



HAL
open science

Les réserves mutualisées, le cas de l'artothèque de Mons (Belgique)

Élodie Demoutier

► **To cite this version:**

Élodie Demoutier. Les réserves mutualisées, le cas de l'artothèque de Mons (Belgique). Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-03008919


HAL Id: dumas-03008919

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03008919>

Submitted on 17 Nov 2020

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.



ELODIE DEMOUSTIER
Master régie des oeuvres
et montage d'expositions
Session 2018 - 2019

LES RESERVES MUTUALISEES

Le cas de l'Artothèque
de Mons (Belgique)

Compte rendu d'un stage
REGIE DES OEUVRES
réalisé entre Janvier et Juin 2019



ELODIE DEMOUSTIER

LES RESERVES MUTUALISEES

Le cas de l'Artothèque
de Mons (Belgique)

Compte rendu d'un stage

REGIE DES OEUVRES

réalisé entre Janvier et Juin 2019



REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier l'Université de Picardie Jules Verne et les enseignants du Master régie des œuvres et montage d'expositions (ROME) pour leur investissement, leur enthousiasme ainsi que pour leur enseignement complet, diversifié, et captivant.

Je tiens tout particulièrement à remercier M. Simon Texier pour son écoute et ses nombreux conseils.

Je remercie également le personnel de l'Artothèque de Mons pour leur accueil chaleureux et pour leur convivialité au quotidien, qui ont fait de ce stage une expérience aussi enrichissante qu'agréable. Je remercie en particulier Sophie Simon, Philippe Gicart, Mario Lunetta, Jo Cascanaro, Marie-Paule Urbain, Bérengère Fally, Manuella Valentino, Cathy Lambert, Xavier Vandenborre, Paul Duquesnoy et Isabelle Brootcorne.

Enfin, je tiens à remercier mes proches pour leur soutien infailible durant toute la rédaction de ce mémoire, et pour leurs précieux conseils.



2136

2136

2136

2156

INTRODUCTION

P.1

1 L'ÉVOLUTION DES RÉSERVES

Naissance d'un projet : améliorer les conditions de conservation des œuvres

P.4

Le cas de l'Artothèque de Mons

P.9

L'évolution du statut des réserves

P.25

2 LA RÉGIE AU SEIN DE RÉSERVES MUTUALISÉES

Les avantages

P.30

Les difficultés

P.54

3 LES PERSPECTIVES D'AVENIR, UNE AFFAIRE DE COMPROMIS

Les nouveaux enjeux muséographiques

P.60

De nombreux obstacles mais un projet ambitieux

P.63

Réflexion, anticipation et mutualisation des savoirs

P.65

CONCLUSION

P.69



Une réserve mutualisée est un espace de conservation et de traitement des collections partagé par différentes entités culturelles, souvent des institutions muséales. C'est un concept relativement nouveau, qui a émergé au début des années 2000. Ce type de projet a pour ambition de répondre à trois grandes problématiques vécues par les musées aujourd'hui, à savoir : la nécessité de plus grands espaces de stockage due à la perpétuelle expansion des collections, la nécessité de respecter des normes de sécurité et de sûreté qui sont difficiles à respecter dans un bâtiment classé monument historique, et la volonté de présenter au public le plus de collections possible sans nuire à leur conservation.

L'enrichissement des collections est un devoir scientifique et déontologique pour les musées. L'ICOM classe l'acquisition de nouveaux biens culturels, leur étude, leur conservation et leur diffusion au centre de son Code de déontologie des musées, qui est le document de référence définissant des normes d'éthique et de pratiques muséales. En France, pour les musées bénéficiant de l'appellation Musées de France, il s'agit même d'une obligation juridique. Sous l'autorité du Service des Musées, les musées de France sont régis par le livre IV du Code du Patrimoine et doivent assurer « l'existence d'une collection permanente reconnue d'intérêt public »¹, « l'engagement sur les missions : conserver, restaurer, étudier, enrichir les collections ; les rendre accessibles au public ; mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion ; contribuer aux progrès et à la diffusion de la recherche »². Pourtant, assurer ces missions exige de l'espace : des espaces d'exposition permanente et d'exposition temporaire, des espaces de conservation (atelier d'emballage / déballage, atelier de restauration, espace de quarantaine), du

meublé adapté aux collections, des espaces de circulation, des espaces de transit pour le mouvement des œuvres, des espaces d'étude (centre de documentation). Cet accroissement exponentiel des collections au fil des ans implique l'agrandissement proportionnel des espaces. Or il s'agit d'un défi difficile à relever pour certains musées. C'est le cas notamment des « maisons-musée ».

Les maisons-musée, ou demeures historiques, sont des habitations ou des bâtiments qui ont été transformés en musée. Souvent, ce sont des maisons autrefois habitées par des personnages illustres, dont l'œuvre est en lien avec le musée qui y est installé. C'est le cas par exemple pour l'hôtel Biron, situé rue de Varenne dans le 7^e arrondissement de Paris. Il s'agit d'un hôtel particulier qui a longtemps été l'atelier d'artistes tels que Jean Cocteau, Henri Matisse, et Auguste Rodin. Il abrite aujourd'hui le musée Rodin et est classé monument historique depuis 1926. De fait, tout projet de rénovation ou d'agrandissement est largement vérifié, surveillé et placé sous le contrôle scientifique et technique de l'État. Cela représente un ensemble de procédures qui, bien qu'ayant pour vocation de protéger l'architecture des monuments, fige ces monuments dans leur état et empêche l'évolution des espaces en adéquation avec l'évolution des collections. Pour le musée Rodin, cela a eu pour conséquence une externalisation des réserves à Meudon, de manière à libérer des espaces de conservation, mais aussi d'exposition, le but étant également de pouvoir présenter plus de collection.

En effet, lors d'un entretien avec Mme Audrey D'Hendecourt, responsable du service conservation du Musée Rodin, il nous a été confié que seuls 4 à 6 % des collections étaient exposées de manière permanente, alors

1. Art. L. 410 - 1

2. Art. L. 441 - 2

que 95 % des objets sont stockés en réserves. C'est le cas pour une grande majorité des musées : exposer une œuvre, c'est nuire à sa conservation. La plupart du temps, on choisira de conserver une œuvre dans le noir complet, à une température ambiante située entre 18 et 21°C et en veillant à ce que l'hygrométrie soit stabilisée à 50 %. Ces conditions sont très difficiles, voire impossibles à respecter au sein d'une exposition : ce sont généralement des espaces ouverts, éclairés (par la lumière naturelle et par des lumières artificielles), et dont la stabilité de la température et de l'hygrométrie sont très difficiles à maîtriser, ne serait-ce qu'à cause des mouvements et de l'affluence des spectateurs ou des variations météorologiques. Dans ces conditions, on s'accorde généralement à n'exposer qu'une faible partie des collections, et à faire un roulement, n'exposant ces collections que durant un certain laps de temps.

Ces problématiques ont amené plusieurs musées à externaliser leurs réserves dans des espaces dédiés et spécialement conçus pour la conservation des œuvres. Mais depuis quelques années, on assiste à une nouvelle tendance, un phénomène de mutualisation des réserves. Les réserves mutualisées des musées de Marseille ont

ouvert en 2004, les musées de la ville de Paris partagent leurs espaces de stockage depuis 2008, celles des musées de Nancy ont ouvert en 2013, un projet est prévu à Bordeaux depuis 2015 et un autre est prévu à Strasbourg pour fin 2019³. Nous souhaitons ici explorer les réserves mutualisées afin de déterminer si ces espaces représentent la solution idéale pour l'étude et la diffusion des collections dans le respect de leurs conditions de conservation.

Dans un premier temps, nous verrons dans quelles mesures les enjeux des espaces de conservation ont évolué, en France et en Belgique notamment : nous établirons un état des lieux des réserves en France et en Belgique, nous verrons la définition des besoins et nous présenterons un projet particulièrement novateur répondant à ces besoins : l'Artothèque de Mons. Il conviendra alors, dans un second temps, d'étudier l'aspect pratique et le fonctionnement au quotidien de ces réserves mutualisées, en s'appuyant sur l'expérience d'un stage de six mois réalisé entre Janvier et Juin 2019. Cela permettra de mettre en évidence les avantages et les inconvénients de ce type d'espace, du point de vue de la régie et de la conservation des œuvres.





PARTIE 1

L'ÉVOLUTION DES RESERVES

Du lieu de stockage au
centre de conservation,
de restauration, d'étude
et de diffusion



NAISSANCE D'UN PROJET : AMÉLIORER LES CONDITIONS DE CONSERVATION DES ŒUVRES

L'ÉTAT DES LIEUX INQUIÉTANT DES RÉSERVES DES MUSÉES EN FRANCE

En 2018, le ministère de la culture recense⁴ : « 1 200 musées de France et une quarantaine de musées nationaux, 51 centres d'art et 23 fonds régionaux d'art contemporain, plus de 400 jardins remarquables, près de 200 villes et pays d'art et d'histoire et 535 000 entités archéologiques... ». Ce sont autant de lieux de création, de conservation et de diffusion de l'art, du Patrimoine et de la culture.

Depuis le milieu des années 1970, les musées ont fait l'objet d'une certaine évolution : un grand nombre d'institutions ont été rénovées, et l'on a assisté à la création de nouveaux lieux, qui ont su attirer un nouveau public et accroître les pratiques artistiques et culturelles. Toutefois, la modernisation des musées est encore loin d'être achevée et la principale problématique concerne aujourd'hui les réserves et la conservation des collections.

C'est en tout cas ce que révèle le *rapport d'information sur « la gestion des réserves et dépôts des musées »*, publié en décembre 2014 par la Commission des Affaires Culturelles et de l'Éducation. Ce rapport expose dans une première partie les raisons qui peuvent expliquer que l'objectif de récolement général des collections, fixé pour juin 2014, n'ait pas été atteint. En effet, « dès les premiers mois

de travaux de la mission, il était acquis que, malgré une accélération en fin de période, l'objectif d'achèvement du premier récolement général des collections en juin 2014 ne serait pas tenu et que l'obligation, pourtant fixée par la loi, ne serait pas respectée. [...] Parmi l'ensemble des musées de France, 36 % ont achevé leur récolement, 34 % affichent un taux de récolement compris entre 50 % et 99 % et 30 % n'ont pas encore atteint un taux de 50 %. Au total, la moitié des musées ont récolé leurs collections à au moins 80 % ».

Selon ce rapport, les raisons d'un tel retard sont : les lacunes dans l'inventaire (soit des biens non inventoriés ont été retrouvés et ont nécessité des recherches pour identifier l'objet, soit des biens inventoriés n'ont pas été retrouvés), le manque de moyens humains, la difficulté d'accéder à toutes les œuvres dans des réserves encombrées ou exiguës, le manque d'informatisation pour la gestion des collections, et l'important volume des collections. C'est ce que confirme, au sein de ce rapport, M. David Guillet, directeur scientifique du musée de l'Armée aux Invalides à Paris. Il affirme que l'une des raisons qui expliquent la difficulté des équipes chargées du récolement à achever ce récolement réside en partie dans le nombre important d'objets, estimé à environ 500 000 pour le musée de l'Armée, et la difficulté d'accéder à ces objets dans des réserves parfois inadaptées.



© Musée des Beaux-Arts de Tours

Ecombrement des réserves du musée des Beaux-Arts de Tours



© Musée des Beaux-Arts de Tours

Ecombrement des réserves du musée des Beaux-Arts de Tours



© Musée des Beaux-Arts de Tours

Ecombrement des espaces d'exposition du musée des Beaux-Arts de Tours



© Musée des Beaux-Arts de Tours

Cas d'empoussièrement, musée des Beaux-Arts de Tours

C'est pourquoi, dans la deuxième partie de ce rapport, un état des lieux des réserves est établi.

La fonction première des réserves et d'accueillir les collections qui ne sont pas exposées et/ou les objets d'étude scientifique dans des conditions de conservation idéales, notamment en contrôlant leur environnement : la température, l'hygrométrie, la luminosité, l'exposition aux vibrations, aux polluants, aux insectes et aux moisissures. Or, ce rapport met en lumière trois grandes problématiques qui peuvent freiner les musées dans la gestion de leurs réserves : l'exiguïté et l'encombement, des conditions de sécurité insuffisantes, et « la précarité juridique ».

L'exiguïté et l'encombement des réserves sont un problème commun à une grande majorité des musées. Le musée des Beaux Arts de Tours, par exemple, a décidé en 2013 d'externaliser une partie de leurs

réserves sur le site de la Camusière, à Saint-Avertin. Mme Catherine Pimbert, régisseur du musée des Beaux-Arts de Tours, explique dans un document intitulé *Le chantier des collections du musée des Beaux-Arts de Tours* les raisons qui ont poussé le musée, la ville de Tours, la communauté d'Agglomération Tours Plus, le Conseil Régional du Centre et le ministère de la Culture et de la Communication à prendre cette décision : « les réserves actuelles du musée de sont pas adaptées à la bonne conservation des œuvres ». Il est ensuite détaillé dans ce document que les réserves contiennent plus de 90 % des œuvres. Ce sont 860m² répartis sur 24 salles (dont les combles), ce qui représente « une succession de petits volumes » et qui rendent difficiles le contrôle du climat d'une part, et les manipulations d'autre part. Ce manque d'espace entraîne « l'obligation d'utiliser le moindre endroit disponible », l'entassement et l'empoussièrement des collections.

C'est également un constat qui avait

été établi à Marseille avant l'ouverture « en urgence » des réserves de la Belle-de-Mai en 2004, comme l'explique Annie Philippon, responsable du service des collections des musées de Marseille, lors d'un colloque dédié aux réserves mutualisées organisé les 18 et 19 mars 2014. Elle fournit les images d'un entassement d'œuvres dans les réserves de Bourgey-Montreuil, situées dans un ancien entrepôt de transporteur près du port. Ces images montrent l'insalubrité des sites tandis que Mme Philippon évoque vols et dégradations. Le problème d'exiguïté, d'encombrement, d'entassement et d'insalubrité est donc bien un problème récurrent, bien connu des musées Français.

Le problème des conditions de sécurité insuffisantes des réserves est également un problème récurrent. Il est lié à l'exposition des sites aux risques naturels : humidité et variations de température pour les musées situés sur le littoral, menaces de crues, exposition aux tempêtes, séismes, etc. C'est par exemple le cas, bien connu, du musée du Louvre, du musée de l'Orangerie, du musée d'Orsay, et du musée des Arts Décoratifs qui, situés en bord de Seine, sont très souvent exposés au risque de crue. Le cas du Louvre est particulièrement intéressant : à l'heure actuelle, des réserves de 8 600m² sont situées en sous-sol, et donc inondables. Elle contiennent des statues antiques, « trop lourdes pour être rapidement et aisément déplacées ». Le *rapport d'information sur la gestion des réserves et dépôts des musées*

indique que ces réserves, « comme les récents exercices l'ont mis en évidence, [ne pourront pas] être intégralement évacuées dans le délai de 72 heures fixé par le plan de prévention du risque inondation (PPRI) de la préfecture de police ». C'est donc bien un risque important, qui touche même les institutions prestigieuses.

Enfin, il y a le problème de la « précarité juridique », qui regroupent les difficultés, voire les interdictions des musées à effectuer des travaux de rénovation et/ou d'agrandissement de leurs réserves. C'est le cas par exemple de certains musées de la ville de Paris, dont les réserves sont situées dans des locaux loués à des propriétaires privés. Dans le cas du Musée National d'Art Moderne par exemple, le rapport souligne que « outre un manque prévisible d'espace à l'horizon 2020 – date à laquelle la direction du musée estime ses besoins à 25 000m² – les réserves du MNAM sont confrontées à la question de leur avenir, le bail actuel devant prendre fin en 2020 ce qui implique qu'une décision soit prise au plus vite [...] sur l'avenir des réserves du musée : la reconduction du bail, l'éventuel achat du lieu ou le déménagement des réserves étant les trois options qui doivent être étudiées ». C'est également le problème qui se pose pour les musées situés dans des bâtiments historiques et protégés. Il convient ici de rappeler que tout projet de rénovation ou d'agrandissement d'un site protégé est largement vérifié, surveillé et placé sous le contrôle scientifique et technique de l'État. Cela représente un



Réserves Bourgey-Montreuil
collections du musée des Beaux-Arts © Ville de Marseille
Entassement des œuvres des collections du musée des Beaux-Arts, Marseille



Réserves Bourgey-Montreuil © Ville de Marseille
Entassement des œuvres des collections du musée des Beaux-Arts, Marseille



Images récupérées par l'ICCROM lors de son enquête anonyme en 2009



Images récupérées par l'ICCROM lors de son enquête anonyme en 2009



Images récupérées par l'ICCROM lors de son enquête anonyme en 2009



Images récupérées par l'ICCROM lors de son enquête anonyme en 2009

ensemble de procédures qui, bien qu'ayant pour vocation de protéger l'architecture des monuments, fige ces monuments dans leur état et empêche l'évolution des espaces en adéquation avec l'évolution des collections. C'est également l'une des raisons qui a poussé le musée des Beaux-Arts de Tours à externaliser certaines de leurs réserves : « En effet, le musée est situé dans un bâtiment classé Monument historique, qu'il est difficile de modifier ».

Le rapport d'information sur « la gestion des réserves et dépôts des musées » réussit, par l'exposition de ces problématiques, à dresser un bilan des difficultés auxquelles sont confrontés un certain nombre de musées en France. Toutefois, il est bien précisé que ces difficultés ne sont pas une spécificité française : « Les interlocuteurs allemands rencontrés par la Mission à Munich comme à Berlin ont souligné le manque drastique d'espace dont pâtissent les musées allemands, confrontés

à l'exiguïté de leurs réserves et au risque d'inondation, très élevé à Berlin ». Ce sont donc des difficultés rencontrées également par les musées internationaux.

UNE SITUATION PARTAGÉE À L'INTERNATIONAL, L'EXEMPLE BELGE.

En 2009, le centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM) mène, en collaboration avec l'Unesco, une enquête anonyme visant à déterminer l'état des réserves des musées. 136 pays y répondent, 1490 lieux culturels au total. De cette enquête, on peut voir que :

- La majorité des musées ne parviennent pas à tenir un inventaire à jour
- La plupart des musées ne parviennent pas à trouver facilement un objet dans leurs réserves
- Le système est tel que seules

quelques personnes peuvent l'utiliser

- 40 % des régisseurs déclarent de pas bénéficier du support de leur direction (les conservateurs ne s'y intéressent pas)
- 50 % déclarent de pas bénéficier du mobilier et du matériel nécessaire
- 20 % des réserves présentent un risque d'inondation et/ou d'incendie
- Pour 10 % des réserves, le vol est le problème principal.

Cette enquête montre donc que le problème des réserves est bel est bien un problème international, qui touche les musées du monde entier. L'exemple Belge est particulièrement représentatif de cette situation. En effet, depuis plusieurs siècles, les collections des musées belges sont en constante expansion. AU XVI^e siècle, l'accumulation d'objets et la constitution de cabinets de curiosités constituent un symbole de richesse, et de pouvoir.

A partir du XVIII^e siècles, les collections scientifiques (zoologie, minéralogie, archéologie, etc.) s'enrichissent et au XIX^e siècles, c'est aux productions industrielles que les musées belges ouvrent les portes de leurs réserves. Cette accumulation des collections donne naissance à de nouveaux musées, aux réserves parfois inadaptées. C'est le cas par exemple du musée du Congo-Belge, ouvert en 1910 et ayant pour vocation de conserver « tous les objets en provenance du Congo Belge en rapport avec l'histoire politique, la morale, les science et l'économie de la colonie [...] dans un lieu général et public sous l'appellation musée du Congo-Belge ». Pourtant, les réserves de ce musée sont jugées exiguës, comme c'est le cas pour plusieurs musées en Belgique.

Ce n'est que dans les années 1990 qu'une prise de conscience concernant l'importance des lieux de stockage va émerger. C'est ce qu'explique M. Philippe Englebert, gestionnaire de collections d'œuvres d'art du Musée Royal de Mariemont et secrétaire de l'ICOM Belgique-Wallonie-Bruxelles, lors d'une journée d'étude organisée le 1^{er} octobre 2016 à Bruxelles intitulée : « Les réserves mutualisées : accessibilité, consultation, préservation, fonctionnalité et sécurité ». Il décrit un changement de visage des réserves

depuis ces cinquante dernières années, évoluant d'un « grenier obscur et asphyxié » à « un hangar implanté à l'extérieur des musées ». Il décrit la situation dans les réserves des musées Belges avant cette prise de conscience dans les années 1990 : « C'était le temps de la débrouille et de l'improvisation : couloirs, sous-sols, greniers ou encore bureaux des conservateurs faisaient l'affaire. Tout convenait ». Ce sont de graves lacunes dans les inventaires et l'identification des besoins en terme de conservation préventive qui vont changer la donne. La tendance sera alors à l'externalisation : les conservateurs vont chercher des réserves hors-les-murs, d'une part pour trouver des espaces plus adaptés et d'autre part pour libérer des espaces d'exposition, répondant à des impératifs esthétiques d'épuration. Toutefois, M. Englebert décrit une situation « qui n'est pas idéale », déplorant que les collections externalisées soient, faute de temps, moins souvent consultées et négligées.

C'est dans ce contexte qu'est lancée la création de l'Artothèque de Mons, qui a ouvert ses portes en 2015.



