Remerciements

Je remercie vivement les nombreuses personnes qui m'ont permis de réaliser le présent ouvrage. Je voudrais saluer la direction et le personnel du Musée royal de Mariemont qui m'ont soutenue tout au long de mes recherches. Je les remercie en particulier de m'avoir aimablement autorisée à illustrer les pages qui suivent, tout comme les Musées de Charleroi. Je tiens enfin à dire toute ma gratitude à Serge Jaumain, Christophe Loir, François Mairesse, André Gob, Charlotte Nassogne et Guy Quintard qui m'ont apporté en toutes circonstances leur aide, leurs conseils et leurs encouragements.

Introduction

1917, le riche industriel Raoul Warocqué s'éteint le 28 mai à Bruxelles. Il lègue à l'Etat belge son domaine hainuyer de Mariemont et s'en remet à lui pour ouvrir au public son château et les précieuses collections d'objets d'art qu'il renferme. Par ce geste, il donne naissance à un musée qui, en dépit d'une histoire mouvementée, faite de hauts et de bas, constitue aujourd'hui un établissement scientifique de premier ordre.

Si le rôle joué par les collectionneurs dans la formation des musées est communément affirmé, l'étude de l'histoire du musée de Mariemont offre la possibilité d'explorer le passage de la collection privée au musée public. Elle permet tout d'abord d'examiner en détail le legs de Raoul Warocqué et son acceptation par les pouvoirs publics. La première question que suscite la lecture de son testament concerne la mise en œuvre des volontés qu'il traduit. Vu qu'elles s'opposent sur certains aspects aux impératifs découlant de la gestion publique d'un musée, dans quelle mesure les responsables sont-ils parvenus à assurer le respect de ces volontés ? La conciliation des conditions du legs avec les missions du musée, les difficultés qu'elle génère et les solutions qui sont envisagées pour les résoudre mènent dès lors naturellement à l'étude de l'organisation et du fonctionnement du musée de Mariemont au fil de son évolution.

Il conviendra à cet égard de vérifier l'hypothèse généralement formulée selon laquelle cette institution est une « Belle au bois dormant » pendant les premières années de son existence. Si la personnalité de Raoul Warocqué et la formation de ses collections ont déjà fait l'objet de nombreuses études, le musée des années 1920 et du début des années 1930 est entièrement méconnu. De même, bien que la période qui suit soit davantage documentée grâce aux travaux publiés par les conservateurs de l'époque, la gestion du musée avant 1960 n'a jamais été analysée. Ce sont ces lacunes

que comble le présent ouvrage, mais il fournit également l'occasion d'approfondir des sujets comme la politique muséale de l'Etat belge, la sociologie des conservateurs ou encore l'inscription des musées dans les pratiques touristiques et scolaires.

Se situant dans les études de cas, l'histoire du musée de Mariemont est surtout riche d'enseignements pour l'histoire des musées nés de la volonté d'un collectionneur en particulier et pour l'histoire des musées en général. Cette dernière offre aux chercheurs un champ d'investigation qui suscite toujours plus d'engouement, au point d'être considérée par plusieurs d'entre eux comme une discipline historique à part entière [1]. A côté des ouvrages généraux [2], certains travaux examinent la formation et le développement des musées d'un pays [3]. D'autres sont centrés sur un aspect précis qui est analysé à travers plusieurs institutions [4]. Parmi ces derniers, plusieurs contributions décrivent le rôle joué par les collections privées qui, quand elles ne sont pas directement à l'origine des musées, viennent les enrichir et les accroître [5]. D'autres études enfin se penchent sur un musée particulier dont elles envisagent les diverses dimensions [6]. C'est à cette catégorie qu'appartient le présent ouvrage.

---

[1] Par exemple, D. Poulot, « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *Publics et Musées*, 2, 1992, p. 125-148.

[2] Notamment, Edw. P. Alexander et M. Alexander, *Museums in motion. An introduction to the History and Functions of Museums*, 2e éd., Lanham, AltaMira Press, 2008 ; E. Bergvelt, D. Meijers et M. Rijnders (éd.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle, Open Universiteit, 2005 ; Fr. Mairesse, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002 ; ou bien évidemment G. Bazin, *Le temps des musées*, Bruxelles, Desoer, 1967.

