

MUSEOMAG

Musée Dräi Eechelen

Musée national d'histoire et d'art

02 | 2022



MUSÉE
Dräi Eechelen

Forteresse, Histoire, Identités
5, Park Dräi Eechelen L - 1499 Luxembourg www.m3e.lu

Musée national
d'histoire et d'art
Luxembourg

Marché-aux-Poissons
L-2345 Luxembourg
www.mnha.lu

MNHA

SOMMAIRE

- 2** Impressum & abonnements
- 3** Editorial
- 4-5** *The Rape of Europe*
Maxim Kantor on Putin's Russia (Works 1992-2022)
- 6-7** *Schéin Dech kennenzeléieren!*
D'Grënnung vum Lëtzebuurger Konschtarchiv am MNHA
- 8-11** *Reunited after 150 years*
Adriaen and Maria van Leyden, husband and wife, find each other again at the MNHA
- 12-13** *Des portraits flambant neufs*
10 ans de collections M3E: les préparatifs avancent à grands pas
- 14-17** *«Détruire, c'est détruire la mémoire et donc l'Histoire»*
La guerre coloniale portugaise sous l'ère dictatoriale de Salazar et la question de la désertion
- 18-19** *L'appel du regard d'Éric Chenal*
- 20-23** *«Je refuse la poussière sous le tapis... »*
Entretien avec Abnousse Shalmani, romancière et essayiste d'origine iranienne
- 24-27** *1001 Nuecht am Musée*
Eng Journée Découverte am Zeeche vun der iranescher Kultur
- 28-29** *Out of the social body*
Julie Wagener's *It hurts until it doesn't III* put into context
- 30-31** *À vos risques et périls*
Les nuisances sanitaires liées à la manipulation et à l'exposition d'objets spécifiques
- 32-33** *Die Römer kommen!*
Geschichte hautnah erleben in der römischen Villa Echternach
- 34** *Bon à savoir*
Heures d'ouverture, tarifs, plan d'accès

MUSEOMAG, la brochure d'information trimestrielle éditée par le MNHA, est disponible à l'accueil de nos deux musées ainsi que dans différents points de distribution classiques à l'enseigne «dépliants culturels».

Si vous voulez recevoir ce périodique accompagné de son agenda le **MUSEOMAGENDA** gratuitement dans votre boîte aux lettres ou bien faire découvrir notre brochure trimestrielle à vos proches, adressez-nous un simple mail avec les coordonnées requises (prénom, nom, adresse postale, e-mail) à **musee@mnha.etat.lu**

Le MNHA est un institut culturel du Ministère de la Culture, Luxembourg

IMPRESSUM

MUSEOMAG, publié par le MNHA, paraît 4 fois par an.

Charte graphique: © Misch Feinen
Coordination générale: Sonia da Silva
Couverture et mise en page: Gisèle Biache
Photographie: Éric Chenal

Détails de la couverture:

- à gauche:

Guillaume II (1792-1849)

Anonyme

1^{ère} moitié 19^e siècle

Huile sur toile

Collection MNHA/M3E

- à droite:

Ignace Millim (1743-1820) (attribué à)

Les quatre parties du monde

Fin 18^e siècle

Huile sur toile

Collection MNHA

Impression: Imprimerie Heintz, Luxembourg

Tirage: 8.500 exemplaires

Distribution: Luxembourg et Grande Région

S'abonner gratuitement via mail: musee@mnha.etat.lu

ISSN: 2716-7399

THE RAPE OF EUROPE – EN SIGNE DE SOLIDARITÉ AVEC L'UKRAINE

Chères lectrices, chers lecteurs,

L'agression russe et la guerre meurtrière qui s'abat sur le peuple ukrainien depuis le 24 février nous replongent dans les temps les plus sombres de l'histoire européenne. Comment réagir en tant que musée, comment poser un signe de solidarité avec les opprimés alors qu'une coopération directe avec un musée ukrainien s'avère pour l'heure impossible et que nos propres collections ne renferment quasiment aucun objet en relation avec ce pays? Le jour de l'ouverture des hostilités, nous nous trouvions par pure coïncidence en contact avec l'artiste Maxim Kantor, en vue de préparer une rétrospective prévue fin 2023. Peintre d'origine russe vivant en France et connu pour sa position très critique à l'égard du régime de Poutine et de l'évolution récente de la Russie, Kantor a spontanément accepté de modifier nos plans. Ainsi, au regard de l'inquiétante actualité, nous montrerons déjà à partir du 28 avril une cinquantaine de ses œuvres à forte composante politique, qui démasquent le caractère totalitaire et agressif du régime russe actuel. L'exposition inclura encore un tableau actuellement en voie de réalisation et qui donnera son titre à l'exposition: *The Rape of Europe*. Une deuxième coïncidence fait que plusieurs salles au 4^{ème} étage, entièrement nues dans l'attente d'une réfection du parquet, se prêtent parfaitement à cet accrochage spontané. En concertation avec l'artiste, nous avons décidé de les utiliser dans l'urgence, en les laissant dans leur état brut actuel. Nous présenterons cette exposition – exceptionnelle dans tous les sens – en collaboration avec la Croix-Rouge luxembourgeoise. L'entrée sera libre, par contre nous invitons les visiteurs à déposer un don en faveur de l'aide aux réfugiés ukrainiens accueillis au Luxembourg. Vous trouverez plus d'informations sur ce projet aux pages 4 et 5 du présent **MUSEOMAG**.

Un projet planifié sur plusieurs années et portant sur un sujet sociétal très controversé sera lui inauguré déjà le 7 avril: *Le Passé colonial du Luxembourg*. Je vous recommande dans ce contexte aux pages 14-17 un entretien avec Irene Flunser Pimentel, éminente spécialiste de l'histoire contemporaine du Portugal, sur les guerres coloniales du Portugal et ses conséquences directes pour notre pays. Quant à *Iran Between Times* d'Alfred Seiland, à l'affiche déjà depuis fin novembre 2021, le pays et notre exposition font aux pages 20-23 l'objet d'un regard critique par la romancière et essayiste d'origine iranienne Abnousse Shalmani. La journée découverte organisée pour le Nouvel An perse dans le cadre de cette même exposition a attiré un public



Maxim Kantor, Minotaurus, 2016

très nombreux et enthousiaste. Elle fait l'objet d'un regard rétrospectif aux pages 24-27.