LE CAS DE L'ARTOTHÈQUE DE MONS

CONTEXTE ET NAISSANCE DU PROJET

La naissance du projet de l'Artothèque est avant tout liée à la richesse et à la diversité du Patrimoine montois. Au départ, les collections qui sont aujourd'hui conservées à l'Artothèque faisaient partie d'une seule et même collection : la collection communale. C'est en effet le département de Jemappes, dont Mons était la préfecture, qui accueille dès sa création en 1796 différents objets provenant de saisies opérées dans les églises et couvents fermés au culte : œuvres d'art, manuscrits enluminés, incunables et autres documents imprimés. Puis, au début du XIXe siècle, cette base est enrichie d'un Patrimoine local, artistique et ethnographique : il s'agit d'œuvres d'artistes montois, Beaux-Arts, Arts Appliqués mais aussi de produits des industries d'arts et métiers locales, d'œuvres littéraires et d'objets minéralogiques, zoologiques, et archéologiques (collection alimentée par les nombreuses fouilles et découvertes réalisées dans la région de Mons).

Ces collections ont été alimentées jusqu'à aujourd'hui, d'une part grâce à la générosité de nombreux donateurs. C'est le cas par exemple de la collection léguée à la Ville en 1934 par M. Chanoine Puissant. Elle compte environ 2 000 manuscrits et incunables, 5 000 imprimés des XVIe et XVIIIe siècles, des meubles, des dessins, des gravures, des tableaux, des sculptures, des fragments de retable, des orfèvreries civiles et religieuses, des fers à dorer, des fragments

de tissus coptes, une collection de textiles anciens, des ornements liturgiques, des dentelles, une armure japonaise, des sabres, des arbalètes, etc.

Cet enrichissement est dû d'autre part à une politique d'achat et de sauvegarde du Patrimoine menée par les responsables politiques et scientifiques des collections. C'est le cas de la collections Beaux-Arts, qui s'est étoffée grâce aux nombreuses acquisitions réalisées lors de salons et d'expositions organisées à Mons. Elle a été, ces dernières années, largement alimentée par la mise en dépôt d'environ 1200 œuvres provenant de deux collections d'art moderne, léguées à la Communauté Française de Belgique et à la Fondation Roi Baudoin, conservées à Mons suite à la volonté explicite des collectionneurs eux-mêmes.

Enfin, les collections montoises ont été largement enrichies de dons de témoignages historiques suite aux deux guerres mondiales : armes et véhicules de guerres démilitarisés, manuscrits, uniformes, affiches, cartes postales, photographies, vidéos et témoignages.

A la fin des années 1990, deux constats s'imposent. Le premier concerne l'attachement de la population montoise pour son Patrimoine artistique, historique et culturel. C'est en tout cas ce que tend à prouver la participation massive de la population à l'enrichissement constant des

collections. De ce premier constat découle le deuxième constat : le besoin, pour ces collections, d'un lieu de conservation, d'étude, de documentation et de diffusion, « pour que l'ensemble des collections muséales montoises soient conservées dans les meilleures conditions, qu'elles soient étudiées et documentées et qu'enfin elle soient, dans leur totalité, mises à la portée de tous !⁵ »

A cette même période, la ville de Mons se voit contrainte de fermer plusieurs de ses musées pour des raisons de sécurité des collections (normes de conservations non respectées, muséographie obsolète) mais aussi de sécurité des personnes (normes de sécurité des bâtiments et d'accessibilité non respectées). Les collections de ces musées sont accueillies jusqu'en 2005 par le musée des Beaux-Arts de Mons. Mais, ces collections nécessitant de plus en plus d'espace, elles ont ensuite été déménagées dans un lieu de stockage temporaire situé à Ghlin - commune belge située à proximité de la ville de Mons - : un hangar de 2000m², à l'intérieur duquel du mobilier adapté accueille la plupart des collections mais les conditions climatiques sont impossibles à contrôler. On déplore alors de fortes variations de température et d'hygrométrie dégradant les œuvres. De plus, les collections y sont entreposées « à la hâte », dans l'urgence du déménagement : certaines

sculptures sont entassées les unes contre les autres, dans un souci d'optimisation de l'espace plutôt que de manipulation ou de consultation des œuvres. Certaines sculptures sont même posées à même le sol, à côté d'un véhicule de service.

En 2010, en vue de Mons capitale de la culture en 2015, la ville lance un projet de développement culturel. C'est dans le cadre de ce projet que va naître l'ambition de créer un nouveau lieu adapté à la conservation, à l'étude et à la diffusion de ces collections.

LE COUVENT DES URSULINES

Le couvent des Ursulines est un bâtiment monumental conçu par Claude de Bettignies, situé au centre de Mons, entre la Grand'Place et la gare, face à la cathédrale Sainte-Waudru. L'architecture atypique et audacieuse du couvent, avec ces 100 mètres de façade, s'inscrit dans une longue tradition architecturale et urbaine de la Région.

Les Ursulines, un groupe de religieuses, s'y installent définitivement à partir du 21 octobre 1648, jour de la fête de sainte Ursule. Elles y ouvrent une école, disposant d'une salle de gymnastique, d'une salle de musique



Encombrement des Hangars de Ghlin

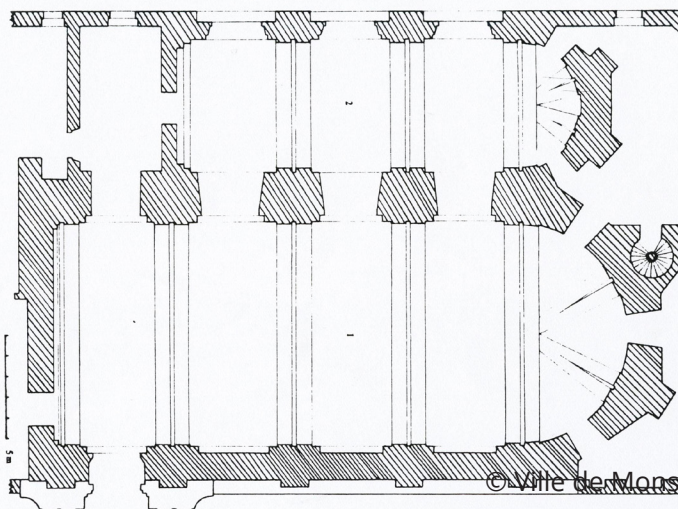


Encombrement des hangars de Ghlin



Le couvent des Ursulines

© Ville de Mons



Les nefs parallèles

© Ville de Mons



Le couvent détruits suite aux bombardements de la seconde guerre mondiale

© Ville de Mons



Le couvent détruits suite aux bombardements de la seconde guerre mondiale

© Ville de Mons

et de studios aménagés pour les exercices de théâtre. Le bâtiment dispose également d'une salle des fêtes, d'un dortoir, d'un réfectoire et d'un jardin. Enfin, pour l'exercice du culte, les Ursulines ont sollicité un aménagement qui leur permette d'enseigner tout en respectant la stricte règle de « clôture », qui veut que jamais le public et les religieuses ne se rencontrent. Pour cela, deux nefs parallèles ont été aménagées : une nef réservée aux religieuses et une nef, plus grande, permettant d'accueillir le public. Ces deux nefs étaient séparées par des grilles.

La guerre de 1940 – 1945 a largement endommagé le bâtiment, qui a subi successivement trois bombardements : en 1940, en 1942 et en 1944. Les trois-quarts du bâtiment ont été détruits.

A la fin de cette guerre, la chapelle est vendue et devient une zone de stockage pour

un magasin de meubles. Puis, peu à peu, le bâtiment est laissé à l'abandon, jusqu'en Avril 2013. C'est en effet à cette période que la décision est prise et que débutent des travaux de restauration et d'aménagement afin de faire de ce bâtiment un lieu de conservation, un centre de réserves, de recherche, de restauration et d'étude du Patrimoine. L'Artothèque ouvre ses portes en 2015.

LE POINT DE VUE ARCHITECTURAL

L'extérieur du bâtiment, dont la façade et les toitures sont classées monument historique, a été restauré dans le respect de l'ancienne construction. C'était le but de nombreuses réunions « de certificat de Patrimoine », organisées en présence d'un représentant du Département du Patrimoine, d'un historien de l'art et/ou archéologue, du fonctionnaire délégué, d'un représentant



La façade et les toitures restaurées

© Steven Dubois



Le clocheton restauré

© Elodie Demoustier

de la Commission Royale des Monuments Sites et Fouilles, du maître de l'ouvrage ou de son délégué et de l'auteur du projet. Il s'agissait d'identifier « les témoins historiques importants » du bâtiment et de mettre en œuvre leur restauration et leur préservation au cours de la rénovation du bâtiment.

C'est ainsi qu'a été entièrement restaurée la façade, faite de pierres blanches, de briques rouges et d'ardoises de schiste. Par ailleurs, « Deux éléments significatifs de la chapelle ont bénéficié d'une attention particulière des architectes et témoignent du savoir-faire des artisans restaurateurs : l'élégant clocheton et le magnifique portail monumental aux chapiteaux finement sculptés. Ces éléments importants dans le paysage montois retrouvent leur fonction de signal urbain, marquant à nouveau la présence d'une institution majeure dans la ville⁶ ».

Pour les espaces à l'intérieur du bâtiment, l'intention première du cabinet d'architectes, l'a.m Gigogne-l'Escaut, a été de donner une idée de l'élévation du bâtiment. « Une respiration était nécessaire dans cet espace confiné ».

De ce fait, après avoir franchi l'impressionnant portail de la façade, le spectateur entre dans un espace très ouvert, qui correspond à l'ancienne grande nef réservée au public. D'emblée, la scénographie indique l'ambition de fonctionnement de cette institution muséale de nouveau type : un

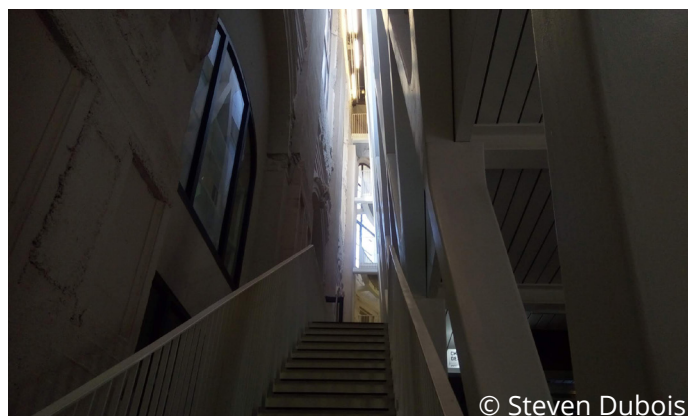
espace boutique et accueil sur la gauche met en avant les différents sites du Pôle Muséal, dont l'Artothèque est le cœur. Sur la droite, une grande réserve, la réserve des tableaux grand formats, est entièrement vitrée et laisse le spectateur observer la façon dont sont conservés ces tableaux. Si des opérations de maintenance sont en cours dans cette réserve, le spectateur est invité à observer et des guides peuvent expliquer les opérations en cours. Au centre, un socle bas accueille tantôt des opérations de restauration « en public », tantôt des œuvres d'expositions temporaires. Enfin, face à l'entrée, une porte ouverte vers les salles d'exposition, imaginées comme une réserve visible, accueille les visiteurs. Cet espace reflète d'emblée les intentions scientifiques de la conception d'un tel lieu, à savoir diffuser le Patrimoine mais également les métiers de la conservation du Patrimoine. Cet espace permet également de montrer au spectateur la volonté des architectes de respecter le bâtiment d'origine tout en créant un bâtiment répondant aux normes de sécurité, pour les collections comme pour les personnes. Une grande ouverture verticale, « la faille », permet de se rendre compte de la solution architecturale adoptée pour protéger l'ancien bâtiment : les nouveaux murs côtoyant sans les toucher les anciens murs. Comme une boîte dans une boîte plus grande. C'est sur ce principe qu'est conçu l'ensemble du nouveau bâtiment. La faille crée une échappée visuelle vers le haut du bâtiment par laquelle le spectateur peut admirer la charpente d'un toit qui se situe six étages plus haut, à partir de l'accueil.

6. *L'Artothèque, 50.000 œuvres au bout des doigts*, éditions de la Ville de Mons, 2016.



© Elodie Demoustier

L'espace accueil, la réserve vitrée et une opération de restauration en cours sur le socle central



© Steven Dubois

La faille



© Elodie Demoustier

La cohabitation de deux styles architecturaux



© Elodie Demoustier

La cohabitation de deux styles architecturaux

Au sixième étage, sous le toit, la cohabitation de deux styles architecturaux - l'ancien et le nouveau bâtiment - est encore plus flagrante. Une construction industrielle, simple, sobre, minimaliste, en métal, côtoie des murs ornementés, de la pierre et des poutres en bois brut. Cela donne l'effet d'une construction légère, aérienne, au cœur d'un bâtiment beaucoup plus massif.

Il semble cohérent d'imaginer que cette architecture est métaphorique, qu'elle représente l'ambition générale de l'Artothèque qui est de montrer ce qui habituellement est caché : les réserves. La rénovation d'un bâtiment passe parfois par la destruction de l'ancien, et si pas, il s'agit de camoufler les imperfections obsolètes, de réparer des erreurs et de créer quelque chose de nouveau. Ce n'est pas le cas de l'Artothèque. Lorsque l'on pénètre dans le bâtiment, l'ancien bâtiment est encore bien présent et sa présence est soulignée, voire magnifiée par la nouvelle architecture. Cela peut représenter cette ambition de conserver un Patrimoine tout en renouvelant, en perfectionnant la manière de le conserver et de le montrer.

UNE ORGANISATION RATIONALISÉE ET UNE FONCTIONNALITÉ DES ESPACES

Créer un espace de conservation dans un bâtiment classé et protégé fut « un véritable challenge », notamment du point de vue de l'environnement climatique. L'installation d'un système de contrôle du climat et de l'isolation, (de la température et de l'humidité), nécessite des sorties d'air et des prises d'air extérieur, « qui ont un impact en terme de surface utile relativement important ». Cela prend de la place, et peut défigurer le bâtiment. La problématique s'est particulièrement posée pour la charpente : le projet prévoyait un conduit d'évacuation d'air « intelligent » avec la pose d'une membrane pare-vapeur, mais qui n'a finalement pas pu être réalisée pour des raisons d'étanchéité et de proximité avec les poutres en bois. Une autre structure, isolée, « type tunnel », a été mise en œuvre et s'arrête au sixième étage, laissant la charpente intacte et hors de portée.

On peut aujourd'hui affirmer que le chantier de restauration et de réhabilitation du bâtiment est une réussite, tant il offre



La charpente et ses poutres en bois



La réserve d'objets en pierre située au sous-sol

des espaces aux normes et qui respectent les conditions de conservation de chaque collection et permet une répartition des espace raisonnée.

L'Artothèque de Mons correspond à 1000m² de réserves mutualisées réparties sur 6 étages, dont 380m² de réserves visibles. C'est au sein de ces réserves que sont conservées un peu plus de 50 000 œuvres et objets d'art.

La réserve située au sous-sol contient des objets en pierre et en céramique issus de fouilles archéologiques. Les pierres sont composées de minéraux, qui ont une substance chimique bien définie et un agencement moléculaire spécifique, cristallisé au cours de millions, voire de milliards d'années. On les classe en trois groupes : les roches éruptives (ou magmatiques), les roches métamorphiques et les roches sédimentaires, dont font partie les silex. Ces roches sédimentaires se forment par l'accumulation de minéraux, causée par l'érosion, qui forment une sorte de dépôt meuble et qui se déposent en couches successives (dites « strates ») par la gravité. Ce dépôt se solidifie au fil du temps pour former les couches rocheuses. Les silex sont des roches siliceuses, ce qui veut dire qu'elles sont composées de dioxyde de silicium. Elles ont donc pour propriété d'être relativement (en fonction de leur forme cristalline) sensibles à l'humidité, qui peut causer des pertes de matière par dissolution, et aux chocs thermiques causés par les variations de température, qui peuvent causer des fendillements, voire des éclatements.

Les objets en céramique, quant à eux, sont faits d'argile, qui fait également partie des roches sédimentaires. L'argile hydratée est malléable. Elle est modelée selon une certaine forme (un vase, un pot, une assiette, etc.) puis solidifiée en séchant. L'objet ainsi créé et ensuite « cuit » à l'aide d'un four, ce qui aboutit aux objets en céramique que nous connaissons. Leur structure rocheuse rend ces objets particulièrement sensibles aux variations d'hygrométrie : un climat trop humide fera gonfler l'argile, ce qui causera des craquelures, des fentes voire un éclatement de l'objet, tandis qu'un environnement trop sec asséchera la surface, ce qui causera des craquelures. Les variations de températures peuvent également causer ces dommages.

Les silex et les objets en céramique, issus de fouilles archéologiques, sont structurellement des objets de même type. Ils ont les mêmes besoins en terme de conditions de conservation : ils doivent être conservés dans un environnement climatisé et stabilisé, à l'abri des variations de température et d'hygrométrie. C'est pourquoi, à l'Artothèque de Mons, ils sont stockés dans une seule et même réserve, située au sous-sol. Le climat y est stabilisé et régulièrement contrôlé. Les objets sont conditionnés à l'abri de l'humidité dans des caisses hermétiques, elles mêmes rangées dans des racks métalliques. Ce type de mobilier est idéal pour le rangement de caisses : l'emplacement des étagères est réglable sur la hauteur en fonction de la taille des caisses, ce qui permet une manipulation facile et rapide et une optimisation des espaces de rangement.

Les réserves du rez-de-chaussée, du premier étage et du deuxième étage sont des réserves de peintures. Le rez-de-chaussée de l'Artothèque, accessible au public, se présente comme une réserve ouverte. La réserve située à ce niveau est entièrement vitrée. Y sont stockés les tableaux grands formats. Cet espace est idéal pour les grands formats car il se situe à proximité directe des espaces d'exposition (ce qui diminue largement les mouvements en cas d'exposition et évite un transport entre les étages par monte charge), ainsi que de la sortie du bâtiment et du quai de chargement (ce qui facilite leur transport en cas de prêt ou de départ pour étude, restauration ou autre). C'est idéal également car, étant la seule réserve à proximité des issues du bâtiment, le fait que les grands formats y soient stockés rendent un éventuel vol très difficile.

Les tableaux sont composés d'un châssis (généralement en bois), d'une toile et d'une couche picturale. Parfois, un cadre est présent autour du châssis. Les cadres sont généralement en bois ou en métal, parfois peints ou décorés de dorure. Le

bois est particulièrement sensible aux variations d'hygrométrie (qui vont l'amener à se déformer et qui peuvent favoriser l'apparition d'insectes xylophages), la toile tendue sur le châssis sera vulnérable aux chocs et aux vibrations (qui peuvent causer des déformations, détendre le tissu, voire des déchirures) et la couche picturale sera fragilisée par les vibrations, les chocs (qui vont causer des déformations, des soulèvements, des craquelures, des fentes, etc.) et à la lumière (qui peut altérer les couleurs, en particulier les rouges profonds et les violets). Pour ces raisons, on choisit de stocker des tableaux à la verticale, dans un environnement stabilisé à une température de 19°C et une hygrométrie à 50 %, et dans le noir complet.

Les réserves de tableaux de l'Artothèque de Mons respectent ces normes : les tableaux sont accrochés sur des grilles coulissantes, permettant leur consultation sans avoir à les manipuler et évitant les vibrations et les chocs (système d'amortisseurs sur les rails permettant aux grilles de coulisser). Un système de contrôle du climat (température et humidité relative) est présent dans chaque



© Elodie Demoustier

La réserve de tableaux grands formats, vitrée, située au rez-de-chaussée



© Steven Dubois

La réserve de tableaux située au premier étage



© Steven Dubois

Le système de régularisation de la température et de l'hygrométrie



© Steven Dubois

Système de contrôle du climat



© Ville de Mons
La réserve d'objets en trois dimensions, située au cinquième étage



© Elodie Demoustier
La réserve d'objets en trois dimensions, située au cinquième étage



© Steven Dubois
La réserve de textiles et de papiers située au sixième étage



© Elodie Demoustier
La réserve de textiles et de papiers située au sixième étage

réserve. Il ne s'agit pas d'un système centralisé mais bien d'un système propre à chaque salle. Ainsi, si l'une des machines tombe en panne ou subit un dysfonctionnement, une seule pièce sera touchée, évitant de compromettre l'intégralité des réserves.

La réserve située au cinquième étage est la réserve de sculptures et d'objets en trois dimensions (certains objets de la collection archéologique y sont également stockés, ainsi que de la collection ethnographique). Cette réserve est desservie par un monte charge, facilitant les mouvements internes et les transports. Il y a également un accès sécurisé (par badge) en cas d'impossibilité d'emprunter le monte-charge. Le mobilier y est divers, car il permet de stocker des objets de différentes tailles. Des meubles à plans permettent de stocker des objets de petite taille. Les sculptures de taille moyenne sont rangées sur des racks métalliques. Les objets de taille moyenne qui sont plus fragiles sont conservés dans des meubles à tiroirs, les protégeant de la lumière et de la poussière. Les sculptures au plus grand format sont sur palettes, stockées dans des racks métalliques adaptés

à leurs dimensions. Ces réserves abritent une grande diversité d'objets, composés de divers matériaux : des sculptures en pierre, en bois, en plastique, en verre, des objets ethnographiques en fer, en bronze, ou encore des pièces archéologiques en céramique. Des conditions de conservation « normalisées » y sont respectées : température stabilisée à environ 19°C et hygrométrie à environ 50 %. Cette réserve dispose également de son propre système de régulation du climat.