[3] Entre autres, M. Bourke, *The Story of Irish Museums 1790-2000 : Culture, Identity and Education*, Cork, Cork University Press, 2011 ; D. Poulot, *Une histoire des musées de France XVIIIe-XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2005 ; W. Füssl et H. Trischler (éd.), *Geschichte des Deutschen Museums. Akteure, Artefakte, Ausstellungen*, Munich, Prestel, 2003 ; *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, 1998.

[4] Par exemple, L. Nys, *De intrede van het publiek. Museumbezoek in België. 1830-1914*, Louvain, Universitaire Pers Leuven, 2012 ; A. Gob, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007 ; Chr. Davenne, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, 2004.

[5] Notamment, A. MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007 ; H. Bock, « Collections privées et publiques, les prémices du musée public en Allemagne », dans Ed. Pommier (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 1995, p. 61-77 ; R. Schaer, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993 ; A.-Fr. Laurens et Krz. Pomian, *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*, Paris, Ecole des hautes études en sciences sociales, 1992.

[6] Pour ce qui concerne les musées belges, M. Couttenier, *Si les murs pouvaient parler. Le musée de Tervueren*, Tervueren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2010 ; L. de Jong (éd.), *Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Een geschiedenis 1810-2007*, Oostkamp, Stichting Kunstboek, 2008 ; M. Van Kalck (éd.), *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deux siècles d'histoire*, Bruxelles, Dexia Banque et Racine, 2003 ; ou encore *Liber Memorialis. 1835-1985*, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1985.

Quels que soient la période et le lieu abordés, ces travaux traduisent bien le fait que les musées, loin de constituer des institutions isolées, reflètent l'histoire politique, sociale, économique et culturelle dans laquelle ils s'inscrivent. Ce constat a poussé Krzysztof Pomian à identifier des catégories de musées qui décrivent le processus de socialisation des collections propre aux époques auxquelles ils se rattachent. Il distingue notamment les musées qu'il qualifie d'« évergétiques »[7]. Provenant de collections particulières cédées par leurs propriétaires à la collectivité, ces musées se multiplient durant la deuxième moitié du XIXe siècle et les premières décennies du XXe siècle.

Devenu propriété de l'Etat belge après la mort de Raoul Warocqué, le musée de Mariemont incarne parfaitement le musée évergétique. A l'instar des musées Jacquemart-André, Kröller-Müller ou Mayer van den Bergh par exemple, il illustre une sous-catégorie dont la caractéristique commune réside dans le fait d'associer étroitement un contenant et un contenu. Ces collectionneurs cèdent en effet à la collectivité non seulement leurs objets d'art mais également le bâtiment qui les abrite et qu'ils aménagent dans une intention muséale. C'est cette particularité qui conduit Anne-Doris Meyer à donner aux institutions qui en résultent le nom de « musées de collectionneurs »[8].

Enrichis le plus souvent grâce au développement économique du XIXe siècle, à l'image du banquier italien Henri Cernuschi ou de l'industriel américain Henry Clay Frick, ces bienfaiteurs ont en commun de vouloir faire de l'ensemble qu'ils cèdent un musée ouvert aux visiteurs. Ils voient dans le caractère public du musée la meilleure manière de préserver l'intégrité de l'œuvre qu'ils ont formée tout au long de leur vie et ils ne sont pas rares à vouloir renforcer encore l'inaliénabilité qui s'y attache. Ils conditionnent alors leur geste à des garanties supplémentaires de pérennité qui se traduisent par de lourdes contraintes pour le donataire ou le légataire. L'exemple le plus fameux est sans doute celui du duc d'Aumale qui oblige l'Institut de France à conserver la présentation des œuvres qu'il a adoptée pour le musée Condé à Chantilly et lui interdit tout prêt, mais on trouve également ce type de préoccupations chez Clémence d'Ennery ou Moïse de Camondo.

Les collectionneurs envisagés ici, et dont Raoul Warocqué fait partie, partagent donc d'importantes similitudes. Tous aménagent un lieu, qui est souvent leur résidence, afin d'y exposer, selon leurs goûts, les œuvres qu'ils rassemblent leur vie durant. Ce faisant, ils créent un ensemble dont les éléments sont indissolublement liés et marqués par leur personnalité. Tous veulent que la collection qu'ils ont ainsi constituée ne soit ni dispersée, ni séparée de son cadre, et certains vont même plus

---

[7] Krz. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 296-302.