D'autres contributions dans le présent numéro de notre Museomag s'intéressent à nos collections: à une acquisition importante en art luxembourgeois aux pages 28-29, aux retrouvailles de deux époux de l'époque de la Renaissance séparés pendant 150 ans aux pages 8-11, à la restauration de trois portraits pour une exposition au Musée Dräi Eechelen aux pages 12-13 et finalement aux risques de santé pouvant émaner de certains objets aux pages 30-31.

Plus que jamais, la culture constitue une ressource importante face au mensonge et à la barbarie!

À bientôt dans un de nos musées.

MICHEL POLFER
DIRECTEUR DU MNHA

THE RAPE OF EUROPE

MAXIM KANTOR ON PUTIN'S RUSSIA
(WORKS 1992-2022)



© maxim kantor

Maxim Kantor, *Brown Spring*, 2016, painting, 200x200 cm

Born in Moscow in 1957, Maxim Kantor is a Russian-born painter, draughtsman, sculptor, writer, essayist and art historian. He holds Russian, German and Argentinian citizenship and lives on the French Île de Ré.

As an artist, Kantor never joined any group or movement, rather promulgating his own independent message. Already during the Soviet era, he became an observer of Russian society and a critic of its political system. For years, he has been working on a concept that he himself describes as "man towards society". The history of his own family plays an important role in his oeuvre. He creates series of large paintings and drawings that are intertwined with his fictional written work, public statements and essays.

MNHA holds several of his works, among them his monumental *Last Judgment* (2017, 325x270 cm).

"A NEW FEUDALISM"

Maxim Kantor's statement:

"This exhibition, put together in a very short time in reaction to the war in Ukraine, brings together works that can be described as political. In fact, any humanistic art that addresses people and society inevitably becomes political."

"We live in a society that believed it had overcome war. Nevertheless, greed and a desire to triumph over one's neighbour do their usual job. We thought fascism was defeated forever, but fascism proved very resilient."

"Works from the last 30 years are shown. I have long warned of the danger, observing from year to year how the proclaimed ideals have been denied and distorted, and how "conditional" democracy has been replaced by

a new feudalism. I have seen people become monsters. Sometimes in my works, I called things by their right names too clearly - and it seemed offensive.

Today it seems to me more necessary than ever to show these works.

Russia – the country where I lived for many years before becoming a citizen of Europe – has been a laboratory for inhumane social projects all through the 20th and 21st centuries. Unfortunately, Putin's project is not the first, and it is important to understand its genesis.

However, the current episode does not negate the humanistic component of Russian culture, a culture born within the framework of an inhuman empire and in the struggle against serfdom. German National Socialism could not erase Germany's great humanist philosophy. Therefore, I hope that today's evil will be overcome and will not destroy the humanistic potential of Russian culture.

However, what is happening right now reminds us how thin the cultural varnish is. How fragile humanism is and how easily evil can triumph in the world if we do not find moral solidity within ourselves."

IN COLLABORATION WITH THE LUXEMBOURG RED CROSS

The recent bombings in Ukraine are having a terrible humanitarian impact on the population. The Luxembourg Red Cross, involved in the emergency response to cope with the worst of the repercussions, is



croix-rouge 
luxembourgeoise
Menschen helfen

calling for donations to support the civilian population.

The MNHA supports these efforts, installing a donation box at the entry of the exhibition.

Michel Polfer

New exhibition

"The Rape of Europe – Maxim Kantor on Putin's Russia" (Works 1992-2022)

Opening April 28th 2022

18.00: Introduction by Maxim Kantor

19.00: Opening Speeches



Maxim Kantor, It almost fits, 2010, etching, 90x60 cm

SCHÉIN DECH KENNENZELÉIEREN!

D'GRËNNUNG VUM LËTZEBUERGER KONSCHTARCHIV AM MNHA



Den Dictionnaire gëtt als éischt digital verëffentlecht, dofir ass d'Entwécklung vun enger neier Datebank wéi enger digitaler Plattform prioritär.

No bal dräi Joer an der Virbereedung ass et elo offiziell! D'Lëtzebuurger Konschtarchiv (LKA) ass am Dezember 2021 rechtlech gegrënnt ginn. Wien ass dat? Wat mécht deen? U wien wénnt e sech? Gäre stelle mir lech en op de nächste Säite vir!

De Projet vum Konschtarchiv ass mat der Iddi entstanen eng Nationalgalerie ze grënnen. Ma et war gewosst, dass dofir d'Fundamenter an der Lëtzebuurger Konschtwëssenschaft fir d'éischt musse verstärkt ginn. Dat neit konschthistorescht Archiv soll ënnert anerem d'Quell fir déi néideg Recherchen op enger Plaz versammelen, se zougänglech maachen a se fir déi folgend Generatiounen erhalen. Dëst ass eng Viraussetzung fir déi lëtzebuergesch bildend Konscht an hire Secteur kënnen ze studéieren an historesch opzeschaffen.

De néien Dokumentatiounscenter vum MNHA riicht sech domat u jiddereen deen sech wëssenschaftlech fir d'bildend Konscht zu an aus Lëtzebuerg interesséiert. An Zesummenaarbecht mat de bestoende Sectiounen aus dem Musée sinn aktuell zwou Mataarbechterinnen um Opbau dovun bedeelegt. D'Aktivitéite vum Konschtarchiv adresséiere sech u jiddereen, ob professionell Wëssenschaftler oder Amateurhistoriker, «Konschtliebhaber», Curateuren oder Kritiker. D'Lëtzebuurger

Konschtarchiv ass och dofir do, dass Kënschtler sech kënnen mat deem Kontext auserneeetzen an deem si selwer schaffen a schafen.