Enfin, la réserve du sixième étage accueille les collections de textile et de papier : costumes, tissus, tapisseries, uniformes, photographies, affiches, lettres et cartes postales y sont regroupés. Le papier, comme le tissu, est fabriqué à partir de fibres végétales. Ces matériaux ont donc les mêmes propriétés, à savoir : une sensibilité à l'humidité (le papier va jaunir et gondoler, tandis que le tissu va se déformer, et un climat trop humide favorisera la prolifération d'insectes), à la lumière (qui implique une décoloration irréversible) et, dans une moindre mesure, aux variations de température. Le mobilier choisi pour ces

réserve permet la manipulation de ces objets particulièrement fragiles : des meubles à plan permettent de stocker des affiches ou des tissus à plat, des racks métalliques ou des meubles à tiroirs permettent d'accueillir des objets plus volumineux (bottes d'uniforme, chapeaux, casques, etc.), les tissus petit format ainsi que les photographies sont conservés dans des boîtes d'archives, et les costumes sont conditionnés dans des housses en Tyvek® les protégeant de la poussière et de la lumière. Des pièges sont répartis dans les différents espaces, le tissu et le papier étant la nourriture de prédilection de certains insectes. Cette réserve dispose également de son propre système de régulation du climat (température et hygrométrie). La température est stabilisée à environ 18°C, et l'hygrométrie à environ 50 %. Un système de ventilation permet la circulation d'air, favorisant un climat aéré propice à la lutte contre les insectes et les moisissures.

Les réserves sont numérotées en fonction de leur localisation : R-1 pour la réserve située au sous-sol, R+1 pour la réserve

située au premier étage, etc. A l'intérieur de chaque réserve, le mobilier est numéroté : rack N°1, étagère A, B, C, etc. Cela permet d'indiquer précisément la localisation d'un objet avec une nomenclature standardisée et uniforme : numéro de la réserve, numéro du meuble, numéro de l'étagère ou du tiroir concerné (exemple : R+6_31_C). A l'entrée de chaque réserve, un plan est affiché, indiquant la localisation de chaque meuble. Cela permet la localisation facile et rapide d'un objet au sein de cette réserve.

Les réserves sont également accessibles au public, sous réservation. Des visites de groupes sont régulièrement organisées, et un guide veille constamment à la sécurité de ces visites.



© Elodie Demoustier

Les boîtes d'archive de la réserve de textiles et de papiers située au sixième étage



© Steven Dubois

La réserve de textiles et de papiers du sixième étage



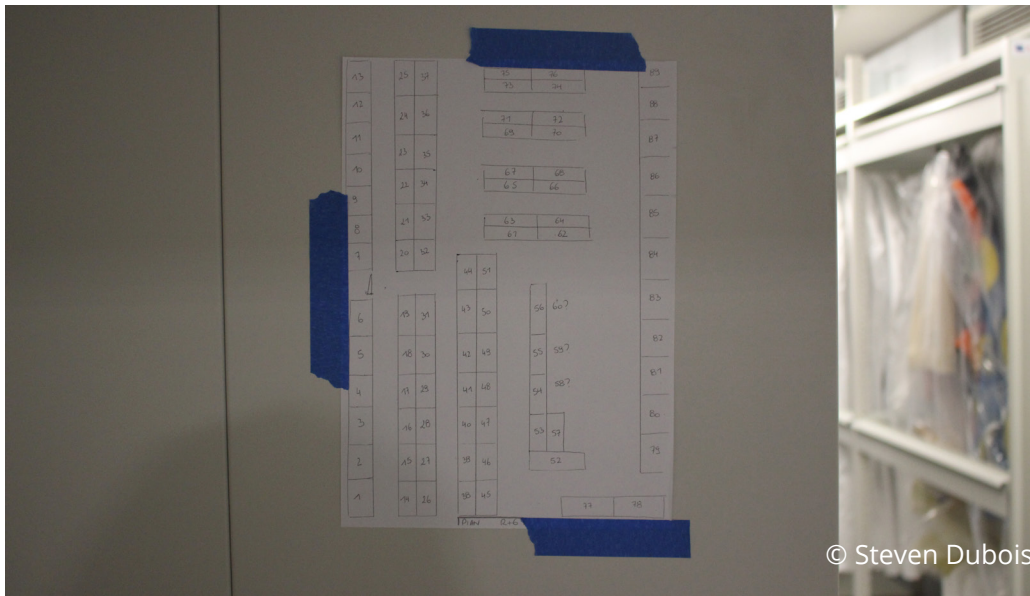
© Steven Dubois

Exemple de pièges à insectes dans la réserve de textiles et de papiers



© Steven Dubois

Exemple de pièges à insectes dans la réserve de textiles et de papiers



Exemple de plan situé à l'entrée de la réserve

Outre ces espaces de réserves, l'Artothèque de Mons offre également des espaces d'étude, de manutentions, de restauration, d'administration et d'exposition.

Le premier étage accueille le centre de documentation et l'atelier de restauration. Le centre de documentation occupe 150m² et comporte plus de 20 000 ouvrages, dont 7 500 sont intégrés à la base de données. Il a pour ambition d'offrir au public une bibliothèque documentaire en lien avec les richesses des musées et du Patrimoine de Mons. C'est pourquoi on y trouve des encyclopédies générales sur l'art et l'histoire de l'art, mais également des ouvrages plus pointus sur l'art contemporain, l'art belge, l'art à Mons, etc. C'est ce qu'explique Mme Isabelle Brootcorne, responsable du centre de documentation : « une place particulière est réservée à l'art abstrait, au mouvement Cobra et à l'art des années 1950 – 1990, en lien avec les collections Duvivier et Neyrinck (collections mises en dépôt au BAM par la Fondation Roi Baudouin et la Fédération Wallonie-Bruxelles). Le patrimoine architectural montois et l'histoire de Mons s'appuient sur de solides références, notamment grâce à la très riche collection d'ouvrages d'histoire locale conservée à la Bibliothèque communale de Jemappes. Le centre de documentation propose également des ouvrages spécialisés en muséologie et conservation (exposition, médiation, scénographie, restauration, numérisation), en numismatique, céramique, art du tissu,

mobilier ancien et antiquités, ainsi que dans les matières en lien avec les sites UNESCO et avec le Mons Mémorial Museum : archéologie, préhistoire, histoire et stratégie militaire, guerres mondiales, folklore, croyances populaires, saints, légendes et dragons. Enfin, le centre de documentation conserve des ouvrages en lien avec chaque exposition temporaire présentée dans musées de Mons et pratique une politique d'échange de catalogues avec d'autres musées belges ou étrangers ».

Le centre de documentation est ouvert au public – tout public : enfants, étudiants, jeunes, adultes, seniors – gratuitement. Il est un atout majeur pour la régie et l'étude des collections : il permet de trouver des informations sur les objets conservés à l'Artothèque, à savoir des informations d'identification, de date approximative, d'utilisation, de fabrication, etc.

L'atelier de restauration, quant à lui, permet également, de manière exceptionnelle, d'accueillir du public. En effet, le restaurateur est parfois amené à mener des opérations de restauration devant un public (presse, étudiants, groupes). M. Paul Duquesnoy, restaurateur pour les collections de la ville de Mons, peut ainsi partager l'un des métiers « phares » de la conservation du Patrimoine, celui de restaurateur : « De l'autodidacte touche à tout des temps passés, le restaurateur est devenu un technicien



Le centre de documentation

© Ville de Mons



La réserve de textiles et de papiers du sixième étage

© Ville de Mons



Exemple de pièges à insectes dans la réserve de textiles et de papiers

© Steven Dubois



Exemple de pièges à insectes dans la réserve de textiles et de papiers

© Steven Dubois

spécialisé. Souvent universitaire, il est formé aux différentes techniques de restauration et doit respecter des règles de déontologie strictes. Sa formation scientifique lui permet de formuler un diagnostic indispensable pour définir le traitement adéquat. La tâche est parfois complexe car chaque œuvre est unique et doit être envisagée comme un cas d'espèce. Pour mener à bien son travail, le restaurateur doit se documenter constamment et collaborer avec des historiens de l'art, chimistes et autres spécialistes. Il endosse également un rôle de conseiller et doit être à même de prendre des mesures conservatoires pour enrayer les dégradations et limiter les traitements futurs. Par ce fait, sa présence au sein d'une institution muséale est donc indispensable ».

Le troisième étage accueille une réserve temporaire (un espace de transit), un atelier de manutentions et une salle de numérisation.

La réserve temporaire est composée de racks métalliques et de meubles à tiroirs.

Sculptures, peintures, dessins, y sont stockés lors de retours ou de départs en expositions, lors de l'arrivée de nouvelles acquisitions, ou encore lorsque les objets sont en attente d'une opération de restauration. Cela permet d'isoler ces objets, de les retrouver facilement et de les inspecter avant leur (re)mise en réserves, parmi les autres œuvres. Ainsi, si un cas d'infestation est détecté, il sera isolé et ne touchera pas le reste des collections.

L'Artothèque dispose d'un atelier de numérisation, permettant de photographier les objets de la collection. Ces photographies sont essentielles à l'étude des objets et à la constitution de leur fiche inventaire dans la base de données. L'atelier permet de prendre des photographies haute définition, avec un éclairage adapté (facilité par des spots et un outil de diffusion de la lumière), qui peuvent ensuite être utilisées dans la scénographie de l'exposition permanente (mise à disposition de ces photographies sur des tables tactiles et possibilité pour le spectateur de zoomer sur l'objet). Par ailleurs, cela permet également

de réaliser des photographies documentaires servant à attester de l'état de l'objet. Il s'agit de capturer un détail, une altération, un soulèvement de couche picturale par exemple. Ces photographies peuvent ensuite être jointes à la fiche inventaire, ce qui permet, par la suite, d'éviter de manipuler l'objet inutilement : on ira d'abord voir les photographies documentaires avant de déplacer l'objet. En cela, la numérisation des collections participe à la conservation préventive des œuvres.

L'Artothèque dispose également d'un atelier de manutentions. Il s'agit d'un espace doté de grandes tables et de réserves de matériel et d'outils permettant, à l'arrivée ou au départ des objets, de les emballer ou de les déballer, d'effectuer des constats d'état et de réaliser toutes les opérations nécessaires (outre les opérations de restauration, qui seront réalisées par le restaurateur dans son atelier) avant l'installation en réserves, en exposition ou le départ en prêt des œuvres. Il s'agit également d'un espace d'étude des

collections. Il permet d'examiner en détail les œuvres. Un poste informatique permet de renseigner toute information utile dans la base de données. Cet espace est équipé d'un système de régulation du climat (température et hygrométrie), maintenant une atmosphère saine et stable pour la conservation des objets.

Ces trois espaces, l'atelier de manutentions, l'atelier de numérisation, et la réserve temporaire constituent des espaces de transit, des espaces « tampons » entre le monde extérieur et les réserves. Il permet de canaliser un maximum de risques (infestation, moisissures, empoussièremment) avant l'installation en réserves des objets, empêchant toute contamination. Par ailleurs, ces espaces sont desservis par un monte charge, et les larges couloirs permettent l'accès facile aux chariots et autres outils de transport. Ce sont des espaces fondamentaux qui ont pu être réfléchis, anticipés et mis au point exclusivement dans le but d'assurer la conservation préventive des collections.



Visite de la presse à l'atelier de restauration © Steven Dubois



Atelier de numérisation © Steven Dubois



Atelier de manutentions © Steven Dubois



Atelier de manutentions © Steven Dubois



Salle d'exposition permanente

© Elodie Demoustier



Sculpture sanglée, vitrine de l'exposition permanente

© Steven Dubois



Vitrine de l'exposition permanente

© Steven Dubois



Tiroir de l'exposition permanente

© Steven Dubois

Enfin, l'Artothèque n'est pas seulement un lieu de conservation et d'étude, c'est aussi un lieu d'exposition.

Les espaces d'exposition, comme l'explique Sophie Simon, conservateur de l'Artothèque, rendent les collections accessibles, physiquement et virtuellement tout en « levant une partie du voile sur les métiers » cachés dans les musées. Dès l'accueil, les réserves visibles et la scénographie explorent cet univers souvent inconnu d'accumulation, de nomenclature, de stockage, d'emballage, de restauration de l'œuvre ».

La salle d'exposition est conçue comme un centre de conservation, plutôt que comme une salle d'exposition esthétisée. Il n'y a ni cartel ni audioguide. Le spectateur ne vient pas voir une exposition : il vient voir les œuvres et la manière dont elles sont conservées. Pour cela, une grille à tableaux de 14 mètres de long accueille diverses peintures d'artistes belges, et en particulier montois. Des vitrines, dans lesquelles sont installés des racks métalliques accueillent des sculptures de tailles différentes.

Certaines sont sanglées, de manière à montrer au spectateur comment elles sont solidifiées et maintenues pour le transport. Certaines portent un numéro d'inventaire, une étiquette apparente. Dans ces vitrines, sont également exposés des costumes, dans leur housse de Tyvek®. Le spectateur ne voit de ses costumes que la photographie qui est présente sur leur conditionnement. Enfin, le spectateur est libre de tirer les différents tiroirs présents sur les tables et de découvrir, à l'intérieur, protégés par une vitre, des objets encastrés dans des conditionnements d'Ethafoam creusés sur mesure. Affiches, dessins, gravures sont également visibles et immobilisés (pour éviter les vibrations liées à l'ouverture et à la fermeture des tiroirs) grâce à de fines attaches métalliques. La présentation physique des œuvres se fait donc sous le prisme de leur conservation : elles sont présentées comme elles seraient rangées en réserves.

Des outils numériques permettent une présentation virtuelle des œuvres et des réserves. Des tables tactile, d'une part, permettent une large présentation des collections : le spectateur peut sélectionner

une œuvre parmi plus de 5 000 objets numérisés et accéder à une sorte de cartel numérique très détaillé, reprenant certaines informations de la fiche inventaire : auteur, date, technique, historique de l'œuvre et texte explicatif, analytique de l'œuvre. Il peut également zoomer sur les objets et voir les détails de textures, les altérations visibles s'il y en a, les imperfections, etc. Les tables tactiles proposent également une présentation de l'Artothèque et des différents sites culturels de la ville de Mons. Un plan interactif de la ville permet en effet de sélectionner différents lieux, de lire leur histoire et de découvrir les expositions temporaires actuellement présentées dans ces lieux. Enfin, le spectateur peut effectuer une recherche par par motif ou par couleur. Il est alors invité à dessiner le motif souhaité au doigt, dans une zone de dessin prévue à cet effet. Ce dispositif est particulièrement utilisé lors de visites d'enfants.

Un écran panoramique incurvé, d'autre part, permet une immersion dans les réserves. Un capteur de mouvements permet au spectateur, d'un geste du bras, de sélectionner et d'afficher une œuvre, de zoomer jusqu'à

plus de 50 millions de pixels pour accéder aux détails, au plus près de l'œuvre.

La salle d'exposition a pour ambition de présenter un maximum d'objets, qu'ils soient stockés en réserves ou présents dans les salles d'exposition. Elle atteste d'une nouvelle tendance des réserves, qui tendent de plus en plus à ouvrir leurs portes au public.

UN SYSTÈME DE BASE DE DONNÉES QUI ANNONCE LA NOUVELLE MISSION DES LIEUX DE CONSERVATION

Un autre aspect des lieux de conservation du Patrimoine est qu'ils impliquent l'inventorisation et la localisation précise des objets qu'ils conservent. L'Artothèque de Mons bénéficie d'un outil particulièrement novateur. En effet, la Ville de Mons a acquis un logiciel de gestion des données des musées, *Flora*, développé par la société Ever Team. C'est une base de données relativement classique, à l'instar des logiciels bien connus tel que Micromusée, qui permet de stocker informatiquement les données relatives



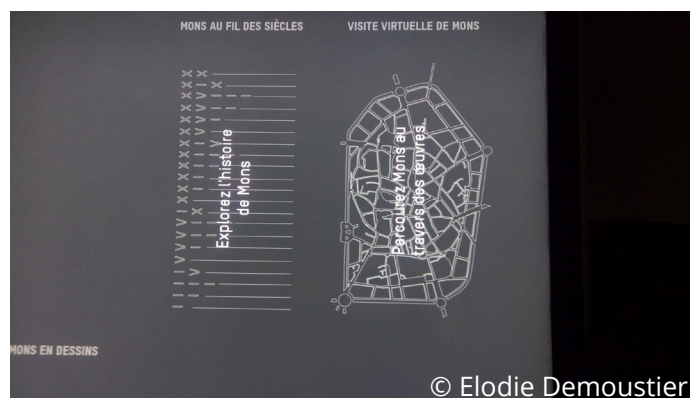
Les œuvres disponibles sur les tables numériques



L'écran panoramique incurvé



La possibilité de zoom sur une peinture



Un plan de Mons disponible sur les tables numériques

aux objets présents dans les collections. Toutefois, Flora semble être un logiciel particulièrement perfectionné et adapté d'une part à la conservation des données mais aussi, d'autre part, à leur diffusion, bien que très réglementée.

La fonction première de Flora est bien de stocker les données liées aux œuvres : numéro d'inventaire, collection, matière et technique, auteur, date, description, localisation, état de conservation, mouvements, etc. Mais ce logiciel ne se limite pas à un registre d'inventaire. Il permet aussi la création d'une photothèque, d'une vidéothèque et d'une base documentaire. Il permet d'intégrer tous les éléments extérieurs liés à un bien : contrat de prêt, certificat de don ou de leg, documentation historique, archives, photographies, etc. De plus, un module est également consacré aux centres de documentation des musées de la ville, et un autre aux archives communales. Ainsi, l'ensemble des informations disponibles, qu'elles soient conservées aux archives, au centre de documentation ou au musée, se croisent. On peut parler d'une mutualisation scientifique, car ces informations ne sont pas seulement celles de l'Artothèque ; ce sont les informations de toutes les institutions culturelles de la ville, comme l'explique Sophie Simon, conservateur de l'Artothèque : « A terme, grâce à la gestion centralisée de toutes ces données, une recherche sur Cécile Douard, par exemple, fournira en une seule opération un extrait de registre attestant de sa présence à Mons, les photographies et descriptions de ses œuvres conservées dans les collections montoises ainsi que la liste des ouvrages la concernant consultables au centre de documentation ».

Ce logiciel est, par ailleurs, particulièrement adapté à la régie des collections. Il offre en effet la possibilité de créer, directement dans la fiche inventaire, un constat d'état d'une part et un dossier consignait chaque intervention et chaque mouvement (prêt, transport, mise en exposition, restauration, etc.) d'autre part. De plus, il est possible d'ajouter, à chaque étape de création ou de mise à jour d'une fiche, un nombre illimité de photographies

documentaires. Cela permet de créer des dossiers très détaillés renseignant chaque étape de la vie des œuvres, et de garder une traçabilité. J'ai, par exemple, eu l'occasion de créer les fiches inventaires de plusieurs tableaux reçus en don en mai 2019. Le logiciel m'a permis d'établir un constat d'état sommaire indiquant les principales altérités visibles (le restaurateur étant en charge des constats d'état plus détaillés et des diagnostics), d'ajouter des photographies appuyant mon propos, de renseigner la localisation, etc. L'ergonomie du logiciel en fait un outil instinctif, facile à utiliser.

À terme, les données qui sont stockées sur cette base devraient être accessibles, aux chercheurs et aux professionnels tout d'abord, puis à un public plus large. C'est « le plan PEP'S », la campagne de numérisation des collections lancée par la ville de Mons fin 2007, avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles. En 2011, environ 1 500 objets ont ainsi été numérisés. L'ambition de ce projet est de donner accès « dans les meilleures conditions et qualités possibles » à une sélection des œuvres du Patrimoine, d'abord au sein de l'Institution via des bornes, des tablettes ou des tables numériques, puis via un site ou un portail internet. L'ambition est également de créer des images haute qualité, afin de permettre au spectateur d'examiner l'objet en détail. Dans le cas des collections montoises, la numérisation de certains objets a été réalisée en 3D, ce qui permet de virtuellement tourner autour des pièces. Les photographies hautes résolutions permettent de zoomer au plus près de l'objet. C'est une autre manière de faire découvrir le Patrimoine, de le rendre accessible tout en veillant à sa préservation.

Standard Cartel Etiquette Complète



Etat : En cours de saisie

Paniers...

MBA : 2019.2 : tableau ; Claus, Louise

Tous Description Régie - Conservation Administration Documentation Suivi

IDENTIFICATION

Préfixe musée MBA
 N° d'inventaire 2019.2
 Statut juridique propriété de la ville de Mons

DÉSIGNATION

Discipline Beaux-arts
 Domaine musée peinture
 Dénomination tableau

CRÉATION-EXÉCUTION

Auteur-exécutant Claus, Louise

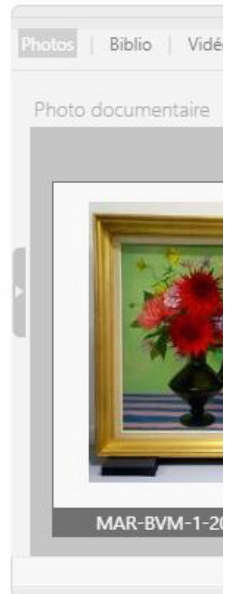
DESCRIPTION

Précisions sur la description Bouquet de fleurs rouges dans un vase
 Matières et techniques Huile sur toile
 Dimensions Avec cadre : H. 72,2cm ; l. 62,3cm ; E. 7,5cm
 Dimensions Hors cadre : H. 63,5cm ; l. 53,6cm
 Inscription(s) signature , signature de l'exécutant : L.Claus (Recto, en bas à droite)

ARMES

LOCALISATION

Emplacement de référence Mons / Artothèque / Niveau 3 / Réserve / R+3 Bloc 22 / R+3 Bloc 22 A



© Elodie Demoustier

Une fiche inventaire sur Flora



Export photo

Paniers...