[8] A.-D. Meyer, « Les modèles du musée de collectionneur », dans A.-S. Rolland et H. Murauskaya (éd.), *De nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe. XIXe-XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 71-84. L'appellation « musée de collectionneur » reflète davantage le lien étroit entre le collectionneur et le musée auquel il donne naissance que l'expression « *collection museum* » utilisée par A. Higonnet, *A Museum of One's Own : Private Collecting, Public Gift*, Pittsburgh, Periscope, 2009.

loin en souhaitant que la présentation qu'ils ont mise au point soit préservée après eux. Tous enfin se soucient d'en faire profiter la collectivité en la rendant accessible au plus grand nombre. C'est à tout cela qu'ils aspirent en donnant ou en léguant aux pouvoirs publics leur œuvre, c'est-à-dire « un musée tout fait », pour reprendre l'expression utilisée par le duc d'Aumale.

Au terme du processus, nombre de ces musées de collectionneurs continuent d'appartenir, dans les représentations que s'en font les contemporains, à la personnalité qui leur a donné naissance. Découlant intimement de la volonté du fondateur, leur aménagement donne aux visiteurs l'impression de toujours pénétrer dans la demeure d'un riche collectionneur. Leur présentation diffère dès lors singulièrement de celle qui est adoptée par les musées formés depuis la Renaissance et qui se base sur une approche scientifique, dénuée de subjectivité.

Dans le même ordre d'idées, les missions que remplissent les collections privées sont celles que leur créateur a bien voulu leur conférer et elles ne correspondent pas nécessairement, loin s'en faut, à celles dévolues aux musées devenus publics depuis bien longtemps. Malgré cet écart, le corpus de lois qui régit ces derniers va être appliqué aux musées de collectionneurs par leur nouveau propriétaire. Or, c'est précisément parce que les collectivités publiques sont investies de la mission de protection et de promotion de l'art et qu'elles assureront ainsi la pérennité de leur patrimoine que les collectionneurs le leur donnent ou lèguent.

Ce paradoxe originel se traduit dans la réalité par de multiples difficultés qui caractérisent la conciliation de la volonté individuelle avec les impératifs du musée public et qui font parfois hésiter les pouvoirs publics devant l'offre qui leur est ainsi faite. Le refus de la Ville de Bruxelles d'accepter le domaine de Gaesbeek avant qu'il ne soit cédé à l'Etat belge, les justifications que les conservateurs du musée Condé ou du musée Nissim de Camondo déploient à la moindre modification de l'aménagement, le changement de cap de la Grande-Bretagne qui achète l'hôtel Hertford au lieu de construire le nouvel écrin voulu par les époux Wallace pour leur collection, ou encore le non-respect des volontés du baron Louis Empain par le ministre Paul-Henri Spaak qui transforme sa villa en ambassade étrangère, démontrent à suffisance et de manières diverses qu'une telle libéralité est loin d'aller de soi.

Les contraintes générées par les conditions dont les bienfaiteurs ne manquent pas d'entourer leur don ou leur legs sont autant d'entraves à l'accomplissement du musée public qu'ils appellent pourtant de leurs vœux. A cela s'ajoute une autre constante : le manque de moyens dont souffrent les collections privées et leur bâtiment une fois qu'ils tombent dans le domaine public. Outre qu'ils impliquent des mesures souvent inconciliables avec la volonté individuelle, l'entretien, la conservation et la sécurisation de tels patrimoines engendrent d'énormes dépenses et des sacrifices qui ne semblent pas nécessairement compensés par la valeur des biens reçus.

Le compromis permanent qu'engendre le passage du privé au public s'exprime particulièrement bien à propos du musée de Mariemont. Pendant une grande partie de son histoire, il illustre parfaitement le musée de collectionneur : il est issu de la collection formée patiemment et passionnément par un industriel fortuné aux goûts éclectiques, jalousement gardée dans une résidence opulente qu'il aménage pour l'exposer, offerte aux regards telle une démonstration de sa puissance et de son

raffinement, avant d'être léguée à l'Etat belge chargé d'en préserver l'unité et de l'ouvrir au public.