ENG DOKUMENTARESCH SAMMLUNG AN E KONSCHTDICTIONNAIRE

Mat deem Zil soll a nächster Zukunft en Archivdépôt fonnt an ageriicht gi fir déi éischt Archivfonge kënnen opzehuelen. Sou e Fong kann Dokumenter enthalen déi hëllefen de Kontext an deem e Konschtwierk entstanen ass nozevollzéien an d'Aarbechte kënnen ze interpretéieren. Dozou gehéieren z. B. Skizzen- an Tagebicher, Bréiwer, Inspiratiounsmaterial oder biografesch Dokumenter wéi Päss oder Diplomer. Iwwert d'Fonge vu Kënschtler eraus, solle méi spët och déi vu Leit an Associatiounen opgehall ginn, déi am Secteur aktiv waren. Well mir ons nach an enger Opbauphas befannen, kënnen aktuell nach keng Archivfongen opgehall ginn. Gläichzäiteg sammelt d'Lëtzebuurger Konschtarchiv och Dokumentatioun aus der Aktualitéit, wéi z. B. Ausstellungsflyeren a Pressenartikelen.

Am deem Kader gesäit e neien Dictionnaire d'Liicht. Zënter Abrëll 2021 ass d'Malgorzata Nowara, no 12 Joer als Conservatrice vun der Sectioun des Beaux-Arts,

zoustänneg fir de neien Dictionnaire zesumme mam Jamie Armstrong an dem Departement Digitaliséierung, Archiven a Bibliothéik vum Musée ze kreéieren. D'Missioun vum neien Dictionnaire ass et all déi kulturell Acteuren an Institutiounen ze ëmfaassen, déi zu der Entwécklung vun der Konschtgeschicht oder dem Konschtsektor zu Lëtzebuerg bäigedroen hunn (z.B. Kënschtler, Curateuren, Galeriebesëtzer, Konschthistoriker asw., gebuer oder aktiv um nationalen Territoire).

Als Pendant zum Luxemburger Autorenlexikon vum Centre national de Littérature (CNL), informéiert den zukünftegen Dictionnaire iwwert d'Liewen an d'Karriäre vun dësen Acteuren. Als wëssenschaftlechen mee och prakteschen Tool, zielt en dorop déi éischt Quell ze gi fir jiddereen, deen eng Informatioun iwwert d'bildend Konscht zu Lëtzebuerg sicht.

Den Dictionnaire gëtt als éischt digital verëffentlecht. Dofir riicht sech eis Opmierksamkeet an enger éischer Phas op d'Entwécklung vun enger neier Datebank wéi enger digitaler Plattform.

Als Basis fir déi biografesch Recherchen déngt eis ënnert anerem d'Archiv vum Lambert Herr, dat den MNHA zanter 2019 opgeholl huet. Doranner befannen sech haaptsächlech Zeitungsartikelen an Ausstellungsaluedungen aus dem 20. Joerhonnert, déi de Lëtzebuerger während 30 Joer gesammelt huet. D'Publikatiounen *Anthologie des Arts au Luxembourg a Signatures, portraits et autoportraits: Artistes plasticiens au Luxembourg* sinn 1992, respektiv 2001, dorausser entstanen.

Mat Hëllef vun den Archiven déi an Zukunft opgeholl solle ginn, ass et ausserdeem d'Zil vum Dictionnaire den aktuelle Konschtsektor ze spigelen an d'Fuerschung un der Lëtzebuerger Konschtgeschicht weiderzebréngen. Mir freeën eis op all déi konschthistoresch Informatiounen déi bis elo nach gréisstendeels zerstreut leien a soen lech bis zum fäerdegem Opbau Merci fir Är Gedold. Fir méi Informatiounen weise mir op de "Règlement grand-ducal du 3 décembre 2021 portant création d'un Centre de documentation sur les arts plastiques dénommé «Lëtzebuerger Konschtarchiv» auprès du Musée national d'histoire et d'art" hin.

Jamie Armstrong a Malgorzata Nowara



<https://legilux.public.lu/eli/etat/leg/rgd/2021/12/03/a862/jo>

REUNITED AFTER 150 YEARS (1/2)

ADRIAEN AND MARIA VAN LEYDEN, HUSBAND AND WIFE, FIND EACH OTHER AGAIN AT THE MNHA



© éric chenal

Willem Key (1516-1568), *Mr. Adriaen Dircksz van Leyden* (c.1510/20-1562), baron of the Holy Roman Empire, c. 1560, MHNA, Luxembourg & Willem Key (1516-1568), *Maria Gerritsdr van Leyden, née van Loo* (1524/25-1562), c. 1560, Private collection, Amsterdam.

It was exactly 150 years ago since they had seen each other: two new faces among the Luxembourg Old Masters. How they came to be there is actually a very special story, which I am pleased to tell you here.

As part of an exhibition project, I was looking for good portraits of the Flemish painter Nicolas Neufchâtel, one of the most important painters of the late Renaissance. He was trained in Antwerp but fled to Nuremberg because of his Protestant beliefs, where he became a famous portrait painter from 1560 onwards. The search had earlier revealed Neufchâtel's impressive portrait of Valentin Kötzer, which could be purchased for the MNHA.

From the distant past, when I was curator of the municipal collection of Nijmegen, the oldest city in the Netherlands, I remembered a portrait exhibition at which a large number of the external loans came from Zypendaal Castle near Arnhem. When I decided to consult that castle's collection files, looking for portraits from Neufchâtel's era, I came across a painting

that I immediately recognized as a copy after a work owned by one of the leading art dealers specializing in old portraits, Mark Weiss in London. I had seen the characteristic man with the red beard in his presentation at the European art fair TEFAF in Maastricht in the recent past. It was certainly the same man, except that the copy was clearly of a much lower artistic quality than the original, was probably painted over a century and a half later, and showed only one hand instead of two as in the original.

TWO COPIES DISCOVERED IN A CASTLE

There was another important difference. A family crest was painted in the top left corner and the file on the painting gave information about the provenance that, all in all, made it possible to identify the man depicted. Whereas the model with Mark Weiss had no name, the copy after that original now offered a key to unlock the man's true identity. It was also exciting that, in addi-

tion to the man's portrait, an accompanying woman's portrait was kept in Zypendaal Castle, the effigy of a wife portrayed by the same painter at the same time. That portrait, too, was provided with a family crest and documented with provenance data that made identification possible. The documentation of Zypendaal Castle mentioned for both paintings: „This work is a copy of an older painting“.