9

notices/page

e(s)/catégorie

roits
(9)

Question : Tous les champs = [MAR-BVM-1-2019.1%]

Tri : ↓ Cote/Nom



Mosaïque

↓ Tri croissant :

↑ Tri décroissant :



9 (Total : 9) Page 1 sur 1

© Elodie Demoustier

La photothèque : possibilité d'ajouter un grand nombre de photographies documentaires



L'ÉVOLUTION DU STATUT DES RÉSERVES

L'élaboration de l'Artothèque de Mons, aboutie en 2015, montre une réelle évolution dans la façon de concevoir une réserve. On passe de la « simple » nécessité d'un lieu de stockage adapté aux collections, à un lieu de conservation, d'étude, de restauration et d'exposition du Patrimoine. L'Artothèque de Mons est l'un des premiers lieux culturels à proposer au public de découvrir une réserve au sein même de l'exposition permanente, à mener une réflexion sur la mise en lumière des métiers de la conservation, *In Situ*. Pour des raisons évidentes de sûreté, la réticence des conservateurs à montrer les systèmes de stockage et de mise en sécurité des œuvres paraît tout à fait légitime. Toutefois, on constate depuis ces dernières années que de plus en plus d'institutions muséales décident d'ouvrir leurs réserves au public.

LES RÉSERVES VITRÉES DU LOUVRE LENS

Au Louvre-Lens par exemple, ce sont des réserves vitrées qui permettent au spectateur de « découvrir l'envers du décor⁸ ». Ainsi, le visiteur peut, sans pénétrer dans les réserves, observer le lieu de vie des œuvres. De ce point d'observation vitré, un ensemble de panneaux et d'outils numériques proposent d'initier le spectateur à la conservation, la restauration et le transport des œuvres : projections vidéos (témoignages de professionnels), tables tactiles interactives, signalétique, sont autant d'outils mis à la disposition du spectateur afin de lui permettre de comprendre ce qu'il voit dans les

réserves. Il peut d'ailleurs visiter ces réserves lors de « visites de groupe », d'une durée d'environ une heure, organisées le samedi, le dimanche, et les jours fériés. Enfin, plusieurs fois par an, les équipes du musée ouvrent les portes de l'atelier de restauration au public afin de faire la démonstration de travaux de restauration en cours. Sont alors discutés les métiers de la conservation, mais aussi les formations, les savoirs-faire, la déontologie. Ce sont autant de réflexions, muséographiques, évènementielles, pédagogiques, qui sont portées autour des métiers de la conservation et qui permettent leur transmission.

L'APPARTEMENT TÉMOIN DU MUCEM

Le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Marseille (MuCEM) propose également, depuis l'ouverture de son centre de conservation et de ressources en 2013, une réserve de 800m² accessible au public. L'objectif affiché de « l'appartement témoin » étant de laisser le spectateur découvrir la diversité des collections conservées par le musée, mais aussi « les coulisses du musée en mettant l'accent sur le quotidien des métiers de la conservation ». Il y a donc bel et bien, en Europe, une nouvelle dynamique muséographique ayant pour ambition de ne plus mettre uniquement les œuvres et les artistes en lumière, mais aussi les personnes et les savoirs-faire qui entourent ces œuvres et permettent de les conserver.

8. *Les réserves visibles*, site internet du Louvre Lens



© Elodie Demoustier

Les réserves vitrées du Louvre Lens



© Elodie Demoustier

Les réserves vitrées du Louvre Lens



© MuCEM

L'appartement témoins du MuCEM



© MuCEM

L'appartement témoins du MuCEM

LES VISIBLE STORAGE DU BROOKLYN MUSEUM

Aux États-Unis, une dynamique de réserves accessibles au public est encouragée depuis la fin des années 1980, comme l'indique Caroline Tron-Carroz, docteure en histoire de l'art contemporain et rédactrice en chef de la revue *ExPosition*, dans un article sur le Brooklyn Museum publié en 2016 : « La Henry Luce Foundation soutient un programme de Visible Storage Centers (zones de réserves accessibles) dans les musées américains, amorcé en 1988 au Metropolitan Museum of Art, suivi en 2000, du New-York Historical Society, du Brooklyn Museum en 2005, puis du Smithsonian American Art Museum en 2006 ». Le cas des réserves accessibles du Brooklyn Museum est particulièrement intéressant. Situées au cinquième étage du musée, les réserves sont à mi-chemin entre réserves et exposition permanente, scénographiée et guidée. Elles se présentent sous la forme d'une sorte de galerie d'étude, dotée d'une signalétique. Y sont exposés au spectateur d'une part une grande diversité d'objets relevant principalement de la

culture américaine (céramiques, design contemporain, mobilier contemporain, tableaux, etc.) et d'autre part différents types de rangement pour les collections (vitrines, panneaux-cimaises, larges tiroirs, racks, etc.). Cette mise en scène permet au spectateur de découvrir la collection tout en s'initiant à la conservation préventive. Mais Caroline Tron-Carroz met en avant un autre avantage des « visible Storage ». Laisser le public visiter les réserves permet de diffuser une grande partie des collections tout en veillant à leur préservation : « Héberger en nombre les objets, comme c'est le cas au Brooklyn Museum, permet aussi une nouvelle approche muséographique des réserves pour assurer la mission prioritaire des musées, c'est-à-dire réfléchir sur la manière dont les directeurs de départements peuvent faire circuler et valoriser leurs collections. ». Ce point reste toutefois sujet à controverses, la visite en masse et répétée, voire quotidienne, des réserves pouvant avoir un impact sur la climatologie (chaleur, humidité) et favoriser les accidents.



© Brooklyn Museum

Les réserves visibles du Brooklyn Museum



© Brooklyn Museum

Les réserves visibles du Brooklyn Museum





PARTIE 2

LA RÉGIE

Au sein d'un
centre de réserves
mutualisées



LES AVANTAGES

DES BÂTIMENTS NOUVEAUX ET DES CONDITIONS OPTIMALES

Le premier avantage d'un projet de mutualisation et que c'est un principe relativement nouveau. Il permet donc de créer (ou d'adapter) un bâtiment en assurant des espaces « à la pointe », répondant à de nouvelles normes qui permettent d'assurer la conservation préventive des œuvres, ainsi que la sécurité des biens et des personnes.

La façon de construire un bâtiment a évolué, et la façon de concevoir une réserve aussi. Aujourd'hui, une réserve doit répondre à plusieurs critères. Le bâtiment doit d'abord répondre à un critère de fonctionnalité : il doit s'intégrer au projet scientifique (à savoir prendre en compte les besoins des professionnels et proposer des modes de fonctionnement définis à l'avance), et disposer d'espaces fonctionnels : zones de stockage, espaces de conservation, de transit, de restauration, d'étude.

Il doit par ailleurs répondre à un critère d'accessibilité. Cela concerne par exemple sa situation urbaine : il doit permettre l'accès à quai de poids lourds, proposer des stationnements aussi bien pour les visiteurs que pour le personnel. Cela concerne également la pénétration dans le bâtiment : éviter les obstacles entre le quai et les zones de stockage et/ou de transit (pas d'escaliers, couloirs, portes et monte-charge respectant

le gabarit maximum, etc.). Il doit faciliter les mouvements internes, en proposant des zones de circulation aménagées et adaptées, pour les engins de manutention par exemple (chariots, transpalette, gerbeur, chariot élévateur, etc). Enfin, il doit également faciliter l'accès aux unités de rangement en proposant des espaces de manipulation adaptés aux objets (largeur) et des espaces de conservation réservés exclusivement aux collections, avec des surfaces adaptées au rangement des objets. Pour cela, un calcul des besoins en surface et rayonnages, ainsi que d'une définition des besoins en mobilier est indispensable.

Toutefois, on relève un certain paradoxe entre le besoin de larges espaces, d'un bâtiment ouvert, accessible, et un besoin de discrétion et de sûreté lié à la conservation d'œuvres d'art. Il s'agira alors de trouver le compromis adapté à chaque cas. Pour les nouvelles réserves du Louvre par exemple, construites à Liévin et dont l'ouverture est prévue pour 2019, c'est un bâtiment semi-enterré qui a été choisi : un espace large et haut permet l'accueil d'œuvres monumentales et l'arrivée de poids lourds sur le quai de chargement / déchargement, tandis que la partie enterrée du bâtiment, moins haute, plus étroite, permet la conservation en toute sécurité d'œuvres plus petites.

Un bâtiment de réserves doit aussi permettre la consultation régulière des objets tout en évitant leur manipulation.



La quai de chargement et déchargement de l'Artothèque



Les nouveau bâtiment de réserves du Louvre à Liévin



Visibilité des numéros d'inventaire à l'Artothèque



Photographie de l'objet sur les conditionnements en Tyvek®

Pour cela, l'identification visible des objets est fondamentale : présence et lisibilité des numéros d'inventaire, sur l'objet mais également sur le mobilier sont des principes permettant la localisation et l'identification faciles et rapides des objets. Le mobilier doit également permettre la visibilité des objets. Il faut donc définir à l'avance le mode de rangement des objets, et la pertinence de leur emballage. Dans le cas d'un emballage « opaque », il est idéal de placer la photographie de l'objet sur l'emballage afin de permettre l'identification de cet objet sans avoir à le déballer, à le manipuler. Cela permet également un gain de temps. Le mode de classement, de regroupement des objets est aussi un indice fondamental. Les objets sont souvent rangés : par thématique (c'est le cas au Musée Rodin, où les sculptures sont classées par période et par thème), par tailles (c'est généralement le cas de petits objets stockés dans des meubles à plans), où par typologie pour permettre la conservation des matériaux. Renseigner le type de regroupement des œuvres au sein d'une réserve, par de la signalétique (une affiche, un plan, un balisage au sol) permet de

faciliter les recherches. Enfin, afin de pouvoir consulter les objets en toute sécurité, il est idéal de disposer de locaux de consultation propres, autre que les réserves : une salle d'étude, ou un atelier de manutention. Ce type d'espace permet la consultation « publique » (étudiants, chercheurs, etc.) tout en évitant de laisser ce public entrer en réserves.

Il va de soi qu'un bâtiment de réserves doit également permettre la conservation préventive des œuvres. Pour cela, il doit tout d'abord permettre d'assurer un climat stable et adapté aux matériaux. Cela va dépendre de l'inertie du bâtiment (minimum d'ouvertures, isolation extérieure, sas d'isolement) et du matériel de mesure et de régulation du climat (température, hygrométrie, chauffage, climatisation, déshumidificateur, etc.) Il doit aussi permettre de limiter, voire d'éviter tout contact avec les rayonnement UV et infrarouges : on compte sur l'absence de lumière naturelle et sur la gestion de la lumière artificielle (sources sans UV). Des systèmes de filtration d'air, des matériaux propres et un nettoyage régulier permettront également de protéger les réserves de la pollution et des

poussières.

Le bâtiment doit aussi permettre la lutte contre les infestations et les agents biologiques. Pour cela, il s'agit d'éviter les espaces confinés et de réguler l'air ambiant afin d'éviter chaleur et humidité, favorables à la prolifération d'insectes.

Le bâtiment doit pouvoir accueillir le mobilier de rangement adapté, et donc répondre à des caractéristiques mécaniques : stabilité, absence de vibrations, charge admissible, compatibilité du mobilier avec la charge au sol, etc.

Enfin, le bâtiment doit répondre à des normes de sécurité (inondations, incendies) et de sûreté (intrusions, vol). Le bâtiment peut participer à la sûreté en disposant d'accès extérieurs limités, en offrant un minimum de portes et d'ouvertures, en proposant des ouvertures sécurisées. Afin d'éviter les inondations, on exige souvent l'absence absolue de canalisations dans les espaces réservés aux collections. En cas de présence de canalisations, des mesures complémentaires

doivent être prises (absence de mobilier à proximité des canalisations, filtration et circulation d'air, matériel imperméable). Enfin, un plan d'urgence doit être établi et mis à jour régulièrement. Le bâtiment doit également disposer de moyens de lutte contre les incendies : systèmes de détection, alarmes, système de télésurveillance. Ces moyens nécessitent la maintenance régulière des installations, la formation d'agents. Les coordonnées des secours doivent, dans tous les cas, être affichées de manière évidente. Enfin, il est impératif d'établir un plan d'urgence, de le mettre à jour régulièrement et d'effectuer des exercices.

Tous ces critères sont des critères relativement nouveaux, comme le démontre la nouvelle norme AFNOR (nom de code EN 16853) concernant la conservation du patrimoine et visant à harmoniser les pratiques de la conservation à l'échelle européennes, qui n'a vu le jour qu'en 2017.

Ces innovations permettent de rendre compte de l'évolution des besoins des institutions muséales pour leurs réserves



Système de vidéosurveillance

© Elodie Demoustier



Système de régularisation du climat

© Elodie Demoustier



Système de sécurité par badge

© Elodie Demoustier



Avant : pièces archéologiques dans des conditionnements inadaptés



Avant : pièces archéologiques dans des conditionnements inadaptés



Avant : pièces archéologiques dans des conditionnements inadaptés



Après : pièces archéologiques dans des conditionnements et du mobilier adapté

mais aussi des évolutions techniques qui permettent de construire des bâtiments de plus en plus sécurisés. Or, ce sont ces évolutions qui sont mises à profit lors d'un projet de mutualisation. Il s'agit de créer des espaces de stockage adaptés au volume des collections, répondant à des normes. Ces bâtiments sont construits dans le but d'accueillir les collections. Il ne s'agit donc plus de chercher à disposer les collections dans l'espace, mais d'adapter l'espace aux collections. Le volume des collections est estimé avant l'élaboration du projet, et le projet est construit autour des besoins exprimés par les responsables scientifiques des collections.

Dans ces espaces, une réflexion sur le mobilier, et sur les conditions de stockage de manière générale est également possible, le but étant d'améliorer ces conditions pour les œuvres.

Pour la collection archéologique de l'Artothèque par exemple, il a été possible de définir les besoins en terme de mobilier en fonction du volume de cette collection, ce qui

a permis de les installer en réserves dans de meilleures conditions. En effet, certains de ces objets ont été légués à la ville de Mons par un collectionneur passionné d'archéologie. Ces objets étaient donc conditionnés de manière très sommaire : dans des cartons, dans des boîtes de chocolat vides, dans du papier journal, etc. Pour l'installation de cette collection, il a été défini que des meubles à tiroirs s'avéraient être la meilleure solution. Certes ils impliquent un mouvement et des vibrations lors de l'ouverture et de la fermeture d'un tiroir, mais ils permettent de protéger les objets de la lumière et de la poussière, qui sont des facteurs d'altération importants pour ce type d'objets très anciens.

J'ai eu l'occasion de participer à l'installation de cette collection en réserves. Pour cela, du matériel de conditionnement était mis à disposition, notamment de la mousse Ethafoam. Sous forme de plaques de 200x100cm et de 3cm d'épaisseur, l'Ethafoam est une mousse de polyéthylène au pH neutre, résistant aux UV et à la chaleur, non corrosive pour les matériaux. Sa surface lisse ne marque pas les œuvres. Elle peut être



© Elodie Demoustier

Après : pièces archéologiques dans des conditionnements et du mobilier adapté



© Elodie Demoustier

Après : pièces archéologiques dans des conditionnements et du mobilier adapté

facilement découpée au cutter ou au thermo-cutter. Ce fut le cas lors de la création de soclages pour la collections Archéologique.

Afin de palier aux risques liés aux vibrations lors de l'ouverture et/ou de la fermeture des tiroirs, un processus de conditionnement a été défini : dans une première couche, tracer (1) et creuser (3) le contour du socle de l'objet afin de pouvoir « encastrer » délicatement l'objet (4). Cela permet d'éviter le contact direct entre le socle de l'objet et la surface sur lequel il sera posé. Une deuxième couche était ensuite creusée sur mesure du contour de l'objet (5) et placée de part et d'autre de l'objet (6), fixée à la couche inférieure avec des bâtonnets de bois (7), afin d'assurer la stabilité de l'objet. Enfin, une troisième couche, creusée sur le même principe que la couche précédente (9), était posée perpendiculairement à la couche précédente (10 et 11) de manière à consolider l'ensemble et à assurer la stabilité complète de l'objet, même en cas de mouvement brusque. Sur cette dernière couche pouvaient être attachées, avec des bâtonnets de bois et sans toucher l'objet, des étiquettes renseignant le numéro d'inventaire et une note informative (12). Cela permet la consultation sommaire de l'objet et d'éviter sa manipulation.

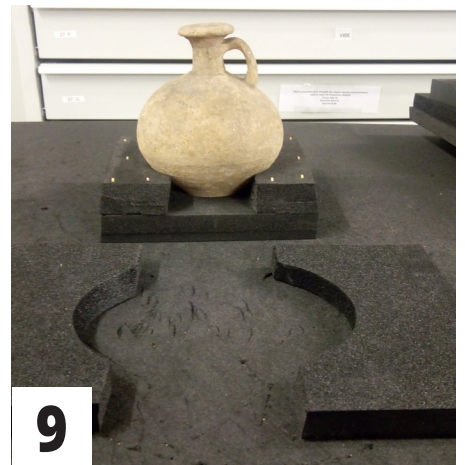
Ce travail de soclage, de conditionnement, d'installation en réserves, de réflexion sur le mobilier adapté a été facilité par sa liaison à la réflexion, menée en amont, sur l'estimation des besoins pour les collections. Estimation des besoins elle-même

liée à l'élaboration des réserves mutualisées. Si n'importe quel musée peut changer son mobilier en réserves, lorsque celui-ci s'avère obsolète, la conception d'un lieu dédié au stockage d'œuvres impose une préparation, une anticipation qui participe à la définition d'un lieu adapté et adaptable à de multiples problématiques. L'anticipation de problèmes liés à la conservation du Patrimoine est ainsi le point fort des réserves mutualisées, dont les bâtiments sont spécialement conçus dans l'objectif de garantir la conservation préventive des œuvres.

Parallèlement à ce travail de soclage, j'ai eu l'occasion d'expliquer le processus de réalisation et les raisons de ce type de soclage à un public, généralement étudiant, durant des visites de groupe effectuées dans les réserves. Cela montre bien l'ambition de l'Artothèque de diffuser, en plus du patrimoine Montois, la manière de conserver ce patrimoine et les métiers de la conservation.

LE CHANTIER DES COLLECTIONS

Le deuxième avantage d'un projet de mutualisation de réserves, ou même d'un projet d'externalisation ou de déménagement, est qu'il implique un chantier des collections, ce qui représente un outil fondamental de connaissance et de documentation des collections. Si un tel projet est élaboré, c'est avant tout pour des raisons de conservation. L'état sanitaire des collections est d'une grande importance pour leur préservation. Il est donc



très important pour ces collections de faire l'objet d'un bilan sanitaire régulier puis, au besoin, d'un traitement global avant leur mise en place dans les nouvelles réserves.

Un chantier des collections demande du temps (le musée des Beaux-Arts de Tours estimait le temps nécessaire au chantier de ses collections à plus de vingt-sept mois, et prévoyait au moins un an de retard), du matériel adéquat (matériel informatique, aspirateurs, brosses, pinceaux, étiquettes, cutters, matériel de conditionnement et d'emballage, engins de manutention et de levage, mobilier de stockage temporaire, appareils de contrôle du climat, appareils photos, etc), et du personnel formé et disponible. Il nécessite d'établir un budget et un calendrier prévisionnel programmant les actions de traitement : récolement, évaluation de l'état des collections, traitement d'urgence, dépoussiérage, conditionnement, stockage, etc. L'anticipation est donc de mise, et chaque action est planifiée de manière rationnelle et logique de manière à pouvoir se faire enchaîner les actions les unes à la suite des autres.

Dans un rapport détaillé sur le chantier des collections du musée des beaux-Arts de Tours, Mme Catherine Pimbert, régisseur, décrit les différentes étapes du chantier : récolement (examen un à un de chaque objet, vérification du marquage, de la présence de l'objet dans l'inventaire et de l'état de l'objet), bilan sanitaire de chaque collection, traitement d'urgence au besoin (l'objet est désinfecté et/ou solidifié en vue du transport), dépoussiérage, prise de vue et conditionnement sécurisé en vue du déménagement, et localisation. Il est important d'assurer la traçabilité des objets afin de savoir exactement, à chaque étape, où les objets se trouvent et de pouvoir réagir rapidement au moindre obstacle.

A l'Artothèque de Mons, un long travail d'inventorisation a été réalisé avant l'installation des œuvres en réserves. Toutefois, certains champs n'ont pas été remplis (pas de prise de vue des objets, pas de constat d'état des collections, conditionnements sommaires

voire inadaptés, localisations globales et imprécises, etc.), on ne peut donc pas vraiment parler d'un chantier des collections. Dans le cas de la collection textile par exemple, la plupart des objets ne sont pas inventoriés. J'ai donc eu l'occasion de procéder au récolement de cette collection, dans le but d'établir un premier bilan sur la nature et sur l'état de la collection. A travers ce travail de récolement, j'ai pu assurer les différentes étapes d'un véritable chantier des collections : examen de chaque objet, vérification du numéro d'inventaire (et attribution d'un nouveau numéro en cas d'absence d'inventorisation), relevé d'informations et de documentation (dimensions et notes manuscrites attachées aux objets), dépoussiérage (au pinceau et à la micro-aspiration), relevés d'altérités (insectes, moisissures, attaches métalliques rouillées, adhésif à même les tissus, tissus pliés, déchirés, etc), conditionnement (dans des conditions plus « conformes », certains tissus n'étant conditionnés que dans des fardes confectionnées avec du papier ordinaire et de l'adhésif, au pH non neutre), et inventorisation (d'abord via un fichier Excel synthétisant toutes les informations, puis entrée des données dans la base de données Flora).