S'agissant d'analyser la manière dont s'effectue la transformation du château et de la collection de Raoul Warocqué en musée d'Etat, il convient de bien s'accorder sur les concepts qu'elle implique. Si l'on se réfère à nouveau à Krzysztof Pomian, la collection est un « ensemble d'objets naturels ou artificiels, maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d'activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet, et exposé au regard »[9]. Les trois critères mis en évidence par cette définition se retrouvent bien au sujet des objets réunis par Raoul Warocqué. Il importe peu à cet égard qu'ils soient désignés comme constituant une collection dont l'unité est matérialisée par les murs du bâtiment, ou comme formant plusieurs collections si l'on veut y distinguer plusieurs ensembles selon les thématiques qu'ils illustrent (dans le cas de Mariemont, la collection des antiquités méditerranéennes, la collection des porcelaines de Tournai, la collection d'Extrême-Orient, etc.).

La collection se distingue du musée en ce que ce dernier garantit d'abord, par sa permanence, l'inaliénabilité de son contenu. La collection peut en revanche être dispersée au gré des envies ou des nécessités économiques de son propriétaire et elle l'est même dans la majorité des cas à sa mort lorsqu'il s'agit d'une personne physique. Le musée est ensuite ouvert à tous, sans restriction et sans égard au fait que le visiteur doit s'acquitter ou non d'un droit d'entrée. Comme l'indique la définition précitée, la collection est exposée au regard mais elle n'est pas forcément admirée par tout le monde. Avant la Révolution française, elle est d'ailleurs réservée à quelques privilégiés. Ce n'est donc pas tant l'exposition qui est déterminante que l'étendue du public qui en bénéficie. Tandis que la collection peut être privée ou publique selon qu'elle appartient à un particulier ou à un établissement public, Krzysztof Pomian rejette l'idée du musée privé en raison de la pérennité qui caractérise l'institution muséale. Il résume cela de la manière suivante : « quel qu'en soit le statut, [le musée] est un établissement public ; un musée privé n'est qu'une collection particulière qui se pare d'un nom l'assimilant à une institution qu'elle n'est pas »[10].

Bien qu'ils soient parfois utilisés pour qualifier l'origine des ressources ou pour indiquer l'ouverture – ou la non-ouverture – aux visiteurs, les qualificatifs « privé » et « public » semblent donc renvoyer au propriétaire des biens considérés. Cette acception est confirmée par le *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, selon lequel « une collection particulière désigne une collection privée d'objets, d'œuvres, d'artéfacts ou de spécimens qui appartient à un collectionneur privé. Une collection particulière devient une collection publique dès lors qu'elle est acquise par un musée »[11]. L'ouvrage considère en outre que « le musée public est, par essence, la propriété du peuple ; il est financé et administré par celui-ci à travers ses représentants

---

[9] Krz. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux…*, *op. cit.*, p. 18.

[10] *Ibid.*, p. 58.

[11] On pourrait ajouter « ou qu'elle devient un musée » pour viser le cas du musée de collectionneur. Y. Bergeron, « Collection », dans A. Desvallée et Fr. Mairesse (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 64.

et, par délégation, par son administration »[12]. Ces définitions incitent à mettre l'accent sur la propriété des œuvres. Il en résulte qu'il sera question, dans le présent ouvrage, de « collection privée » tant que les objets d'art appartiennent à Raoul Warocqué et de « musée public », et même de « musée » tout court si l'on veut éviter le pléonasme pointé par Krzysztof Pomian[13], lorsqu'ayant accepté le legs de l'industriel, l'Etat devient le propriétaire du domaine de Mariemont. Cette terminologie présente en outre l'avantage de mettre en évidence le fait qu'une collection ne devient musée que par un acte de l'autorité publique ou de la collectivité qui, en l'acceptant, prend en charge son financement ou veille à tout le moins au respect de la loi[14].