Commissioning painted copies after original portraits was a well-known phenomenon in distinguished, child-rich families. The portraits of father and mother usually passed to the eldest son, along with the other family portraits that (just like our family photos now) never formed part of an art collection and were therefore rarely, if ever, sold or disposed of as art. If there were other children who liked to have a portrait of father and mother (or grandpa and grandma) in the house, they would have a copy painted. As time went by and not all descendants knew who the depicted family members were, it became more important to add names or coats of arms. The latter also had a function in families with noble aspirations, who wanted to emphasize the importance of their family history with

a so-called 'Ahnengalerie' (Portrait gallery of ancestors) and use it as an argument for the said aspirations.

A PERSONAL FRIEND OF CHARLES V THE EMPEROR

Further research in the Central Bureau for Genealogy in The Hague, on the basis of the family coats of arms and data from the Zypendaal documentation, confirmed that the portrayed man and woman are Mr. Adriaen Dircksz van Leyden (c. 1510/20-1562), baron of the Holy Roman Empire and his wife, Maria Gerritsdr van Leyden, née van Loo (1524/25-1562). Adriaen van Leyden belonged to one of the most prosperous and ambitious families in the Northern Netherlands. The Van Leydens bought castles and estates that suited the status they were after, and they accumulated important political offices in municipal governments. Adriaen, for instance, was secretary and pensionary of the wealthy merchant city of Delft. He had friends in high circles, up to the Emperor of the Holy Roman Empire, Charles V, with whom he was apparently a personal friend. Shortly after Charles V became lord of



Detail from portrait of Maria van Leyden, c. 1560.

REUNITED AFTER 150 YEARS (2/2)



© éric chenal

Detail from portrait of Adriaen Dircksz van Leyden, c. 1560.

all the Dutch provinces in 1543, he sought allies who could defend and guarantee his interests there. His confidant, Adriaen van Leyden, will therefore have been made one of the highest noblemen in the northern Netherlands, with the elevation to Baron of the Holy Roman Empire on 4 April 1548. Such a status certainly warranted confirmation with a formal portrait, especially when a few years later – as in the case of Adriaen van Leyden – further appointments were added to this, to key positions in the city administration of an important city like Delft.

PORTRAIT PAINTED TO THE ELITE

Ideally, the painter would be the best one the couple could afford and preferably the same painter used for such portraits by their new-found peers. For the highest elite of the Spanish government in the Low Countries, there were in fact only two painters from whom to choose for portrait commissions: Antonius Mor (Antonio Moro) van Dashorst (1520-1577) and Willem Key (1516-1568). Philip II of Spain, the Duke of Alva, William of Orange, Margaret of Parma, Antoine Perrenot de Granvelle, they were all portrayed by one

or the other. Antonius Mor was almost always on the road and his style does not correspond to that of the portraits of the Van Leyden couple. Willem Key, on the other hand, was, literally and figuratively, eminently situated in Antwerp, in one of the most beautiful houses on the Grote Markt there and as dean of the guild of Antwerp painters, to accept the portrait commission.

In the earliest documentation that I found on both paintings, there is always consistently mention of Willem Key as the painter, so everything fitted. That the man's portrait was initially attributed to Nicolas Neufchâtel is not surprising, as the painting style and compositions in the portraits of both artists are sometimes very similar. Key and Neufchâtel studied and worked, shortly after each other, under the same teacher, Pieter Coecke van Aelst, in Antwerp. However, around 1560, when Adriaen van Leyden must have been looking for a portrait painter that suited his ambitions, Key was already an established name and Neufchâtel was still at the beginning of a glorious career in Nuremberg. Moreover, the latter almost always painted on canvas, whereas the portraits in

question were painted on panel. The discovery of the identity of the painter and the proposed man was of course shared with the London art gallery where we bought the painting (but only after the sale of the work as an anonymous portrait with an uncertain attribution to Nicolas Neufchâtel had been concluded, as we work with public funds).

ORIGINALLY THREE PLANKS

The discovery of the female portrait led to a search that ended in Amsterdam, where Adriaen's wife, Maria van Loo, had found a home in a private collection. Of the wooden panel on which the portrait was painted, (which like Adriaen's originally consisted of three planks), only the middle section survived unfortunately. The two outer panels were probably removed between 1938 and 1961, possibly because they were damaged or tarnished. Luckily, the most beautiful part was preserved and still shows, even in its incomplete form, the elegant appearance in Spanish court dress at Adriaen's side. The owner knew his lady as «Louise van Leyden», which was not far from the truth. He was kind enough to lend the portrait to the museum and already declared his willingness to cooperate in the eventual sale of the painting to the museum.

Now that the portraits hang side by side again, it is easy to see that the composition, colour scheme, pose and clothing in both works are attuned to one another and can best be understood in combination. The background of both works is the same, Adriaen's fur collar and Maria's fur arm pieces correspond, and then of course there is the play of hands and gloves. While Adriaen's one hand is holding a glove and Maria's a so-called pomander, their other hands make a subtle connection. They communicate with each other. Where Maria's right hand makes an apparent movement outwards with the glove, it is noticeable that Adriaen's left hand is open and inclined forward, as if he wants to take on the glove of his wife in the other painting. It took a while before this could be observed again. From the provenance research I did, it became clear that both works were last in the same collection in 1872, at a private residence on the distinguished street Het Rapenburg in Leiden. Now, just in time for Valentine's Day, Adriaen and Maria were reunited on 14th February last, after 150 years. Anyone who wants to can come and greet the couple at the museum again. We look forward to your visit with them.

Ruud Priem



DES PORTRAITS FLAMBANT NEUFS

10 ANS DE COLLECTIONS M3E: LES PRÉPARATIFS AVANCENT À GRANDS PAS



© éric chenal

Le portrait de Guillaume II (1792-1849) analysé sous toutes ses coutures

Le Musée national d'histoire et d'art du Luxembourg a fait appel à l'atelier de restauration «Au temps du chevalier», situé à Verdun, pour prendre en charge trois tableaux destinés à une exposition qui s'ouvrira au courant de l'année 2022: *Portrait d'un militaire de la famille Blochausen*; *Portrait de Guillaume II*; *Portrait d'Adam Sigmund von Thüngen*. Tous trois représentent des personnages illustres de l'Histoire de la forteresse. Il s'agit de peintures à l'huile sur toile, dont les formats sont semblables et environnent 90 x 70 centimètres.