Dans le cas des tapisseries (grands formats), une mise sur rouleaux a été nécessaire. En effet, ces tapisseries étaient stockées dans les tiroirs de la réserve temporaire, pliées ou enroulées de façon sommaire sur du carton non neutre. Il a donc fallu créer des rouleaux adéquats pour leur mise en réserve : des rouleaux en cartons (provenant d'anciens tubes de Tyvek® ou de mousse de rembourrage) étaient enroulés dans une première couche isolante de papier de soie (1 à 3), afin d'empêcher l'acidité du carton d'atteindre le tissu. Un rembourrage était ensuite enroulé autour du carton (4 à 6), puis fixé par l'intérieur. Puis, une couche de Tyvek® était ajoutée par dessus le rembourrage afin d'éviter le dépôt de fibres sur le tissu (7 à 12). Le tissu est ensuite enroulé sur ce rouleau, face vers l'extérieur car il s'agit de tapisseries au tissus épais, faites principalement de velours et à reliefs. L'enroulement des tapisseries est particulièrement délicat : il faut



Chantier des collections : relevé d'informations



Chantier des collections : dépoussiérage



Avant : étoles entreposées en réserves sans conditionnement



Après : étoles conditionnées

constamment lisser le tissu avec les mains car il est fondamental d'éviter les faux plis.

De ce travail de récolement, j'ai pu élaborer un bilan statistique, dans lequel j'ai pu : estimer le volume de la collection, déterminer les différents « thèmes » des objets présents dans cette collection (pourcentage d'objets religieux, pourcentage d'objets ethnographiques, pourcentage d'objets décoratifs, etc.), détailler la nature des objets (type de tissus, différentes techniques, origines géographiques et temporelles), estimer le nombre d'objets inventoriés et le nombre d'objets non inventoriés, estimer le nombre d'objets documentés et le nombre d'objets non documentés, estimer le nombre d'objets en bon ou en mauvais état, déterminer les causes des différentes altérités constatées sur les objets (conditions climatiques et conditionnement inadaptés, mauvaises manipulations, mauvaises conditions d'exposition) et donner certaines directives pour la meilleure conservation et une meilleure diffusion de cette collection à l'avenir. De ce bilan, dont un extrait est présenté ci-après,

ont pu ressortir des informations capitales concernant la conservation préventive de cette collection. Ce travail, mené à bien durant cinq mois, révèle l'importance capitale d'un chantier des collections.

Ce travail de récolement, puis de bilan, permet d'une part de mieux connaître les collections. Il est fréquent, au moment du récolement, de trouver des objets non inventoriés ou de voir des objets sur l'inventaire qui ne semblent pas être présents dans les réserves. Cela permet donc de mettre à jour l'inventaire afin d'avoir une idée précise de la collection et de son volume, mais aussi de se familiariser avec les objets présents dans cette collection, leur histoire, leur vécu, leur état, leurs besoins. Ce qui permet d'autre part de pouvoir adapter les méthodes de travail pour assurer au mieux leur conservation et leur diffusion.

Dans le cas de la collection textile, le travail de récolement a très rapidement révélé toute son importance et ses bénéfices : le château de Boussu (commune belge située à

proximité de Mons) organisait du 30 mars au 7 juillet 2019 une exposition intitulée « Habiller l'Histoire » et pour laquelle un prêt de tissus du XVI^e siècle a été demandé. Afin de répondre à cette demande, il fallait tout d'abord savoir si l'Artothèque disposait de tissus de cette période. Cette vérification n'a été possible que grâce au relevé d'informations réalisé lors du récolement. Une simple manipulation du fichier informatique (« filtres ») a permis d'isoler les tissus datés de cette période et de fournir aux organisateurs de l'exposition une liste exhaustive de tous les tissus correspondant et disponibles en prêt. Au total, cinq fragments de costumes datés du XVI^e siècles ont été exposés lors de cet évènement.

mais aussi la diffusion de ce patrimoine et la valorisation de l'institution via une exposition hors les murs. Il s'agit de montrer que les avantages d'un chantier des collections, qui est souvent vu comme un travail long et répétitif, sont nombreux et durables pour l'institution qui parvient à le réaliser. Dans le cas d'une externalisation, d'une mutualisation ou d'un déménagement, le chantier des collections est automatique. Ce que l'on pourrait voir comme un obstacle chronophage et administratif s'avère être, sur le terrain, un allié de taille pour la conservation préventive des collections.

On peut donc dire que le récolement a permis l'inventorisation, la documentation

FABRICATION DE ROULEAUX POUR LES TAPISSERIES ET TISSUS GRANDS FORMATS





© Elodie Demoustier

Installation d'une vitrine pour l'exposition de tissus au Château de Boussu



© Elodie Demoustier

Installation d'une vitrine pour l'exposition de tissus au Château de Boussu



© Elodie Demoustier

Installation d'une vitrine pour l'exposition de tissus au Château de Boussu



© Elodie Demoustier

Installation d'une vitrine pour l'exposition de tissus au Château de Boussu



Installation d'une vitrine pour l'exposition de tissus au Château de Boussu



© Elodie Demoustier

Installation d'une vitrine pour l'exposition de tissus au Château de Boussu



© Elodie Demoustier

Vue de l'exposition au Château de Boussu



© Elodie Demoustier

Vue de l'exposition au Château de Boussu

PARTIE 2 : Conservation, inventorisat on, documentation

Conservation

-  tat général de la collection

La collection a été évaluée en trois niveaux : Bon, Moyen et Mauvais.

Sont considérés en bon état : les objets ne comportant aucune altérité, et les objets comportant très peu d'altérités, sur des petites superficies et à des endroits « discrets » (au verso, dans un coin, etc).

Sont considérés en état moyen : les objets comportant des altérations visibles : trous, déchirures, etc.

Les objets comportant peu d'insectes **morts** (- de 3 par pièce). Les objets comportant très peu de moisissure **inactive**.

Sont considérés en mauvais état : les objets comportant des altérations empêchant la lisibilité d'un motif, ou l'identification de l'objet. Les objets comportant des insectes **morts** (+ de 3 par pièce).

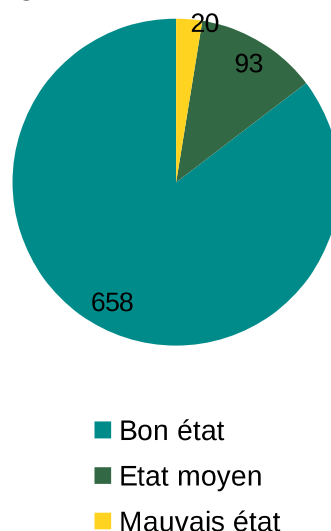
Les objets comportant beaucoup de moisissure **inactive**.

Aucun cas d'insectes vivants et de moisissure active n'a été identifié. Chaque cas d'insectes morts et de moisissures inactive a été vérifié et contrôlé par le restaurateur de l'Artothèque.

Sur les **800** objets vus durant la campagne de récolement,

- **658 (82%)** sont évalués en bon état
- **93 (15%)** sont évalués en état moyen
- **20 (3%)** sont évalués en mauvais  tat

Etat général de collection



- Les facteurs à risques :

> La **lumiere** constitue le premier facteur à risques pour une collection de textiles. Il est impératif de conserver un tissu dans le noir complet, la lumiere pouvant causer des décolorations irréversibles. Aucun cas de décoloration n'a été constaté durant la campagne.

> L'**environnement climatique** constitue le deuxième facteur à risques pour une collection de textiles : un environnement trop humide pourra causer des cas d'humidité et de moisissures, et un environnement trop sec amènera le tissu à se raidir, ce qui le fragilisera. Des cas de tissus humides et de moisissures ont été découverts durant la campagne. Toutefois, les moisissures repérées sont inactives et datent d'avant leur installation dans les réserves de l'Artothèque. Chaque tissu présentant des traces d'humidité et / ou de moisissures a été examiné par un restaurateur.

> Les **insectes** représentent un facteur à risques très important pour une collection de textiles. Ils se logent, pondent des œufs et se nourrissent des tissus. Les larves deviennent ensuite des insectes volant, trouant les tissus pour s'en libérer. Cela cause des « trous d'envol », présents sur certains tissus vus pendant la campagne de récolement. Certains insectes ont été retrouvés sur des tissus. Aucun insecte vivant n'a été retrouvé, et chaque tissu présentant des insectes morts et / ou des trous d'envol a été examiné par un restaurateur.

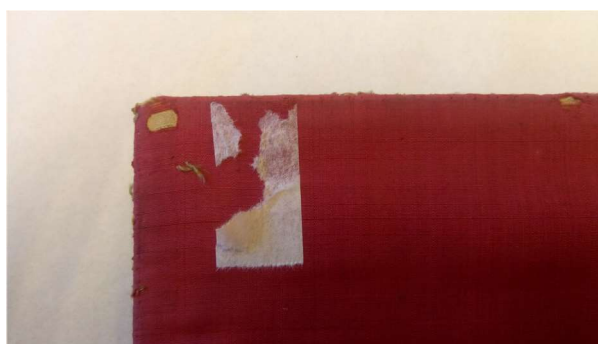
> Le **facteur humain** représente un facteur de risque important. Mauvaises manipulations, mauvais conditionnement, mauvaises conditions d'expositions peuvent causer des dégâts irréversibles. Déchirures, plis, attaches métalliques causant des trous et des tâches de rouilles, traces d'encre, ruban adhésif collé à même les tissus causant l'arrachement de fibres sont autant de cas détectés sur plusieurs tissus durant la campagne de récolement.



Exemples de cas d'humidité et de moisissures



Exemples d'insectes et de trous d'envols repérés durant la campagne de récolement



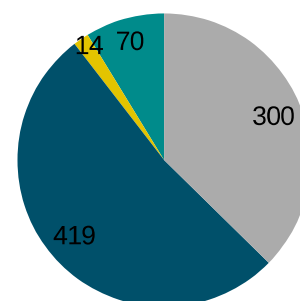


Exemples de dégâts causés par des mauvaises conditions d'exposition (attaches métalliques)

Sur les 800 objets étudiés durant la campagne de récolement,

- **70 (9%)** présentaient des traces d'humidité et / ou de moisissures inactives
- **14 (2%)** présentaient des insectes morts et / ou des trous d'envol
- **419 (53%)** présentaient des altérations dues à un facteur humain (attaques métalliques inadaptées, ruban adhésif, tâches d'encre, etc.)
- 300 (37%) ne présentaient aucune altération.

Altérations de la collection



- Humidité / moisissures
- Insectes morts / trous d'envol
- Altérations à facteur humain
- Aucune altération

Préconisations de conservation préventive :

Les collections de textiles, composés de fibres, sont parmi les matériaux organiques les plus fragile. Tapisseries, drapeaux, dentelles, costumes ou vêtements, les collections de textiles sont souvent affaiblies par un usage répété et un entretien domestique régulier précédant leur entrée dans les collections muséales. C'est pourquoi, au sein de ces collections, ils sont particulièrement vulnérables aux manipulations. On prévient leur détérioration par une mise en réserves avec un bon contrôle de l'environnement : luminosité, humidité, moisissures et insectes étant les principaux agents de détérioration.

La lumière peut décolorer les tissus et affaiblir leurs fibres de manière irréversible. La soie y est particulièrement vulnérable. C'est pour cela qu'on recommande de les conserver dans le noir complet. En exposition, on recommande une intensité lumineuse de 50 lux maximum, avec un rayonnement UV inférieur à 75 microwatts par lumen. Il est préférable de n'exposer des textiles que six mois par période de cinq ans, afin de limiter leur exposition à la lumière.

Le contrôle de l'humidité relative est également très important : un environnement trop sec amènera les tissus à se raidir (ce qui les fragilisera), et un environnement trop humide favorisera les

moisissures et l'apparition d'insectes. On recommande donc un environnement stabilisé, à une température située entre 18 et 21°C et une humidité relative stabilisée à environ 50 %.

Le développement de moisissures est favorisé dans un environnement trop humide (humidité relative supérieure à 65%), à la température trop élevée et à l'air stagnant. Pour l'éviter, il est important de placer les nouvelles acquisitions en quarantaine et de les dépoussiérer avant de les intégrer aux collections. En cas de détection de moisissures, un restaurateur décidera de la pertinence d'utiliser un fongicide ou de nettoyer le textile.

Enfin, les insectes peuvent aussi causer des dommages irréversibles. Seules les larves causent des dégâts mais les adultes propagent l'infestation. En cas d'infestation, il est important d'identifier l'insecte afin de savoir de quelle manière il est susceptible de s'attaquer aux tissus.

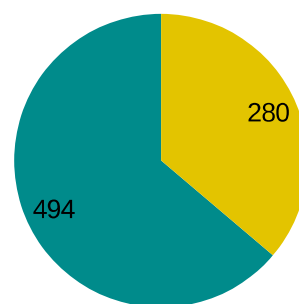
Pour l'installation de tissus en réserves, on recommande d'utiliser des matériaux au pH neutre (pas de fardes en papier ni de ruban adhésif) et de les ranger à plat ou enroulés pour les grands formats.

- Inventorisation :

Sur les 800 objets,

- **494 (62%)** étaient dotés d'un numéro d'inventaire
- **280 (38 %)** n'avaient pas de numéro d'inventaire et se sont vus attribuer un numéro de récolement (« 2019.0. »).

Inventorisation



- Objets inventoriés
- Objets non inventoriés

- Numérisation & photographie :

A ce jour, seules 7 fiches inventaires sont numérisées sur la base de données Flora.

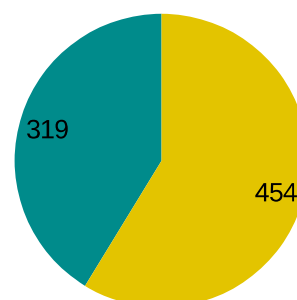
381 objets ont été photographiés. Il reste donc 419 objets à photographier.

- Documentation :

Sur les **800** objets vus durant cette campagne,

- **319 (40%)** étaient accompagnés d'une note permettant d'identifier l'objet
- **454 (60%)** n'étaient pas documentés

Documentation



- Pièces documentées
- Pièces non documentées

VISIBILITÉ ET ACCESSIBILITÉ

Par ailleurs, une mutualisation de réserves permet une meilleure visibilité et une meilleure accessibilité aux collections. Plusieurs objets, de même typologie mais appartenant à des institutions différentes sont regroupés au sein d'un seul et même espace. Cela donne une vision d'ensemble et permet de servir un propos scientifique.

Dans le cas des sculptures de l'Artothèque, par exemple, des sculptures anciennes côtoient des sculptures plus contemporaines et peuvent se faire écho. Cela peut susciter aux conservateurs de nouvelles idées d'expositions.

Le cas de la réserve de papiers et de textiles de l'Artothèque est particulièrement intéressant. Le papier et le textile sont deux matériaux obtenus à base de fibres végétales. Leur composition et leurs exigences en terme de climatologie sont semblables, ce qui leur permet de cohabiter au sein d'un même espace. Ainsi, à l'Artothèque, les uniformes,

casques et bottes militaires côtoient des photographies d'archives, des cartes postales, des lettres de soldats, des affiches militaires, etc. Cela donne une vision d'ensemble du Patrimoine historique de la ville, éclaire sur le contexte historique de ces collections, et permet ainsi une meilleure compréhension de ces objets. En effet, comprendre l'historique, la provenance et la composition d'un objet permet de prendre les précautions qui s'appliquent pour sa manipulation, son conditionnement et son stockage.

FAIRE DÉCOUVRIR SON MÉTIER

L'un des avantages majeurs de la fonction de régisseur au sein de l'Artothèque de Mons, lieu relativement nouveau et novateur, est qu'il permet la découverte des métiers de la conservation, de « l'envers du décor des musées » par le public. Si le principe de réserves visitables représente une nouvelle tendance muséographique, c'est aujourd'hui encore considéré comme une



© Steven Dubois
Casques militaires dans la réserve textile



© Steven Dubois
Bottes militaires dans la réserve textile



© Steven Dubois
Photographies d'archives militaires dans la réserve textile



© Steven Dubois
Articles de presse d'archives militaires dans la réserve textile



Le livre *Jazz*

© Steven Dubois



Les planches illustrées de Matisse

© Elodie Demoustier



Les textes de la signalétique

© Elodie Demoustier



Les textes de la signalétique

© Elodie Demoustier

utopie. Pourtant, cela permet de conjuguer de notions a priori contradictoires : la conservation et l'exposition des œuvres. C'est la raison pour laquelle, lors de la réflexion sur la scénographie de l'Artothèque de Mons, les espaces d'exposition ont été conçus comme des réserves, avec du mobilier adapté au stockage des œuvres (grilles à tableaux, racks, meubles à tiroirs) plutôt que comme des espaces d'expositions classiques avec du mobilier muséographique (socles, attaches murales dissimulées, vitrines esthétisées, etc.).

C'est pourquoi, réfléchir aux expositions temporaire relève du véritable défi. J'ai eu l'occasion, dans le cadre d'une exposition temporaire célébrant les 150 ans de la naissance d'Henri Matisse, de réfléchir à la scénographie à mettre en place pour cette exposition. Ma réflexion s'est portée sur ce compromis entre exposition, mise en valeur des œuvres et conception d'un espace de réserves et non pas d'exposition. Dans le cadre de cette exposition, l'Artothèque a sollicité au Musée Départemental Matisse du Cateau-Cambrésis : Le livre *Jazz*, réalisé par

l'artiste dans les derniers instants de sa vie, et une série de 20 planches illustrées issues de ce livre. Le livre devait être exposé en vitrine, tandis que les planches, encadrées, devaient trouver place sur les grilles à tableaux. J'ai d'abord procédé à une analyse thématique de l'œuvre de Matisse, à un travail de recherche documentaire.

Ce travail m'a permis d'acquérir une meilleure connaissance et une meilleure compréhension du travail de Matisse. Il a donc été plus facile pour moi de rédiger les textes destinés à la signalétique. J'ai donc pu rédiger, sous les conseils de Mme Sophie Simon, conservateur de l'Artothèque, le panneau de présentation du projet situé à l'entrée de l'exposition, le panneau détaillant la biographie de Matisse, le panneau explicatif sur *Jazz*, les cartels des planches illustrées, du film documentaire proposé au sein de l'exposition, et un texte de remerciements. J'ai pris la responsabilité de contacter le graphiste sélectionné pour cette exposition, et de le guider dans son travail d'élaboration de la signalétique.

Jazz, Henri Matisse

Thématiques abordées

- Le cirque
- Les aplats de couleurs / l'abstraction
- Le fauvisme
- Le livre d'artiste
- L'inspiration polynésienne / les voyages
- La seconde guerre mondiale
- La technique du découpage, collage, assemblage, rehaussé à la gouache et/ou au pochoir
- La technique de l'impression
- L'écriture en tant qu'art / la calligraphie
- Biens en lien avec Matisse dans les collections de l'Artothèque

○ La thématique du cirque

Jazz présente une série de découpages, collages et pochoirs sur le thème du cirque : *L'Aaleur de sabres, Le Lanceur de couteaux, Le Clown, Le Cheval, l'écuyère et le clown, Le Cirque, Le Cauchemar de l'éléphant blanc, La Nageuse dans l'aquarium*, etc. Or plusieurs œuvres peuvent être mises en relation avec cette thématique :

Cirque, Robert Michiels, 1933, assemblage de métal, plastique, bois peint à l'acrylique

87 x 73 x 7 cm

N°INV :
MBAAPC 1138

Localisation :
R+2_90_A



Le Cirque, Rodolphe Strebelle

67 x 80 x 5,2 cm

N°INV :
MBA 419

Localisation :
R+3_19_A



○ **Abstraction et aplats de couleurs**

Jazz est réalisé à partir de papiers découpés et collés, ainsi que de formes peintes à la gouache. La couleur crée la forme, le contour, la surface, la densité, la profondeur et le mouvement. Le peintre disait : « Au lieu de dessiner le contour et d'y installer la couleur – l'un modifiant l'autre – je dessine directement dans la couleur, qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée. »¹ Matisse tend vers une fusion entre le contour/le trait et la couleur qui forment un tout et qui, tout en permettant de reconnaître des figures, maintient son œuvre à la limite de l'abstraction géométrique. En ce sens, un certain nombre d'œuvres abstraites peuvent être mises en lien avec le travail de Matisse :

Jazz, Georges Boulmant,
gouache sur papier

75,7 x 55,2 x 2,5 cm

N°INV :
MBA 864

Localisation :
R+3_37_A



J'ai également pu rédiger les vingt textes analytiques, détaillant chaque planche présente dans l'exposition : chaque texte est accessible au spectateur via les tables tactiles.

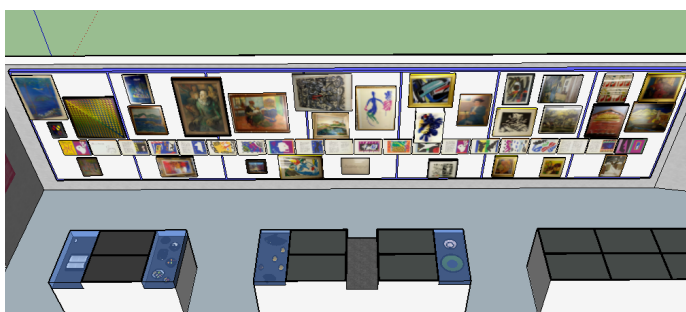
Suite à ce long travail de recherche documentaire et d'analyse, il m'a été possible de rechercher, parmi les collections conservées à l'Artothèque, des œuvres faisant écho au travail de Matisse. J'ai alors rédigé un dossier synthétisant les différentes thématiques et précisant les œuvres correspondant à ces thématiques, à titre d'information.

M'a alors été donnée la possibilité de prendre la décision des œuvres qui seraient sélectionnées pour l'exposition, et de réfléchir à la scénographie adaptée.

