

DANS LA MÊME COLLECTION
Collectionneurs & Psyché



On sait l'origine de la Wittockiana, indissociable de l'amour érudit de Michel Wittock pour les livres. C'est dans ce contexte qu'est née l'idée d'un cycle de publications cherchant à comprendre « Ce que collectionner veut dire » et d'explorer les multiples facettes du collectionnisme dans ses liens avec le musée. Le présent volume, *Collectionneurs & Musées*, analyse les relations parfois complexes qu'entretiennent les musées avec ces derniers. Depuis longtemps, en raison de la rareté de leurs ressources économiques, les musées voient les collectionneurs comme de potentielles opportunités d'enrichissement de leurs collections. Mais perçoivent-ils aussi tous les enjeux que représente la réception d'une donation de collection ? Comprennent-ils qu'en acceptant celle-ci, ils font aussi entrer le collectionneur dans l'histoire du musée ?