Chacune des œuvres a dans un premier temps requis un nettoyage approfondi, en commençant par un dé-crassage de la surface, permettant d'enlever les crasses incrustées, les poussières et les différents dépôts amassés avec le temps. Puis, un allègement du vernis oxydé a été pratiqué. L'oxydation des résines de vernis par les rayons ultraviolets contenus dans la lumière du jour se traduit par un jaunissement et altère notre vision des couleurs originales des œuvres, les effets de profondeurs ainsi que les effets de contrastes.

PAS DE DÉPOSE QUI S'IMPOSE

Dans un second temps, le portrait de Guillaume II a nécessité le retrait d'anciennes retouches et la reprise

d'une ancienne déchirure complexe multidirectionnelle qui sont fortement visibles par la face. La toile originale de ce tableau est doublée au revers par une toile de doublage. Il n'est pas envisagé de déposer le doublage, c'est pourquoi, le travail sur la déchirure s'est effectué par la face, avec les limites d'intervention que cela implique. En effet, les possibles déformations de la toile aux abords de la déchirure auraient difficilement pu être reprises. Néanmoins, l'intervention a permis de limiter l'impact visuel des anciennes retouches et des reliefs visibles de cette rupture de toile.

UN CHÂSSIS EN DÉCRÉPITUDE

Quant au châssis du tableau représentant Adam Sigmund von Thüngen, il a fallu le remplacer par un châssis de restauration fabriqué sur mesure et proposer une nouvelle tension de la toile. En effet, le châssis actuel était en mauvais état de conservation, il manquait des morceaux de bois et il était fortement altéré. Il ne pouvait donc plus remplir son rôle de tenseur, c'est pourquoi il était plus raisonnable de le changer.

Aussi, la couche picturale du *Portrait du militaire de la famille Blochausen* a quant à elle dû être refixée. En effet, des zones entières de la surface présentaient

des soulèvements en toits et certaines écailles menaçaient de chuter, ce qui présentait un risque de perte de couche picturale originale. Cette opération a été réalisée par la face. Puisque la tension de la toile ainsi que le châssis étaient eux en bon état de conservation, il aurait été excessif de déposer la toile originale afin de proposer un refixage généralisé par le revers, ce qui est parfois privilégié.

MISE À NIVEAU DE LA SURFACE

Enfin, chacune de ces trois œuvres a dû être réintégrée picturalement. Les lacunes de couche picturale ont été comblées à l'aide d'un mastic permettant de mettre à niveau la surface de la peinture, sans déborder sur la peinture originale. Puis, ces mastics et les usures de couche colorée ont été retouchés afin de faire passer les manques de peinture originale en second plan et de sorte à ce que le regard du spectateur puisse se concentrer sur le sujet et l'apprécier à sa juste valeur. Enfin, les trois surfaces ont été vernies avec une résine de restauration, de nature synthétique, qui a pu garantir une stabilité plus pérenne aux surfaces. Ce vernissage final s'est encore exécuté au pistolet afin de poser une couche très fine et de maîtriser l'apport en résine.

Si l'on peut qualifier d'interventionnistes les traitements de conservation restauration opérés pendant trois mois environ sur ces trois œuvres, ces interventions visent néanmoins à rétablir l'adhésion et la continuité de la couche picturale, tout comme la planéité des supports toiles ainsi que l'esthétique de la surface peinte. Le résultat sera visible lors de l'ouverture de l'exposition anniversaire 10 ans de collections du Musée Dräi Eechelen, dont le vernissage est fixé au 14 juillet.

Lydia Solastiouk

**«10 ans de collections 2012-2022»,
l'exposition anniversaire du Musée Dräi Eechelen,
sera ouverte à partir du 15 juillet 2022.
Vernissage le 14 juillet à 18h30.**



«DÉTRUIRE, C'EST DÉTRUIRE LA MÉMOIRE ET DONC L'HISTOIRE» (1/2)

LA GUERRE COLONIALE PORTUGAISE SOUS L'ÈRE DICTATORIALE DE SALAZAR ET LA QUESTION DE LA DÉSERTION



Irene Flunser Pimentel: «Le Luxembourg a aussi reçu des déserteurs et réfractaires du Portugal, par-delà les émigrants économiques.»

Entretien avec Irene Flunser Pimentel, spécialiste de l'histoire contemporaine du Portugal et pionnière dans la recherche sur l'ère dictatoriale sous Salazar au Portugal. Elle sera l'invitée du MNHA le 16 juin pour une conférence dans le cadre de l'exposition «Le passé colonial du Luxembourg».

Le Portugal a la triste réputation d'avoir été le dernier des grands pays colonisateurs européens, enlisé jusqu'en 1974 dans une guerre d'usure sur trois fronts africains (Angola, Mozambique, Guinée-Bissau). Comment expliquer pareil en-

têtement sous un régime dictatorial périlissant?

Déjà, il faut dire que le colonialisme portugais a fait partie de tous les régimes portugais jusqu'à l'«Etat Nouveau» de Salazar. Il faisait partie du régime monarchiste et de la 1^{ère} République portugaise (1910-26). En 1930, Salazar, ministre des Finances et des Colonies, établit l'Acte Colonial, un document constitutionnel définissant la nouvelle notion d'Empire Colonial. La longévité de la dictature au Portugal (1932/33-1974) introduit quelques changements à cet Acte, surtout en 1951, quand une révision

constitutionnelle transforme les colonies en «provinces d'outre-mer» et introduit la notion d'un Portugal pluri-continental et pluri-racial, «de la province du Minho» (nord du Portugal) jusqu'à la «province de Timor-Este», en Asie. À partir de 1961, début de la guerre coloniale en Angola, celle-ci est définie comme une croisade pour l'intégrité du Portugal et un rempart contre le communisme international au sein de la guerre froide. La guerre coloniale, qui durera 13 ans, sera centrale dans la politique dictatoriale de Salazar et de son successeur, Marcello Caetano, celui-ci la menant au nom de la défense des colons blancs portugais. La guerre coloniale fut aussi la cause indirecte et directe du coup d'État militaire le 25 Avril 1974.