Pour la scénographie, j'ai préféré créer une modélisation 3D des espaces d'exposition via le logiciel de modélisation SketchUp, à l'aide des plans du bâtiment. Il suffisait ensuite d'intégrer des photographies, à l'échelle, des œuvres afin d'évaluer la cohérence

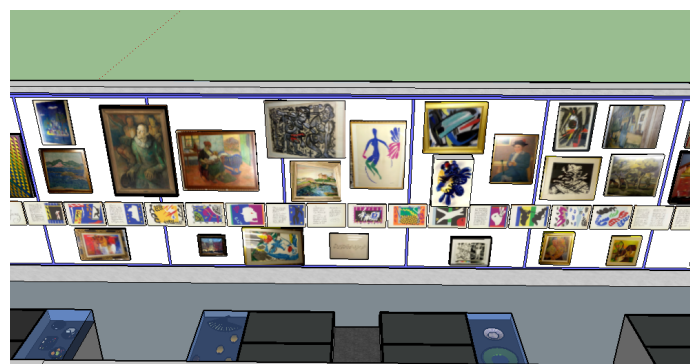
de la scénographie. Cela permet de tester différentes combinaisons tout en évitant de manipuler les œuvres, ce qui représente un gain de temps considérable et une diminution des risques de mauvaise manipulation des œuvres.

Afin de mettre en valeur les planches, issues d'un prêt, nous avons d'abord pensé les placer en frise, au centre des grilles à tableaux. Les œuvres des collections montoises seraient alors placées autour. La modélisation 3D a mis en avant les obstacles liés à cette scénographie, notamment la difficulté de placer les tableaux grands formats de part et d'autre des illustrations. Nous avons donc pris la décision de les placer en cinq groupes de quatre, à 1,20m de hauteur (hauteur de vue moyenne d'un spectateur) et répartis régulièrement le long de la grille à tableaux. Il a alors été plus simple de placer les œuvres de l'Artothèque autour. Cela permet de montrer que la scénographie est réfléchi en terme d'optimisation de l'espace et de présentation du plus d'œuvres possible, plutôt qu'en terme esthétique, exactement comme dans



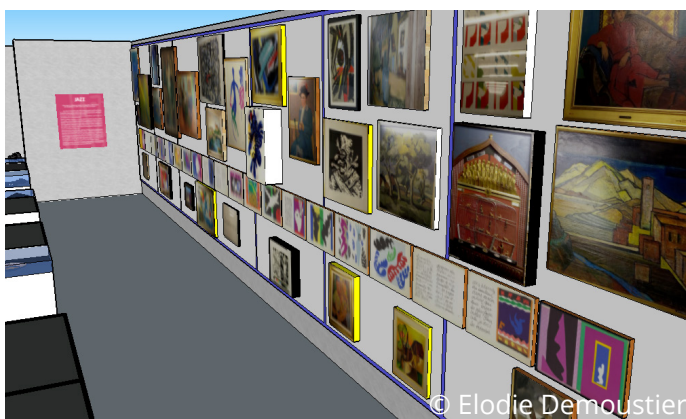
© Elodie Demoustier

Première proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D



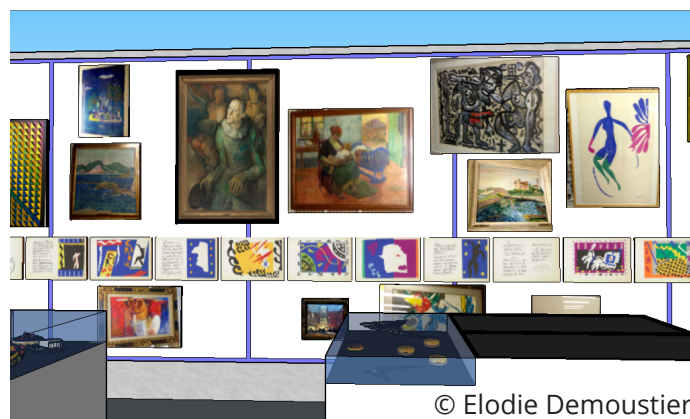
© Elodie Demoustier

Première proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D



© Elodie Demoustier

Première proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D



© Elodie Demoustier

Première proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D

les réserves. Le seul parti pris esthétique est celui pris pour la disposition des planches, au centre, de manière à montrer qu'elles sont la pièce maîtresse de l'exposition. Cela permet également de montrer l'utilité d'une modélisation 3D, qui a évité que les recherches de scénographie ne s'effectuent In

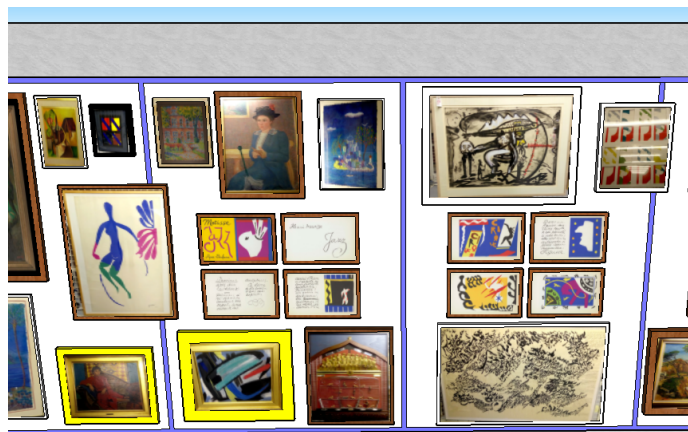
Situ, en manipulant directement les œuvres.

Ce type d'espace d'exposition, façon réserve accessible représente donc bien un compromis idéal entre préservation (mobilier adapté, optimisation d'espace) et présentation (signalétique, textes analytiques accessible sur les tables tactiles) du Patrimoine.



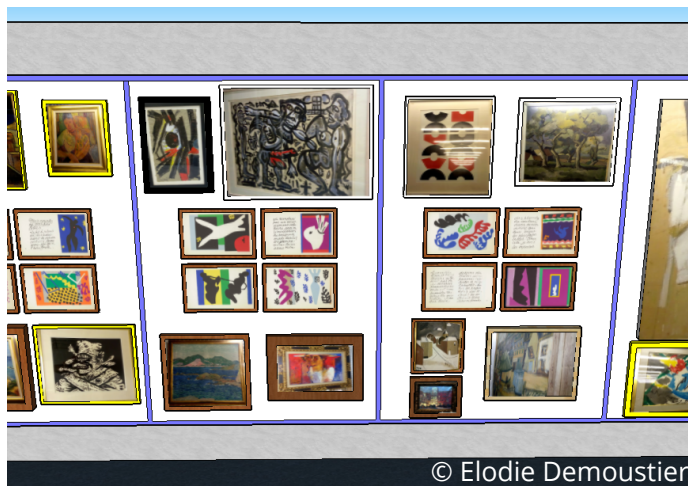
© Elodie Demoustier

Seconde proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D



© Elodie Demoustier

Seconde proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D



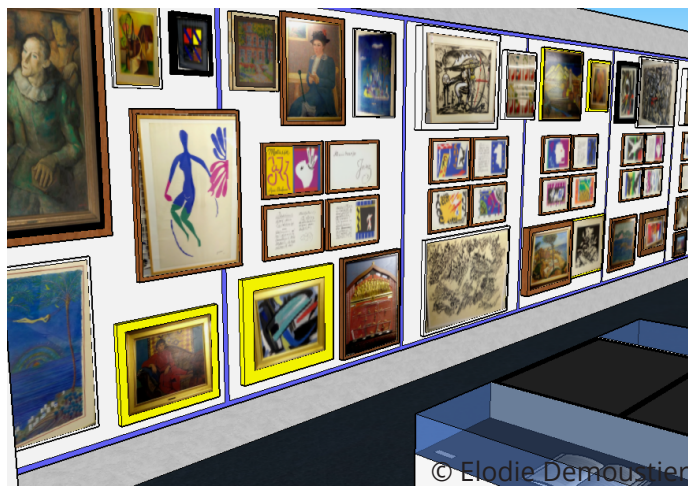
© Elodie Demoustier

Seconde proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D



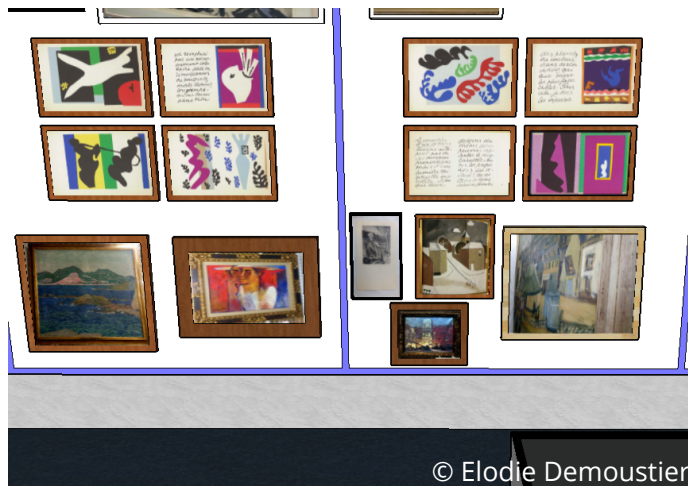
© Elodie Demoustier

Seconde proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D



© Elodie Demoustier

Seconde proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D



© Elodie Demoustier

Seconde proposition scénographique via un logiciel de modélisation 3D

RECHERCHE ET MOUVEMENTS D'ŒUVRES

La mutualisation de réserves facilite également les recherches et limite les mouvements liés aux expositions.

Après avoir défini la scénographie de l'exposition, j'ai pu superviser l'équipe technique dédiée à l'installation des œuvres et coordonner les mouvements, afin de mettre en place le montage de l'exposition. Le fait que les œuvres de chaque musée soient installées au sein d'un seul et même espace a largement facilité les mouvements. Toutefois, il convient de préciser que si les mouvements sont largement facilités, il n'en reste pas moins nécessaire de les anticiper au maximum. Il a fallu, au préalable, retrouver les emplacements d'origine des œuvres de l'exposition permanente, vérifier qu'ils n'étaient pas temporairement occupés par une autre œuvre et, le cas échéant, définir un nouvel emplacement permettant d'accueillir

ces œuvres. Ensuite, dans une optique de logique et de rationalisation du temps, il a été utile de renseigner les emplacements des œuvres à installer en exposition temporaire, et de les récupérer par ordre d'emplacement : d'abord la réserve 1, puis la réserve 2., etc. Cela permet d'éviter les va-et-viens dans les espaces de réserves, de créer des déplacements ordonnés et donc de limiter les risques d'accident.

C'est uniquement par ce travail, réalisé avant l'arrivée de l'équipe technique, qu'il m'a été possible de coordonner facilement les mouvements et d'indiquer précisément et rapidement les emplacements des œuvres. Le fait est que la conservation des objets en un seul et même point a largement facilité le processus : une seule journée a été nécessaire pour l'installation complète de l'exposition.



Montage de l'exposition

© Elodie Demoustier



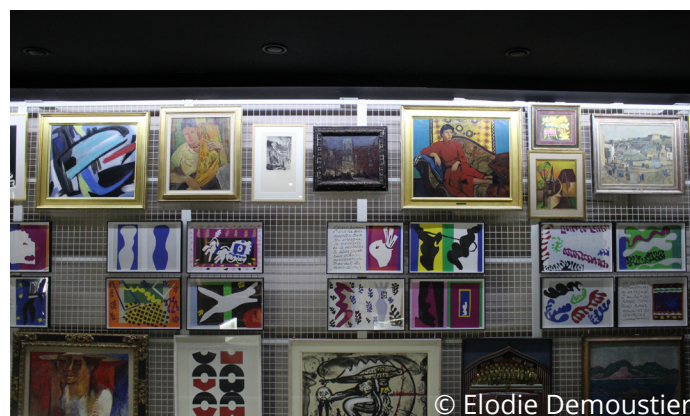
Montage de l'exposition

© Elodie Demoustier



Montage de l'exposition

© Elodie Demoustier



Vue de l'exposition

© Elodie Demoustier

NOUVELLES COLLABORATIONS ET TRAVAIL EN ÉQUIPE

Travailler au sein de réserves mutualisées amène de nouvelles collaborations et renforce le travail en équipe : au-delà du simple partage d'espace, il s'agit d'une mutualisation de savoirs-faire. C'est le point expliqué par Lisa Laborie, chargée de la réserve commune des musées de Nancy lors du colloque sur les réserves mutualisées organisé les 18 et 19 mars 2014. Elle décrit une mutualisation qui n'est pas que matérielle : « elle l'est aussi dans la pratique, dans le fonctionnement de la structure au quotidien ». Si la cohésion d'équipe est importante pour mener tout projet à bien, elle l'est d'autant plus dans le cadre d'une gestion commune de réserves mutualisées.

Dans le cas de l'Artothèque de Mons, il s'agit de coordonner l'équipe de l'Artothèque mais aussi les équipes des différentes institutions culturelles de la ville. Ces équipes ne pouvant pas se déplacer constamment sur les différents sites afin de consulter les objets, elles sont souvent amenées à déléguer certaines tâches aux équipes présentes sur ces lieux. Au cours de six mois de stages, j'ai souvent eu l'occasion de vérifier différentes informations pour des équipes extérieures : numéros d'inventaires, dimensions, localisation, etc.

Ce fût le cas par exemple pour le musée des Beaux-Arts de Mons, dont les l'équipe de conservation demandaient des informations concernant, notamment, la techniques de certaines œuvres et leur localisation. J'ai donc eu à cœur, en collaboration avec le restaurateur, de leur fournir les informations demandées dans les plus brefs délais. Un court extrait du document synthétisant ces informations est joint ci-après.

J'ai également eu l'occasion de vérifier les localisations des œuvres de la Fédération Wallonie-Bruxelles, mises en dépôt à l'Artothèque. Ces œuvres devaient faire l'objet d'un constat d'état avant leur départ en exposition. J'ai donc pu vérifier les localisations, les transmettre au responsable scientifique de la Fédération et accueillir leurs équipes dans

les réserves pour leur permettre de réaliser ces constats rapidement et facilement.

Enfin, dans le cadre d'une exposition au musée des Beaux-Arts de Mons, il m'a été demandé d'identifier les objets archéologiques exposés dans un tiroir de l'exposition permanente et de recueillir des informations sur ces objets. J'ai donc établi un document, à partir d'une photographie qui m'a été transmise, avec des flèches indiquant le numéro d'inventaire de l'objet, et le détail de chaque objet dans les pages suivantes.

Il est important de prendre en compte ces demandes et de les traiter rapidement. Cela permet la bonne cohésion entre les équipes d'une part, et de ne pas défavoriser les équipes qui travaillent à distance d'autre part.

La mise en réserves mutualisées permet donc bien des collaborations régulières entre les différentes institutions culturelles.

VALORISATION DES INSTITUTIONS

Enfin, l'élaboration de réserves mutualisées peut-être un avantage considérable pour les « petits musées », c'est à dire les institutions dont la notoriété est moindre ou exclusivement locale, attirant peu de visiteurs. A l'échelle d'une ville, cela permet de mettre en évidence l'histoire et le Patrimoine de cette ville, d'en donner une vision plus globale et plus complète, plus attrayante pour le visiteur.

C'est le pari relevé par l'Artothèque : les tables tactiles de l'exposition permanente proposent un plan de la ville, son histoire et une carte interactive indiquant les différentes institutions culturelles. Ce dispositif permet de mettre en avant ces différentes institutions, de mettre en place des circuits, d'encourager les visiteurs à découvrir les autres institutions. Ainsi, les institutions qui sont le moins visitées, la maison Van Gogh ou le site des Anciens Abattoirs par exemple, bénéficient d'une certaine publicité. Ces nouveaux outils muséographiques permettent de toucher un

public très varié : scolaire, universitaire, senior, familles, en difficulté sociale, entreprises, associations, etc.

C'était l'un des enjeux du Pôle Muséal, dans la perspective de Mons capitale de la culture en 2015 : attirer un public de plus en plus nombreux et de plus en plus diversifié grâce

à la médiation culturelle, et faire découvrir (ou re-découvrir) la richesse du patrimoine montois et le plaisir de la curiosité culturelle. C'est un pari gagné grâce à la mutualisation des biens, des savoirs et des savoirs-faire qui ont donné naissance à l'Artothèque.

EXTRAIS DE CHECKLISTS DEMANDÉES PAR LES ÉQUIPES EXTÉRIEURES

Liste: à vérifier dans la collection Neiryck

N°INV	To check	Localisation :	Résultat, remarques :
FRB 132	Support : huile sur toile ou papier ?	R+2_85_B	Entre, ecoline, acrylique liquide ou similaire sur papier.
FRB 135	Dimensions ?	R+2_13_B	Dimensions sans cadre : 71,5 x 92 cm Avec cadre : 93,5 x 114 x 2,5 cm
FRB 143	Support : Gouache sur panneau ?	R+2_63_B	Acrylique ou gouache sur panneau.
FRB 144	Dimensions avec et sans cadre Technique : lithographie ?	R+2_59_B	Dimensions avec cadre : 206x133cm Dimensions sans cadre : impossible de décadrer Technique : Lithographie
FRB 147	État du cadre («latte en bas et à gauche, manque en haut et à droite » ?) Dimensions avec cadre	R+2_18_A	A l'origine, le cadre était constitué de 4 lattes de 5mm d'épaisseur polychromées en noir et clouées à même le châssis. Actuellement, il ne subsiste plus que la latte inférieure et celle de gauche. Dimensions sans cadre : 160x99cm Avec cadre : 160,5 x 99,5 cm
FRB 148	Vérifier si cette œuvre est bien à l'Artothèque?	R+2_92_A	Cette oeuvre se trouve bien à l'Artothèque, à la localisation indiquée.
FRB 149	Vérifier si cette œuvre est bien à l'Artothèque? Dans l'affirmative, vérifier les dimensions avec et sans cadre	R+2_81_A	L'emplacement dédié à ce tableau (présence d'une étiquette avec le n°INV) à la localisation indiquée est vide.
FRB 156	Technique : lithographie ?	R+2_73_B	Oui
FRB 161	Vérifier dimensions sans (et avec) cadre : 56 x 37 cm ou 49,5 x 39 cm ? (avec : 77 x 57 cm)	R+2_16_B	Dimensions avec cadre : 77 x 57cm Dimensions sans cadre : impossible de décadrer l'oeuvre.
FRB 178	Technique : collage, acrylique, papier, plastique sur panneau ?	R+2_13_A	Oui : collage de papiers et plastiques peints sur panneau de contreplaqué.
FRB 198	Dimensions avec cadre ?	R+2_Mur du fond	92 x 80 x 4,5 cm
FRB 221	Dimensions sans cadre ?	R+2_73_A	60,3 x 50 cm
FRB 259	Dimensions avec cadre ?	R+2_24_B	71 x 54,7 x 2,5 cm
FRB 273	Dimensions, technique, date ?	R+2_13_B	Date : 1999 Signature : Koschmider

EXTRAIS DE CHECKLISTS FOURNIES AUX ÉQUIPES EXTÉRIEURES



2014.0.5
Dénomination : Statuette Paon
Date : Entre 1er siècle avant J.C. et 5e siècle
Technique : Bronze (coulage)
Dimensions : H. 3,1 cm x L 8,3 cm
Localisation : R+0, module 3_A02



LES DIFFICULTÉS

Si, comme nous venons de le voir, la mutualisation de réserves permet l'émergence de nouveaux bâtiments « à la pointe », de meilleures conditions de conservation, une meilleure connaissance des collections, une meilleure visibilité et une meilleure accessibilité aux collections, un compromis entre exposition et préservation (dans le cas de l'Artothèque de Mons), de nouvelles collaborations et la mise en avant de différentes institutions, cela ne représente pas pour autant la situation idéale pour la conservation des collections. Certains obstacles, propres aux réserves des toutes institutions ou liés à la mutualisation persistent.

UN INVENTAIRE UNIFORME

Le premier obstacle est celui de l'inventorisation : dans le cadre de réserves mutualisées, toutes les œuvres de toutes les institutions sont, à priori, répertoriées dans un seul et même inventaire, ou du moins dans une seule et même base de données. Ce système implique de trouver des solutions pour distinguer les collections de chaque institution.

Dans le cas des réserves mutualisées des musées de Nancy, la question ne se posait pas au moment de la réflexion théorique sur les inventaires : la théorie voulait que les réserves soient cloisonnées et que chaque musée ait son propre mobilier. Ainsi, les collections des musées

ne seraient pas mélangées entre elles et le numéro d'inventaire des objets importerait peu. L'œuvre conserverait le même numéro d'inventaire qu'avant son arrivée dans les réserves mutualisées, et chaque musée aurait la gestion de son inventaire. Toutefois, la pratique et les besoins d'espaces ont rendu cette solution difficile et, dans une optique d'optimisation de l'espace, les musées ont finalement pris le parti de partager le mobilier et de stocker les différentes collections par typographie. La question du numéro d'un numéro d'inventaire « uniforme » s'est donc posée. Pour les musées de la Ville de Paris, dont les réserves sont mutualisées sur un site de 5 300m² à Saint-Denis, chaque musée a la gestion de ses collections et son propre inventaire. Tous les inventaires sont numérisés dans la même base de données mais distincts. Toutefois, Florence Bertin, responsable du service restauration et conservation préventive des musées des Arts Décoratifs, parle d'une ambition de mutualiser également l'inventaire pour des raisons pratiques : les musées disposent d'une équipe en charge des espaces et des mouvements d'œuvres, recrutée exclusivement dans le cadre des réserves mutualisées. Cette équipe est « transversale », elle ne vient d'aucun des musées, elle est neutre et effectue des missions de régie pour tous les musées présents dans ces réserves. Il serait donc, à terme, plus pratique pour cette équipe de disposer d'un inventaire général plutôt que de devoir chercher dans un inventaire spécifique le bien dont il est question.