Il convient par ailleurs de souligner que le présent travail est centré sur l'action des gestionnaires de Mariemont. Si le sujet exige l'emprunt à la muséologie de certains de ses concepts, il ne s'agit pas d'une étude des collections qui s'inscrirait dans le domaine de l'histoire de l'art, mais bien d'une étude d'histoire institutionnelle et administrative qui, au travers du cas de Mariemont, entend examiner comment un musée né d'une collection privée a été organisé par l'Etat, comment il fonctionne aux différentes étapes de son évolution, quelles missions lui sont dévolues, avec quels moyens financiers, matériels et humains il doit les remplir, quel est le poids de la volonté privée, comment les impératifs de présentation, de conservation, de recherche et d'accueil du public ont été rencontrés.

Cet ouvrage ne porte donc pas prioritairement sur la personne de Raoul Warocqué ou sur la manière dont il a constitué ses collections et conçu son projet muséal, questions qui ont déjà été largement étudiées. Il conviendra néanmoins d'en rappeler les traits les plus saillants dès lors qu'il est indispensable de décrire la situation à l'origine du processus qui est analysé. Deux aspects, peu envisagés jusqu'ici, seront cependant développés, à savoir les musées de collectionneurs qui ont pu inspirer la démarche de Raoul Warocqué, d'une part, et les fonctions muséales que remplit déjà sa collection privée, d'autre part. Le sujet sera traité dans le temps jusqu'à l'année 1960, date à laquelle le château de Mariemont est détruit en grande partie par un incendie. Rompant le lien entre le contenant et le contenu laissés par le collectionneur, cet événement marque un tournant pour l'institution qui ouvre alors une nouvelle page de son histoire mouvementée.

Les sources exploitées pour mener à bien cette étude varient considérablement selon la période abordée. Si le Musée royal de Mariemont conserve les archives de la famille Warocqué, l'absence d'outil de recherche rend difficile la consultation des documents laissés par Raoul Warocqué. Nous nous baserons donc à ce sujet sur les nombreuses publications des historiens et historiens de l'art qui les ont analysés. La reprise du legs par l'Etat et les premières années du musée d'Etat sont bien documentées au niveau archivistique, notamment grâce aux dossiers de l'administration des Beaux-Arts conservés aux Archives générales du Royaume et aux papiers du premier conservateur Richard Schellinck que possède encore le Musée royal de Mariemont.

---

[12] Fr. Mairesse, « Public », dans A. Desvallée et Fr. Mairesse (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 497.

[13] Cette redondance apparaîtra néanmoins dans la présente étude lorsqu'il s'agira d'insister sur le caractère public de l'institution.

[14] Krz. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux…*, *op. cit.*, p. 58.

La question des sources se complique ensuite singulièrement, en raison de l'incendie du château en 1960. Tout en préservant les archives de Richard Schellinck, la catastrophe a emporté les documents qu'avaient produits jusqu'alors les époux Faider qui lui ont succédé. Le Musée royal de Mariemont ne dispose donc plus que de quelques dossiers pour la période s'étendant de 1934 à 1960. De plus, l'administration des Beaux-Arts n'a plus effectué de versement aux Archives générales du Royaume après celui qui couvre les années 1920 à 1936. Si le ministère de la Communauté française, héritier de cette administration, ne paraît pas avoir conservé d'archives sur Mariemont, les services de la Région wallonne possèdent plusieurs liasses contenant de précieuses informations sur le sujet.

Alors que l'institution n'a pas publié d'ouvrage susceptible d'apporter un éclairage supplémentaire à l'époque de Richard Schellinck, elle a fort heureusement commencé en 1935 à produire des guides et des catalogues qui rendent compte de ses activités. Les époux Faider ont en outre rédigé dans des revues de nombreux articles qui décrivent leurs tâches et leurs réalisations. Ces diverses publications, qui doivent être considérées comme des sources, viennent contrebalancer le manque d'archives découlant de l'incendie. Les sources sont par ailleurs utilement complétées par les renseignements fournis par la presse et les guides touristiques. Enfin, le *Moniteur belge*, le *Bulletin du ministère des Sciences et des Arts*, devenu *Bulletin du ministère de l'Instruction publique* en 1933, et les documents parlementaires permettent de connaître la législation régissant le musée de Mariemont, les débats qui l'ont évoqué et ses crédits budgétaires.