Au départ, l'exil politique portugais reposait surtout sur une motivation antifasciste, puis il a pris dans les années 50-60 un tour plus tranché, lié à la décolonisation et aux luttes anti-impérialistes. Mais lorsque l'émigration s'est faite massive – près d'un million et demi de Portugais quittent le pays entre la fin des années 1950 et le renversement de la dictature en 1974 –, les mobiles étaient moins politiques qu'économiques, non?

D'un côté, il faut parler d'émigration économique et, de l'autre côté, d'exil politique. Avec le début de la guerre coloniale et l'obligation du service militaire (jusqu'à quatre ans, dont deux dans les colonies en guerre), beaucoup de jeunes Portugais prennent le chemin de l'émigration économique aussi pour échapper au service militaire. D'une attitude pas forcément politique au départ, le réfractaire (qui ne faisait même pas la formation militaire) et le déserteur (celui qui abandonnait l'Armée après la formation militaire) ont basculé vers une attitude objectivement politique. Beaucoup de ces jeunes ont émigré pour des raisons économiques mais également pour ne pas faire la guerre. Beaucoup de jeunes plus politisés, par exemple des étudiants universitaires, prennent le chemin de l'exil pour des raisons plus ou moins politiques: certains parce qu'ils ne veulent pas combattre dans une guerre coloniale et d'autres par solidarité avec les mouvements africains pour l'indépendance.

On sait qu'au cours de la dictature portugaise, la France fut un important pôle de regroupement d'exilés politiques – pour la plupart des sympathisants communistes. Qu'en est-il du Luxembourg?

La France, oui, et d'autres pays européens – à l'exception de l'Espagne. Les Pays-Bas et les pays scandinaves ont appuyé spécifiquement et politiquement les déserteurs

et réfractaires portugais, et même les mouvements de libération africains. Le Luxembourg a aussi reçu des déserteurs et réfractaires, par-delà les émigrants économiques. Il faut dire aussi que, par exemple, les gouvernements de France, de Belgique et d'Allemagne, à ma connaissance, n'ont pas spécifiquement protégé les exilés par désertion, dans la mesure où ils ne demandaient pas le statut de réfugié politique. Mais jamais ces gouvernements n'ont extradé vers le Portugal ces déserteurs. En même temps, il y a eu des complicités gouvernementales, militaires ainsi que des alliances avec le Portugal dictatorial et colonialiste. Par exemple, l'armement exporté par ces pays (et les États-Unis) au Portugal pouvait seulement être utilisé par celui-ci dans le cadre de l'OTAN (Alliance à laquelle le Portugal a appartenu dès 1949), mais des avions et des armements exportés par ces pays ont, en toute connaissance de cause, été utilisés dans les colonies en guerre par la dictature portugaise.

Où en sont aujourd'hui les recherches sur les massacres perpétrés dans les territoires africains colonisés par les Portugais? Les responsables ont-ils été identifiés? Et comment faire justice?

Il y a des recherches sur les massacres perpétrés dans les territoires africains par le Portugal, surtout de l'historien Mustafah Dhada sur le massacre de Wiriamu et cinq villages de la Province de Tete, au Mozambique, où un tiers des 1.360 habitants africains ont été massacrés par les Forces Armées portugaises. Mais je pense qu'il faudrait beaucoup plus de recherches et surtout qu'elles soient publiées.

Je ne pense pas que les responsables ont été identifiés, mais il faut dire que la responsabilité revient en premier lieu au gouvernement portugais et à ses hauts dirigeants militaires. Je trouve que la justice et son mode opératoire se trouvent du côté des Africains, des Mozambicains, et avec laquelle le Portugal démocratique doit collaborer. Il y a longtemps que je défends la création d'une commission de vérité sur ces massacres, mais c'est au Mozambique, à la Guinée et à l'Angola d'exprimer cette volonté et de la mettre en œuvre.

Les traumas du passé esclavagiste de pays colonisateurs perdurent, en silence. Le Portugal est-il coupable d'un certain racisme institutionnel?

Je pense que le silence du passé esclavagiste et de la terreur coloniale n'est plus total et qu'il y a une intéressante et riche bibliographie sur le sujet, notamment de l'historien portugais Valentim Alexandre, mais pas seulement. Evidemment que

«DÉTRUIRE, C'EST DÉTRUIRE LA MÉMOIRE ET DONC L'HISTOIRE» (2/2)



© antónio corrim

Dans la nuit du 8 au 9 août 2021, le monument historique „Padrão dos descobrimentos” à Lisbonne – le Monument des découvertes érigé sous Salazar à la gloire des navigateurs et des figures de l'expansion portugaise – a été vandalisé.

cette historiographie doit continuer à se développer. Le silence, par contre, est plus grand sur le thème de la guerre coloniale, qui a aussi été vécue de forme traumatique par beaucoup d'anciens combattants portugais et dont nombre souffrent même de stress post-traumatique. Il faut aussi dire qu'avec la rupture provoquée – et fort bien – par le 25 avril 1974, d'un jour à l'autre, les combattants portugais forcés à la guerre coloniale sont passés de «défenseurs de la nation portugaise» à défenseurs des colons et du colonialisme. Mais ces derniers temps, de nouvelles générations de cinéastes, d'historiens, d'anthropologues et autres font de forme très intéressante de nouvelles lectures du colonialisme et de la guerre coloniale portugaise. Il en faut bien plus, mais tout de même, les initiatives sont nombreuses, notamment du côté des jeunes générations curieuses de sonder le passé de leurs pères et grands-pères – militaires portugais ou ex-déserteurs.

Quant au racisme institutionnel au Portugal, il existe comme dans la plupart des pays européens – surtout ceux qui ont été colonialistes et colonisateurs – en l'absence de lois protectrices. Les lois déjà existantes

doivent être renforcées pour lutter notamment contre le racisme caché (par exemple en faisant appliquer des quotas dans les universités).