La question se pose également à l'Artothèque : les objets sont rangés par matériaux, sans distinction de l'institution rattachée aux objets. Le système pour différencier ces institutions est un système de préfixe, précédent le numéro d'inventaire : « MBA » pour le musée des Beaux-Arts de Mons, « MHM » pour le musée Historique et Militaire (le Mons Mémorial Museum), etc. Toutefois, ce système de préfixe peut s'avérer complexe car il fait également référence aux collections : « MBA » fait référence aux collections de Beaux-Arts, « CP » fait référence à la collection Chanoine Puissant, « GALLO » correspond à la collection archéologique, etc. Il n'est donc pas évident de rattacher ces collections aux institutions correspondantes. Pourtant, la collection à laquelle l'objet est rattaché et tout aussi importante que l'institution qui le possède. Trouver un système d'inventorisation simple, indiquant ces informations tout en permettant une lecture et une compréhension rapide peut s'avérer complexe.

De cette difficulté, peut naître celle d'identifier un objet. Dans les réserves de

l'Artothèque, le doute est facilement évincé lorsqu'il s'agit d'un objet militaire (un uniforme, une lettre de soldat, etc.), il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'un objet relié au Mémorial Muséum. Lorsqu'il s'agit de sculptures ou de peinture, il est plus compliqué de reconnaître le Musée de Beaux-Arts ou un dépôt de la Fédération Wallonie-Bruxelles par exemple. La lecture directe du préfixe ne suffit pas toujours. Dans le cas de la collection Chanoine Puissant, le préfixe « CP » ne renseigne que sur la collection, par sur l'institution qui en est propriétaire. Or il semble qu'un numéro d'inventaire, dans le cadre d'une mutualisation de réserves, devrait renseigner d'emblée l'institution qui est liée à cet objet. Ainsi, si le moindre dommage est constaté sur l'objet, l'institution responsable peut être avertie immédiatement.

LE PARTAGE D'ESPACES ET DE MOYENS

Le deuxième obstacle, qui peut rebuter les conservateurs à envisager la mutualisation de réserves et la question du partage : les

Simple Experte par Liens

Recherche simple

Recherche sur tous les champs

sur tous les mots un des mots

Numéro d'inventaire

Filtrer...

par musée

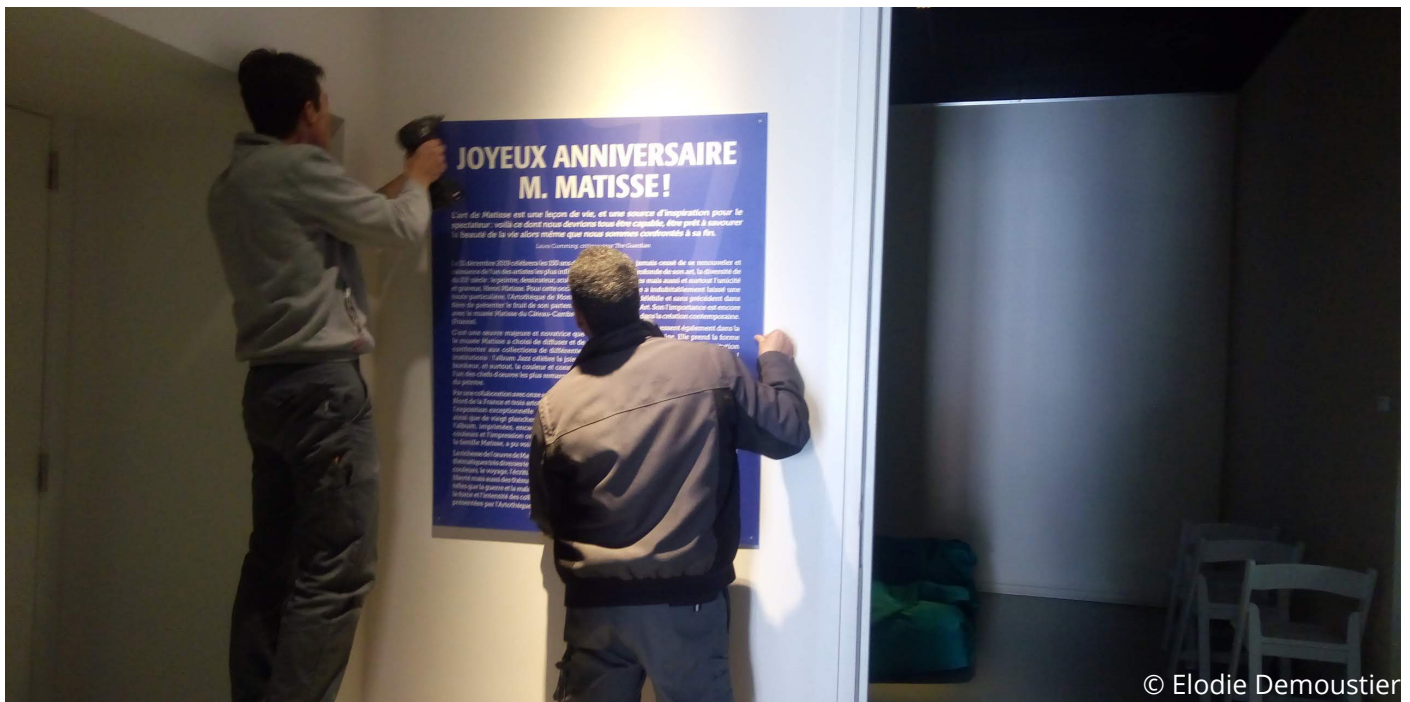
- CP
- CPAS
- DOC
- EXPO
- GALLO
- JL

seulement les emprunts pour expos collections d'études

exclure les emprunts pour expos collections d'étude

Le système de préfixes pour l'inventorisation des objets

© Elodie Demoustier



© Elodie Demoustier

« Réservation » de l'équipe technique pour les opérations de manutentions

musées partagent les espaces, le matériel, et le budget, ce qui peut être compliqué à organiser au quotidien. Concernant les espaces de circulation par exemple, si chaque musée prévoit un déplacement d'œuvres au même moment, il faut coordonner les mouvements, réfléchir en commun au partage des espaces et du matériel de manutention, et éventuellement établir un planning. La question des institutions qui partagent ces espaces se pose donc, là où un musée avec des réserves « classiques » réaliserait ces opérations dans l'immédiat, sans avoir à se poser la question du matériel disponible, etc. En cela, la cohésion des équipes est indispensable. Emmanuelle Bas, responsable des réserves mutualisées de la Ville de Paris, évoquait, lors de la conférence sur les Réserves Mutualisées de 2014, des conflits liés à la gestion du matériel. Si, au départ, on prévoyait que chaque musée ait son lot de matériel, la gestion au quotidien du matériel s'est avérée difficile. Il a donc été décidé de mettre en commun la totalité du matériel afin de supprimer les conflits et de ré-affirmer la cohésion des équipes.

Ces problèmes de gestion et de management sont des problèmes que j'ai pu rencontrer durant mon stage à l'Artothèque : tous les musées de la ville se « partagent » une

équipe technique constituée de deux à trois techniciens. Cela implique, en particulier lors des montages et démontages d'exposition, une coordination sans faille entre toutes les institutions : il faut prévoir à l'avance les opérations de manutention qui sont nécessaires et « réserver » l'équipe technique, de manière à pouvoir réaliser un planning grâce auquel les musées pourront se « partager » cette équipe. Cette situation laisse peu de place aux imprévus, l'anticipation est de mise et chaque mouvement doit être prévu et préparé pour l'arrivée des techniciens. Sans une certaine anticipation, cet obstacle peut s'avérer très chronophage.

L'EXTERNALISATION : UN TRAVAIL À DISTANCE

En outre, un projet de réserves mutualisées implique une externalisation de ces réserves. Or le sujet de l'externalisation est particulièrement controversé. Dans *le rapport d'information sur « la gestion des réserves et dépôts des musées »*, publié en décembre 2014 par la Commission des Affaires Culturelles et de l'Éducation, M. Guy Cogeval, président de l'établissement public du musée d'Orsay et du musée de l'Orangerie insistait sur l'importance pour un conservateur de conserver les

réserves à proximité immédiate : il s'agit pour lui de conserver les œuvres à proximité des lieux d'exposition dans la mesure où ce musée pratique une très fréquente rotation de l'accrochage des collections qu'il expose, et où il convient « de faciliter le travail quotidien de l'équipe scientifique qui doit pouvoir accéder aux réserves à tout moment, sans perte de temps ». Le rapport indique un avis « largement partagé par les responsables de collections et directeurs de musées, [...] qui ont pour certain d'entre eux estimé important que les réserves soient installées au sein même du musée afin de permettre l'exercice par les conservateurs de leur travail scientifique, qu'il s'agisse du récolement des collections ou de l'étude des œuvres en vue de l'écriture de publications ou de l'organisation d'expositions ». Souvent, les principaux obstacles à la bonne gestion des collections conservées dans les réserves mutualisées sont liés à l'externalisation de ces réserves, et non pas à leur mutualisation. Elle exige des équipes de conservation de déléguer certaines opérations, et cela demande une certaine logistique (gestion du planning des différentes équipes).

C'est également le problème soulevé par Emmanuelle Bas pour les musées de la Ville de Paris lors de la conférence de 2014 : « Finalement la mutualisation a bien fonctionné et je pense qu'elle fonctionne vraiment. Je pense que les difficultés ne viennent pas de la mutualisation mais plutôt de l'externalisation et de la distance qui est apparue entre les musées et les collections, entre les conservateurs et les œuvres, entre la documentation qui est restée au musée et les œuvres qui sont en réserves. Donc, autre la question de la mutualisation, c'est plutôt l'externalisation qui peut engendrer quelques problèmes ». Cela aboutit à une délégation de certaines activités autrefois réalisées par les musées et qui ont été déléguées à l'équipe sur place. Par exemple, les informations matérielles, une dimension, une photographie, une vérification de localisation sont très vite résolues quand les œuvres sont deux étages en dessous mais qui demandent facilement une demi-journée quand les œuvres sont à quinze kilomètres ».

Ce point s'est particulièrement vérifié

à l'Artothèque de Mons. Les « checklists », établies au cours de mon stage et comportant des informations à vérifier pour les projets des équipes d'autres institutions, en sont la preuve. La contrainte, pour ces équipes de conservation, est de travailler la plupart du temps à partir de photographies et / ou de documentation, de ne pas pouvoir consulter les œuvres directement. Or, travailler auprès des œuvres est le cœur même du métier de conservateur, il est donc parfaitement légitime que cette externalisation puisse être mal vécue.

UNE MISE EN PLACE TRÈS LENTE

Enfin, un projet d'externalisation de réserves est un projet de grande ampleur dont la mise en place est très lente. Michel De Reymaeker, ancien conservateur de l'Artothèque, parle d'un projet qui s'est étalé sur 23 ans : il explique que sa première tâche, lors de son arrivée au poste de conservateur des musées de la ville de Mons en 1993, a été la rédaction d'une note sur l'état « catastrophique » des réserves. L'Artothèque ayant ouvert ses portes en 2015, cela montre bien une évolution sur deux décennies.

C'est un point particulièrement détaillé et argumenté par Dominique Samanni, chargée de la conservation du Patrimoine des musées de Marseille, ainsi que par Annie Philippon, responsable du service des collections des musées de Marseille, lors de leur participation au colloque sur les réserves mutualisées de 2014. Le projet de réserves mutualisées des musées de Marseille aurait débuté dans les années 1980. On parle donc d'un projet qui aurait mis 30 ans à aboutir.

En 1980, les conservateurs des musées de Marseille lancent l'idée d'un projet pour les réserves de leur musée, prenant la forme d'un « laboratoire de mutualisation ». Dans les années 1990, on parle d'une mutualisation « scientifique » : un service inventaire et informatisation des collections est commun à tous les musées. C'est à cette période que naît l'ambition d'une mutualisation d'espaces. En effet, les collections d'Art et d'Arts Décoratifs

de 2 musées sont alors conservées dans un ancien entrepôt de transporteur, près du port. Toutefois, cet entrepôt ne dispose pas de conditions de conservations optimales, et on y déplore vols et dégradations. Au milieu des années 1990, des friches industrielles situées sur l'îlot patrimonial de la Belle-de-Mai se libèrent. C'est l'occasion pour les musées de Marseille d'y installer leurs réserves. Ce site ouvre en urgence en 2004. Le processus de mutualisation s'accélère à partir de 2010 avec la création d'un deuxième site, situé aux Arnavaux, qui ouvre ses portes en 2011 : le centre de conservation et de ressources du MuCEM. La vocation de ce lieu est double. Il doit, dans un premier temps, être le lieu de conservation de l'ensemble des collections et fonds conservés par le MuCEM (250 000 objets, 130 000 tableaux, 450 000 photographies, une bibliothèque de 100 000 ouvrages). Il doit également permettre la valorisation de ces collections. Le second objectif était donc la mise en place d'un espace d'exposition, de salles de consultations et d'une réserve accessible, « l'appartement témoins ». Le transfert des collections débute en 2012. Au final, c'est bien trois décennies qui auront été nécessaires à l'élaboration, à la mise en place et à l'aboutissement de ce projet.

C'est la preuve qu'une mutualisation de réserves est un projet ambitieux et longue durée qui peut effrayer le personnel.

Notons, en dernier lieu, que les musées doivent être matériellement prêts à s'engager dans un projet de réserves mutualisées, ce qui n'est pas toujours le cas. En effet, dans le cadre de ce type de projet il faut, au préalable, pouvoir fournir des données essentielles : définition précise des typologies et des matériaux présents dans la collections, définition des besoins en terme de surface, volume et mobilier pour ces collections, complète documentation des collections et inventaire complet et vérifié de moins de 10 ans. Ce sont des informations qui prennent beaucoup de temps à obtenir et elles ne sont pas remplies pour tous les musées. Rappelons que lors du *rapport d'information sur la gestion des réserves et dépôts des musées* de 2014, seuls 36 % des musées de France avaient achevé leur récolement. Il est difficile, dans ses conditions,

de pouvoir fournir un inventaire complet et documenté.

Un projet de réserves mutualisées n'est donc pas « la solution miracle » à tous les problèmes liés à la conservation préventive, et en particulier aux réserves. Il présente des avantages et des inconvénients. On a alors à faire à des compromis et à des réflexions sur l'avenir des collections, la question ne se posant pas sur le court terme mais sur le long terme.

PARTIE 3

LES
PERSPECTIVES
D'AVENIR

Une affaire de
compromis

SALLE
DE
RÉUNION



LES NOUVEAUX ENJEUX MUSÉOGRAPHIQUES

LES DISPOSITIFS NUMÉRIQUES ET LES MUSÉES : NOUVEAUX ENJEUX DE MÉDIATION ET DE CONSERVATION

Des bases de données informatisées, complètes, documentées, naît la possibilité et l'ambition de rendre les collections accessibles au plus grand nombre. En effet, les nouvelles technologies liées au numérique semblent aptes à relever de nouveaux défis, notamment liés à la médiation culturelle.

Depuis l'avènement du numérique, on constate une évolution progressive à travers l'intégration d'une multitude, très diverse, de dispositifs numériques dans la muséographie : utilisation de tablettes, de la réalité augmentée, etc.

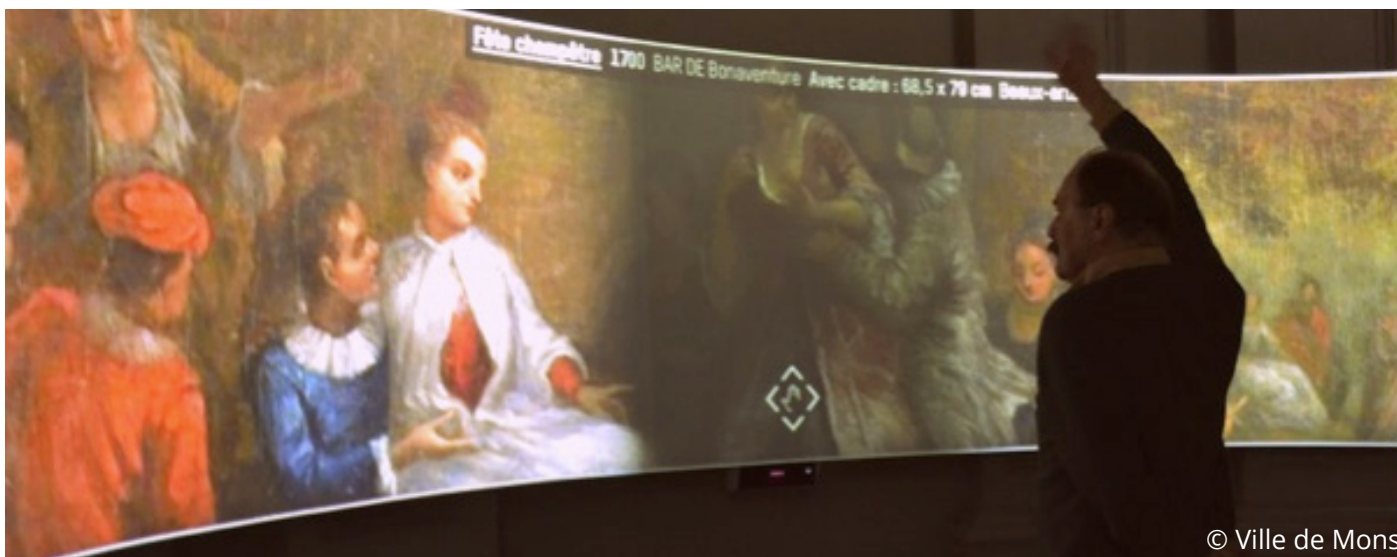
Cette évolution a commencé précisément avec le développement des bases de données informatiques, et ce dès les années 1990. C'est en tout cas ce que tend à prouver l'exposition « Quelle mémoire pour demain », organisée au musée Dauphinois de Grenoble en 1989. Au cours de cette exposition, des ordinateurs étaient mis à disposition des spectateurs, leur permettant d'entrer dans la banque d'images et de fiches informatisées. Ainsi, chaque spectateur pouvait contempler et s'informer sur les différentes œuvres de la collection à travers leurs fiches d'informations et quelques 13 000 images pour les illustrer. Depuis ce jour, la présence de nouvelles technologies au sein des musées n'a cessé d'augmenter. En parallèle des nouvelles

découvertes se sont ainsi développées de nouvelles médiations culturelles : commercialisation de DVD « souvenirs d'exposition », diffusion d'émission (Arte) et/ou d'expositions en ligne (Metropolitan Museum de New-York), etc. Les musées ont ainsi su mettre à profit autant les avantages offerts par l'Internet (numérisation, etc.) que par les outils physiques disponibles dans leurs espaces (tablettes, écrans tactiles, etc.).

On trouve aujourd'hui, en tant que spectateur, de nombreux moyens de personnaliser, d'améliorer, son expérience muséale. Les différents modules proposés via les tables tactiles de l'Artothèque de Mons en sont un parfait exemple :

- Un module de dessin permettra aux enfants de dessiner l'œuvre qu'ils recherchent ou qui est susceptible de les intéresser. Un algorithme faisant alors le lien entre les formes et les couleurs qu'il détecte, et les objets de la collection.
- Un module de recherche classique permettra quant à lui de rechercher directement ce qui nous intéresse. Ainsi les personnages plus âgés auront tendance à préférer explorer l'historique de la ville et les objets qui sont en liens avec certaines parties de l'Histoire de celle-ci.

Ce type d'outils est un avantage considérable pour la conservation du Patrimoine en cela qu'il permet de la diffuser sans l'affecter. Une œuvre fait ainsi l'objet d'une opération de numérisation, entre les



© Ville de Mons

L'écran panoramique incurvé



© Elodie Demoustier

Les tables numériques



© Elodie Demoustier

Les tables numériques

mains d'un conservateur alerte des risques liés à sa manipulation, ce qui permettra une large diffusion de son image sans altérer l'objet. L'œuvre pourra ainsi être visualisée, voire manipulée, virtuellement, sans limite de temps, sans contrainte tactile (gants) ou de lumière. De plus, la qualité haute définition des images permettra au spectateur de zoomer et ainsi voir apparaître des détails que sa vue ne lui aurait pas permis d'admirer.

On peut ainsi affirmer que les nouvelles technologies, les outils du numériques, permettent d'améliorer et d'augmenter l'expérience du spectateur tout en augmentant la capacité des musées à transmettre le savoir dont ils disposent, le tout sans nuire à l'intégrité des œuvres.

LES RÉSERVES ACCESSIBLES, L'EXEMPLE ÉCOSSAIS : UNE UTOPIE ?

De même que les bases de données accessibles en ligne et les nouveaux outils numériques, les réserves accessibles et/ou visitables semblent représenter un bon compromis entre la volonté d'exposer les collections et la volonté de les préserver. Par ailleurs, le principe de réserves accessibles semble être un dispositif particulièrement facile à mettre en place dans un cadre de réserves mutualisées. Le cas des musées de Glasgow est particulièrement intéressant.

Dans les années 1970, le gouvernement écossais cherche un moyen de ré-organiser la ville tout en mettant en avant ses collections. C'est ce que raconte M.Duncan Dornan, directeur des musées et collections de Glasgow au cours d'un colloque international sur les réserves mutualisées réalisé en 2016.

Devant l'accroissement exponentiel des collections du Glasgow Fine Art Museum et de la Kelvingrove Art Gallery, et suite à la création du Riverside Museum, la décision a été prise de créer un centre de conservation commun à ces institutions : le Glasgow Museum Resource Centre. Dès l'ouverture du centre, la situation a été très controversée, en grande partie car il n'y a aucun dispositif de sécurité autour du bâtiment. Il s'agit d'un lieu ouvert 7j/7, 362 jours par an et M.Dornan parle de la possibilité pour les visiteurs de se promener à toute heure du jour et de la nuit dans le parc de la propriété. Et pour cause, il évoque l'ambition de montrer au public que le lieu leur appartient, de même que les collections. A ce titre, non seulement le public peut accéder au lieu quand il le souhaite et de manière gratuite, mais il peut également accéder aux réserves, et aller jusqu'à toucher les objets de la collection. Les objets particulièrement fragiles sont conservés dans des pièces à part et inaccessibles. Le public est en revanche libre d'approcher le reste de la collection, de prendre les objets pour les examiner, etc. Cela représente 80 % de la collection. A titre d'exemple, les musées de

Glasgow disposent d'une collection d'armes et d'armures médiévales que le spectateur est libre d'essayer. M.Dornan décrit une relation de confiance et de respect mutuel entre le public et l'institution. Des visites sont très souvent organisées dans les réserves, parfois par les visiteurs eux mêmes : un visiteur passionné peut ainsi parler du sujet qui l'intéresse au cours d'une visite qu'il animera lui même dans les espaces de conservation. Malgré une situation à première vue inquiétante pour un conservateur, M.Dornan parle d'un véritable succès. Il souligne que depuis la construction du bâtiment, qui a débuté en 2003, aucun vol ni aucune dégradation n'ont été constatés. Ce cas montre bien que le projet d'un lieu entièrement dédié à la conservation des collections et accessible au public en tant que tel représente une possibilité d'avenir intéressante pour la conservation du Patrimoine.

Toutefois, si l'élaboration de nouveaux lieux de conservation tels que l'Artothèque permet de relever de nouveaux défis de diffusion du Patrimoine, elle est également confrontée à de nombreux obstacles.



© Kelvingrove Art Gallery and Museum
Kelvingrove Art Gallery and Museum



© Glasgow Museums Resource Centre
Le Glasgow Museums Resource Centre



© Glasgow Museums Resource Centre
Les réserves accessibles du Glasgow Museums Resource Centre



© Glasgow Museums Resource Centre
Les visiteurs invités à toucher les objets de la collection, Glasgow Museums Resource Centre



DE NOMBREUX OBSTACLES MAIS UN PROJET AMBITIEUX

L'OBSTACLE BUDGÉTAIRE

L'un des obstacles majeurs amené par un projet de mutualisation est d'ordre budgétaire. Créer un bâtiment, des espaces « à la pointe », avec du mobilier et du matériel adapté aux collections coûte cher et cela peut rebuter les Institutions et leurs partenaires financiers. Toutefois, le cas de l'Artothèque de Mons a démontré que si l'investissement est conséquent, il n'en est pas moins rentable. Tout d'abord, la création d'un nouveau lieu va susciter la curiosité du public, mais aussi des professionnels, ce qui va augmenter le nombre de visites. Ensuite, la mise à disposition de nouveaux espaces vont permettre la mise en place d'expositions, des réflexions avec les artistes, l'organisation et/ou la participation à des événements culturels, etc. De plus, une politique de prêt, facilitée par une meilleure organisation des collections et des inventaires, favoriseront la valorisation de l'image de l'Institution.

C'est ce qui s'est vérifié par l'aboutissement du récolement de la collection de textiles de l'Artothèque, qui a permis l'exposition d'une partie de cette collection lors d'une exposition au Château de Boussu. Enfin, un équipement muséographique moderne et varié (signalétique, équipements numériques, réalité virtuelle, etc.) permettra d'attirer un public varié : enfants, 18-25 ans, étudiants, familles, seniors, chercheurs, mais aussi des groupes scolaires, de personnes à mobilité réduite, des personnes avec des difficultés sociales, des personnes âgées, etc.

Le dynamisme culturel est affaire de tous. Un tel investissement n'est donc pas rentable que pour l'Institution, elle l'est aussi pour le public qui en profitera.

L'EXTERNALISATION : UN MAL POUR UN BIEN

L'externalisation des collections est, elle aussi, sujet à controverse. Pourtant, les inconvénients amenés par l'externalisation peuvent être comblés par les nombreux avantages offerts par un lieu dédié exclusivement à la conservation. En effet, cela permet aux musées tout d'abord de gagner en espaces de stockage, mais aussi d'acquérir des lieux qui seront spécialement conçus pour répondre aux besoins des professionnels et des collections, qui permettront leur préservation dans les meilleures conditions possibles. Ces avantages sont, de plus, largement multipliés dans le cadre d'une mutualisation. Cela permet aux Institutions bien plus qu'un simple partage d'espace. Cela donne lieu à une mutualisation de leurs savoirs-faire et à un rapprochement entre les institutions. Ce qui implique le rapprochement des collections de même nature mais si elles appartiennent à des musées distincts. Ainsi, la mutualisation sert un propos scientifique qui permet une meilleure étude et une meilleure connaissance des collections. Cela peut inspirer de nouvelles idées d'exposition aux conservateurs, donner lieu à de nouvelles approches d'étude, de questionnement sur un sujet donné. C'est ce qui se vérifie, à l'Artothèque, au sein de la réserve textiles



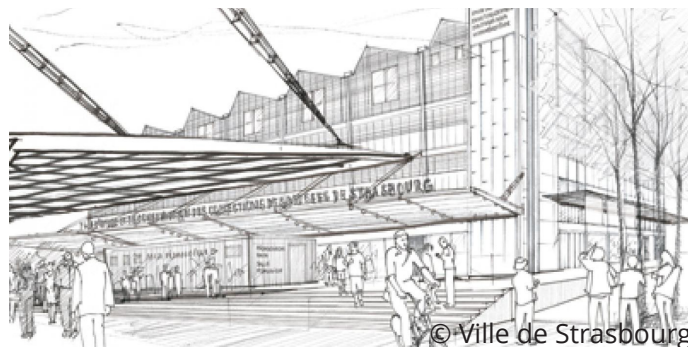
© Anne Levy et Sylvain Giacomazzi Architectes

Les réserves mutualisées des musées de Nancy et du Grand-Nancy



© MuCEM

Les réserves mutualisées des musées de Marseille



© Ville de Strasbourg

Le projet de réserves mutualisées à Strasbourg

et papiers : les collections militaires (armes, costumes) du Mons Memorial Museum se mêlent aux collections de photographies d'archives des archives communales et aux collections ethnographiques (cartes postales, lettres de soldats) de l'Artothèque. Cela donne une vision d'ensemble sur le contexte Montois au cours des deux guerres mondiales. Cela permet d'aborder la question de l'équipement militaire, des conditions de vie des soldats, du déroulement du conflit, de la situation Belge au cours du conflit, etc. On peut donc en conclure que si une externalisation et une mutualisation amènent des inconvénients d'ordre pratique (éloignement des collections vis à vis des espaces d'exposition et des conservateurs), ils apportent aussi des avantages en terme scientifique : conservation, restauration, étude et, à terme, diffusion, valorisation.

UN PROJET DE PLUS EN PLUS ENCOURAGÉ

Malgré les obstacles, la rentabilité et les avantages que représentent un projet de mutualisation se vérifie par le fait qu'il s'agit d'un projet qui se développe de plus en plus. Le premier projet de grande ampleur en France est celui des réserves mutualisées des musées de Nancy, qui est souvent cité en exemple comme lieu de conservation optimal pour les collections. Les réserves mutualisées de Marseille sont également bien connues des professionnels de la

conservation du Patrimoine et suscitent un certain engouement, comme tend à le prouver la présence, sur le net et dans la presse, de nombreux articles rédigés à ce sujet. L'Artothèque de Mons est l'objet de nombreuses visites de professionnels, qui s'interrogent sur la pertinence de la mutualisation. L'Artothèque a ainsi pu accueillir les professionnels des musées de Belgique, des étudiants en conservation et/ou restauration, mais aussi des professionnels de musées français, tels que le Louvre ou les musées frontaliers. Un projet de réserves mutualisées est en cours à Strasbourg : un colloque a été organisé à ce sujet en mai 2016 et l'on prévoyait une ouverture en 2019. A Tours, un chantier des collections est en cours afin de permettre leur déménagement dans l'ancien bâtiment du Crédit Lyonnais, réhabilité afin de créer des réserves mutualisées entre le musée des Beaux-Arts, le musée du Compagnonnage et le Museum d'histoire naturelle. Des projets sont également en cours à Toulouse et à Bordeaux. Le développement récent (depuis le début des années 2000 avec la mutualisation des réserves des musées de Paris en 2008) et croissant de projets de mutualisation tendent à prouver la pertinence de lieux de conservation, d'étude, de restauration, de documentation et de diffusion d'un Patrimoine mutualisé.



REFLEXION, ANTICIPATION ET MUTUALISATION DES SAVOIRS

LA MUTUALISATION : UNE MISE EN ESPRIT AVANT LA MISE EN ŒUVRE

A ce stade de notre réflexion, il semble important de souligner que tous les inconvénients d'ordre pratiques liés à une externalisation ou à une mutualisation peuvent être contrés par la cohésion des équipes. La mutualisation de réserves, c'est avant tout la mutualisation des esprits. La bonne entente entre les institutions est primordiale et doit être présente dès les premiers instants de l'élaboration d'un projet de réserves mutualisées. C'est le propos soutenu par M. Roland May, conservateur en chef et directeur du Centre interdisciplinaire de conservation et de restauration du Patrimoine (CICRP), situé à Marseille.

Le CICRP assure « des missions d'assistance et de conseil en conservation préventive et en conservation-restauration, conduit et participe à des programmes de recherches portant essentiellement sur l'altération des matériaux, et assure une politique de diffusion »⁹. Il s'agit d'une institution mutualisée dans la mesure où :

- Une certaine interdisciplinarité est induite par le domaine de la conservation-restauration et implique un responsable de collections scientifiques en général et du patrimoine en particulier – propriétaires, restaurateurs, artistes, voire autres...
- Il assure une certaine transversalité musées-monuments historiques-patrimoine

écrit, etc., avec une approche par matériaux ou domaine et non par « cloisonnement administratif ». En raison de cette approche par matériaux, il s'ouvre à des collaborations et mutualisations avec d'autres domaines que le patrimoine.

- Dans un objectif de préservation et de conservation, il mobilise une mutualisation de moyens : État, collectivités territoriales, professionnels, particuliers, etc. dans une géométrie croisée de territorialité et de compétence.

Or M. Roland May souligne, dans le cadre d'un projet de mutualisation, l'importance d'une réflexion commune, du dialogue, de l'anticipation. Selon lui, les institutions doivent tout d'abord définir un objectif commun. Puis, elles doivent nommer un porteur, un coordinateur de ce projet et des discussions qui auront lieu autour de ce projet. Il souligne l'importance de ces discussions pour la compréhension du projet par toutes les équipes. Il souligne également l'importance de la neutralité du coordinateur, qui doit être quelqu'un d'extérieur aux institutions concernées, afin d'éviter une impression de favoritisme. Enfin, il insiste sur la nécessité d'une capacité d'écoute et de synthèse. Les institutions doivent s'accorder un temps de parole, et le temps de parole doit être le même pour toutes les institutions, avec pour objectif de définir les volontés et les limites de la mutualisation. L'objectif de ce temps de parole et de ces discussions est

9. Site du ministère de la culture. <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Conservation-restauration/Journees-professionnelles/S-unir-pour-preserver-les-patrimoines-videos-2014/Mutualiser-les-services/Le-Centre-Interdisciplinaire-de-Conservation-et-de-Restauration-du-Patrimoine-Marseille-une-mutualisation-multiple>





également de placer toutes les institutions sur un pied d'égalité, c'est à dire de permettre la cohabitation d'établissements de tailles ou à vocations différentes. La mutualisation doit devenir une volonté commune des équipes plutôt qu'un projet scientifique imposé. Enfin, M. Roland May décrit des enjeux de responsabilité. Il souligne donc l'importance de la définition d'un règlement commun, permettant la rationalisation et l'optimisation des moyens déjà existants. Il conclut sa présentation en qualifiant une mutualisation de concept intéressant et constructif, à condition qu'il soit anticipé et coordonné tout au long de sa réalisation.

Cela prouve bien qu'une mutualisation est avant tout une mutualisation des esprits, née d'une volonté commune, plutôt qu'un

simple partage d'espaces et de moyens.

LE RÉCOLEMENT COMME OUTIL DE DOCUMENTATION ET DE VALORISATION DES COLLECTIONS

En terme d'anticipation, le chantier des collections est un allié de taille. En effet, les problèmes liés à l'inventorisation de collections conservées dans un même espace peuvent être évincés par le chantier des collections, qui permet d'aboutir à un inventaire clair, à jour et documenté. Le chantier des collections est une étape à réaliser au préalable d'un tel projet, chronophage, et impliquant un travail répétitif durant plusieurs mois voire plusieurs années. Pour ces raisons, on qualifie souvent ce travail de « tâche ingrate », qui repousse les conservateurs et les régisseurs.

<p>Collection</p> <p>Fonds Henri Gastaut (123)</p> <p>Fonds Pierre Guerre (127)</p>		<p>Titre: Sainte Marguerite sortant du dos crevé du Dragon ; Statue</p> <p>Auteur: Anonyme</p> <p>Date: 15e siècle \ vers 1400</p> <p>Cote: GL 88</p> <p style="text-align: right;">> Suite...</p>
<p>Domaine</p> <p>Archéologie (110)</p> <p>Arts décoratifs (110)</p> <p>Ethnologie (127)</p> <p>Sculpture (53)</p> <p>géologie (minéralogie, paléontologie) (51)</p> <p>(+)</p>		<p>Titre: Saint Sébastien ; Statue</p> <p>Auteur: Anonyme</p> <p>Date: 15e siècle</p> <p>Cote: GL 89</p> <p style="text-align: right;">> Suite...</p>
<p>Provenance</p> <p>Marseille, Museum d'histoire naturelle (660)</p> <p>Marseille, Musée Grobet-Labadié (163)</p> <p>Marseille, Musée d'archéologie méditerranéenne (110)</p>		<p>Titre: Vierge à l'Enfant ; Statue</p> <p>Auteur: Anonyme</p> <p>Date: 15e siècle</p> <p>Cote: GL 90</p> <p style="text-align: right;">> Suite...</p>
		<p>Titre: Buste de femme ; Statue</p> <p>Auteur: Anonyme</p> <p>Date: 16e siècle</p> <p>Cote: GL 91</p> <p style="text-align: right;">> Suite...</p>

La base de données des musées de Marseille accessible en ligne

Pourtant, il offre de nombreux avantages : une meilleure connaissance des collections, leur documentation, et leur valorisation. Le récolement comme outil de documentation et de valorisation du Patrimoine, c'est le point de vue soutenu dans l'ouvrage *Documenter les collections de musées ; Investigation, inventaire, numérisation et diffusion*, rédigé sous la direction de Claire Merleau-Ponty et que nous avons pu confirmer au cours du stage à l'Artothèque entre Janvier et Juin 2019. De plus, le récolement est une obligation pour les musées : « Les collections des musées de France font l'objet d'une inscription sur un inventaire. Il est procédé à leur récolement tous les dix ans », cf. art. L 451-2 du code du patrimoine (article 12 de la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France). Mettre à profit cette obligation pour construire un projet de développement culturel semble un bon compromis.

Cela s'est en tout cas vérifié pour les musées de la ville de Marseille, comme l'explique Dominique Samanni, responsable des réserves mutualisées : « La phase de récolement a mis en avant l'importance de la numérisation pour la gestion transversale des collections. Elle a donné lieu à une base de données complète, documentée et accessible au public depuis 2014. ». Dans le cadre d'un projet de réserves mutualisées, l'objectif d'un inventaire « global » à toutes les institutions semble plus accessible dans la mesure où il est établi à partir d'inventaires complets, révisés et documentés.

DE NOUVELLES PERSPECTIVES D'EMPLOI

Une fois ces réflexions abouties, alors le projet peut-être réalisé. Tout au long de la réalisation, dans la pratique, le projet peut aboutir à la création d'emplois. En effet, la réalisation du projet va tout d'abord exiger un personnel formé et motivé. La construction du bâtiment va exiger des architectes, des ouvriers, etc. Les impératifs de sûreté et de sécurité vont exiger des agents de sécurité, une brigade de pompiers, etc. La construction de la muséographie, la menuiserie, la métallurgie, vont exiger des techniciens. Les équipements informatiques vont exiger des informaticiens.

La manipulation et la conservation préventive des œuvres vont exiger un service de régie. Leur étude vont demander des chercheurs et des documentalistes. L'inventaire, le récolement, la numérisation des collections vont exiger des agents de récolement. La restauration va exiger des restaurateurs spécialisés. Les expositions vont exiger des scénographes. La communication va exiger un graphiste. Ensuite, lorsque le projet est abouti, il doit vivre et répondre à un certain dynamisme. Ce qui va nécessiter le renouvellement régulier des personnalités, des recherches, des projets, des ambitions. Cela va donner lieu à l'accueil de nouveaux artistes, de chercheurs, d'étudiants, et de toutes les personnes qui amèneront une réflexion sur le potentiel du lieu, des collections, etc. Un lieu tel que l'Artothèque de Mons est très représentatif du potentiel d'un centre de conservation, d'étude et de diffusion mutualisé : on y trouve des chercheurs, des passionnés, des étudiants, des professionnels, qui s'intéressent à ce lieu insolite, aux collections, etc. La conservation du Patrimoine est indubitablement un domaine fascinant, aussi bien pour les professionnels qui l'exercent avec passion que pour le public qui la découvrent avec enthousiasme. Cet engouement est contagieux, et amène constamment les acteurs de la vie culturelle à s'y intéresser et à développer des projets autour de l'institution. Cela montre bien que les perspectives d'emploi amenées par un projet de mutualisation sont nombreuses et diverses.



CONCLUSION

L'enrichissement constant des collections, la précarité juridique (l'impossibilité pour les maisons musées et les sites classés d'effectuer des travaux de réhabilitation et/ou d'agrandissement), le constant besoin d'espace et le paradoxe entre nécessité d'exposition et la nécessité de conservation des biens culturels amènent de plus en plus de musées à envisager la mutualisation de leurs réserves. Nous posons donc la question de la pertinence de ces nouveaux lieux de conservation pour les musées.

Dans un premier temps, nous avons remarqué l'évolution des réserves : d'un état des lieux inquiétant en France mais aussi en Belgique, nous avons vu l'ambition de voir naître de nouveaux lieux de conservation. Nous avons notamment étudié la création de l'Artothèque de Mons. Le cas de l'Artothèque a alors permis de démontrer l'évolution du statut des réserves en posant la question des réserves visibles telles que les réserves vitrées du Louvre-Lens, l'appartement témoins du MuCEM et les visible storage du Brooklyn Museum.

Nous avons ensuite pu découvrir les missions de régie au sein de réserves mutualisées : avec l'appui de différentes missions réalisées durant un stage de six mois entre Janvier et Juin 2019 à l'Artothèque, nous avons pu évaluer les avantages et les inconvénients d'un lieu de réserves mutualisées : nouveaux bâtiments, conditions de conservations optimales, mobilier adapté, matériel à disposition, visibilité et accessibilité des œuvres, recherches et mouvements d'œuvres facilités, possibilité de faire découvrir son métier, nouvelles collaborations mais aussi les difficultés d'inventorisation, le partage d'espaces et de moyens, les difficultés liées à l'externalisation, et les difficultés de mise en place.

De cette expérience, nous avons pu étudier les perspectives d'avenir pour les collections mais aussi pour les professionnels de la conservation du Patrimoine. Nous avons vu que les nouveaux lieux de conservation et de mutualisation tels que l'Artothèque de Mons permettaient de relever de nouveaux enjeux muséographiques, permettant la diffusion et la préservation des biens culturels.

Nous avons vu également les obstacles qui pouvaient se dresser devant l'ambition d'un projet de mutualisation, et les avantages au franchissement de ces obstacles. Enfin, nous avons vu que la mutualisation, outre le partage d'espace et de matériel, est avant tout histoire d'anticipation, de réflexion, et le résultat d'une ambition commune permettant la mutualisation de savoirs-faire et offrant de nouvelles perspectives d'emploi.

Au terme de cette réflexion, nous pouvons conclure que :

- Un centre de réserves mutualisées est l'occasion de réunir des collections et de servir un propos scientifique
- C'est également l'occasion d'un rapprochement entre les institutions, qui implique la mise en commun de savoirs, de compétences, d'idées, de réflexions, de questionnements, de personnalités. Cette mise en commun peut être fructueuse et donner lieu à de nouvelles expositions, à des journées d'étude, à des événements culturels. Elle peut donc stimuler la création artistique, ainsi que les réflexions sur la conservation.
- Ce sont des lieux dédiés à la conservation : les réflexions autour de la conservation en sont les principales missions. Pour un régisseur, il s'agit d'un endroit idéal, lui permettant d'exercer son métier dans les meilleures conditions, de le faire découvrir à un public enthousiaste, de le faire évoluer en participant à des recherches et en remettant sans cesse son travail en question. En cela, les réserves mutualisées représentent un stimulant incontestable pour les professionnels de la conservation.

Nous pouvons donc en conclure que si un projet de réserves mutualisées demande du temps, de l'investissement, et implique de franchir de nombreux obstacles, il s'agit d'autant plus d'un projet ambitieux, répondant à de nouveaux enjeux de conservation et de diffusion du Patrimoine. Les réserves mutualisées semblent donc bien être la solution adéquate au paradoxe préservation – exposition des biens culturels, au profit de tous.