Il me semble toutefois que la sensibilité sociale relative au racisme est en hausse, surtout chez les jeunes. Bien sûr, il y a aussi un accroissement du racisme éhonté de la part des groupes d'extrême-droite, en ascension. Le racisme doit par conséquent être combattu à tous les niveaux, dans toutes les institutions démocratiques et à l'école.



Ce film d'Ivo Ferreira est l'adaptation du livre éponyme d'António Lobo Antunes.

Les protestations de rue dans le sillage du mouvement *Black Lives Matter* se sont aussi traduites par des actes de vandalisme dans l'espace public, comme sur l'emblématique *Padrão dos Descobrimentos*, à Lisbonne. Faut-il déboulonner les statues et monuments ayant partie liée avec le passé esclavagiste pour réparer la mémoire? Si oui, en fonction de quels critères?

Je suis complètement contre le vandalisme et la destruction de statues et les lieux de mémoire. Par exemple, le *Padrão dos Descobrimentos*, une sculpture en pierre qui reproduit le monument en plâtre de l'Exposition du Monde Portugais de 1940, épigone du nationalisme colonialiste de Salazar et donc porteur d'un fort message idéologique du colonialisme, ne doit être ni vandalisé, ni détruit. Au contraire, ce mémorial doit être contextualisé pour permettre aux nouvelles générations de mieux comprendre le passé colonialiste portugais. Détruire, c'est détruire la mémoire et donc l'Histoire, comme si rien de négatif n'avait existé. Si l'on détruit tout, comment savoir dans le futur que le Portugal a été un pays colonisateur? Réparer la mémoire et faire l'Histoire passe par la conservation de ce qu'il nous reste du passé avec un souci de contextualisation.

La question posée est centrale: selon quels critères et qui doit décider aujourd'hui en 2022 ce qui doit être détruit? Ni l'État, ni personne n'en a le droit et il n'existe aucun critère univoque.

Est-ce que cette propagande activiste favorise les réflexions sur le poids de l'héritage colonial?

Je pense que l'activisme ne doit pas remplacer l'Histoire. À celle-ci incombe ce qui relève de l'Histoire (recherche et historiographie) et à l'activisme ce qui relève de l'activisme. L'Histoire est d'une certaine manière toujours révisionniste dans la mesure où de nouvelles sources et interprétations se relaient et changent en permanence ce que l'on sait du passé. Mais ce processus doit toujours être guidé par la poursuite de la vérité, et non par l'idéologie.

Propos recueillis par
Sonia da Silva

«Treize années de guerre coloniale portugaise en Afrique»

– Conférence par Irene Flunser Pimentel le 16 juin à 18 h au MNHA.

TÉMOIGNAGES

Mémoires coloniales



© tom lucas

António Paiva témoigne en tant qu'ancien déserteur de la guerre coloniale portugaise.

Dans le cadre de son exposition «Le passé colonial du Luxembourg» (7.4. - 6.11.2022), le MNHA a recueilli le témoignage de huit personnes qui nous ont livré leurs mémoires coloniales: une personne née d'un père fonctionnaire colonial luxembourgeois et d'une mère rwandaise; une autre ayant passé son enfance au Congo belge où le père luxembourgeois y travaillait comme boulanger; deux soeurs dont le père officiait au service d'une mission catholique jésuite au Congo belge; etc. Parmi ceux-ci, il y a aussi des témoignages d'opposants à la guerre coloniale, comme Antonio Paiva, ancien réfractaire qui en 1970 quitte clandestinement le Portugal sous régime dictatorial pour s'installer d'abord en France, puis au Luxembourg. En tant que membre de l'Association Exilés Portugais AEP61-74, M. Paiva est à l'origine d'une publication collective intitulée „Exílios” sur l'histoire d'une vingtaine d'exilés portugais en Europe dans les années 1960 et 1970. Celle-ci vient juste de paraître aux éditions Chandeigne sous le titre „Exils, témoignages d'exilés et de déserteurs portugais” (traduction: Ilda Nunes; préface: Victor Pereira), coll. Bibliothèque Lusitane, 142 pages, ISBN: 978-2-36732-214-8. Prix: 20 euros.





« L'APPEL DU REGARD »
D'ÉRIC CHENAL

«JE REFUSE LA POUSSIÈRE SOUS LE TAPIS... » (1/2)

ENTRETIEN AVEC ABNOUSSE SHALMANI, ROMANCIÈRE ET ESSAYISTE INVITÉE DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION «IRAN BETWEEN TIMES» D'ALFRED SEILAND



«Je me dresserai toujours contre la censure, toujours. Censurer, c'est refuser l'accès au savoir, c'est nier le libre-arbitre, l'autonomie du lecteur.»

Née à Téhéran en 1977, Abnousse Shalmani s'exile à Paris avec ses parents six ans après que la révolution islamique a éclaté dans son pays. Aujourd'hui, elle est une scénariste et romancière à succès (auteur

de trois livres très remarqués parus chez Grasset – Khomeiny, Sade et moi (2014), Les exilés meurent aussi d'amour (2018), Éloge du métèque 2019) – elle exerce depuis la France, son pays d'adoption,

un regard surplombant sur le monde en tant que chroniqueuse et éditorialiste. Les combats de cette «anti-idéologue forcenée» sont multiples et tendent tous vers la défense et l'illustration de deux valeurs inaliénables: «la raison et le raisonnable».

Vous êtes née à Téhéran mais avez quitté le pays en 1985 à la suite de la révolution islamique. Quelles images gardez-vous de votre pays d'enfance?

Ayant quitté le pays natal à l'âge de huit ans, l'Iran se confond avec l'enfance. L'exil étant une claqué qui vous déstabilise pour toujours, j'y ai perdu mon enfance, il n'était plus question d'être une enfant après l'exil. Ainsi le pays natal est devenu le paradis perdu, le paradis de l'enfance, des rires, des couleurs. Pourtant, la révolution islamique a recouvert mon pays natal de noir en l'espace de quelques heures, la violence, la mort, les bombes, les trahisons sont venus grignoter la joie. Mon paradis perdu est un paradis réécrit. Il fallait sauver l'enfance et à l'image de mes parents, qui ont continué de recevoir derrière les fenêtres couvertes de noir, de danser, de boire, de blasphémer malgré les interdits et le danger, j'ai résisté aux voiles noires en préservant mon enfance malgré les mollahs et la violence. Toutes les enfances sont réécrites pour devenir un réservoir d'espoir, un refuge, j'ai fait exactement la même chose.

Si vous n'êtes plus jamais retournée en Iran, ce pays agit par contre comme un puissant fertilisant imaginaire puisque vos trois ouvrages ont partie liée avec vos origines. Est-ce une manière pour vous de fouler votre terre natale sans vous faire refouler?

Je voulais déjà écrire, enfant, à Téhéran. J'ai voulu être un «écrivain français» à huit ans, après l'exil, alors que je ne parlais pas un mot de français. Comme tous ceux qui choisissent d'écrire, je vais creuser dans l'enfance, le temps de la surpuissance, qui est le véritable fertilisant de l'imaginaire. Mais si «Khomeiny, Sade et moi» est un récit politique de mon corps de femme, voilée en Iran, libérée en France, mon roman s'attache à une famille dysfonctionnelle qui est, certes, iranienne, mais surtout toxique. Enfin, l'«Éloge du métèque» est un essai qui ne se limite pas à l'Iran, loin de là, mais porte sur cette non-identité qu'est le métèque, cet être difforme mais libre.

Connaissez-vous le mal du pays? Autrement dit, le bonheur que vous semblez trouver au pays de Victor Hugo, autre grand exilé, vous met-il à l'abri de la nostalgie?

La nostalgie concerne ceux qui ont vécu davantage qu'une enfance ailleurs. Nous sommes tous

nostalgiques de notre enfance, mais ceux qui, comme mes parents, se sont exilés vers 40 ans, quittaient non seulement l'enfance, mais une vie entière. Des amis, des habitudes, des paysages, des odeurs, des goûts. Des liens se sont brisés à jamais, toute une partie de leur vie appartient à un monde disparu. Ma nostalgie est littéraire: j'ai été élevée dans une atmosphère nostalgique mais je ne suis pas nostalgique. Ce serait par ailleurs absurde: comment regretter, espérer, rêver ce que je n'ai jamais vécu?

Votre regard sur la France est critique, même sur son usage de la liberté d'expression: est-ce votre expérience de la censure en Iran qui vous a amenée à dénoncer une culture victimaire?

Mon regard est critique sur tout! Pas seulement sur la France. J'ai cette chance inouïe de vivre dans une démocratie libérale, mes critiques visent à préserver la République. J'aime mon pays, en l'occurrence la France. Une séquence de mon enfance m'a marquée à jamais: après la révolution, mon père revenait chaque semaine de la librairie avec une pile de livres. Il s'asseyait et tournait patiemment les pages jusqu'à parvenir à des pages blanches qui signifiaient que la main de la censure était passée par là. Au fur et à mesure, les livres avaient de plus en plus de pages blanches. Il était temps de s'exiler. Je me dresserai toujours contre la censure, toujours. Censurer, c'est refuser l'accès au savoir, c'est nier le libre-arbitre, l'autonomie du lecteur. Naturellement, je me dresse contre la culture victimaire et son corollaire «la cancel culture» et le «wokisme». Je refuse la poussière sous le tapis, tout comme la réécriture historique.

Dans «Éloge du métèque», vous dites qu'il est bon de refuser tout déterminisme, quel qu'il soit, pour jouir pleinement de sa liberté. Ce postulat ne vient-il pas occulter une éventuelle difficulté à vous définir, à cerner la part de l'origine persane et la part de l'ancrage français?

Et pourquoi est-ce que cela devrait être simple de me définir? En quoi toute personnalité devrait être plus ou moins lisible? Pourquoi devrais-je lister ma part d'Iran et ma part de France? Je refuse les lignes indélébiles, elle sont un frein à la liberté. Je n'ai pas à justifier ce qui me vient de mon pays d'origine et ce qui me vient de ma patrie d'adoption.

Je refuse le déterminisme car c'est une paresse: je suis la maison de mon père, la langue de ma mère, mes gènes hérités, ma religion, mon ethnie etc. Tout cela est le fruit du hasard, je n'ai aucun pouvoir sur ce qui est acquis à la naissance. Par contre, je suis ce que je

«...TOUT COMME JE REFUSE LA RÉÉCRITURE HISTORIQUE.» (2/2)



Abnousse Shalmani nous a ouvert son album de famille: «Ces images datent du 1^{er} avril 1979, le jour du référendum qui confirma Khomeiny au pouvoir et aussi de mon anniversaire. Au lendemain de ce jour lugubre, l'Iran s'est couvert de noir.»

choisis, en toute liberté. Je suis la conséquence de mes actes.

Comment vous expliquez-vous la fascination que l'Iran continue d'exercer sur l'Occident?

Je ne sais pas si l'Occident est fasciné par l'Iran. On continue de me demander si je parle arabe! C'est dire la méconnaissance crasse de l'Iran! La Perse est une vieille civilisation, il est naturel qu'elle soit étudiée. Par contre, je constate que rares sont les Occidentaux qui connaissent cette civilisation et ses beaux restes. Qui sait en France ou ailleurs – sauf les spécialistes – qu'à chaque solstice d'hiver (les 20, 21 ou 22 décembre), les Iraniens décorent les cimes des sapins d'une étoile depuis près de 5000 ans et ce jusqu'à aujourd'hui, malgré les mollahs et l'Islam? Que cette «nuit du destin» était le plus grand concurrent du christianisme naissant? Que cette fête explique la date de naissance de Jésus le 24 décembre dans une optique de concurrence entre religions? Qui sait que

la fête la plus suivie en Iran n'est pas une fête religieuse, mais le Norouz païen? Le nouvel an Zoroastrien du 21 mars, qui marque la nouvelle année? Je ne sens pas de fascination mais de l'inculture.

Croyez-vous qu'un jour, l'Iran puisse fournir l'illustration d'un islam moderne et tolérant?

L'Iran est chiite, ce qui est censé être un islam moderne et tolérant... Si Khomeiny n'avait pas lu Sayyid Qutb, le sunnite, le penseur des Frères musulmans, la révolution islamique ne serait jamais arrivée en Iran. La révolution constitutionnelle de 1905 en Iran avait acté la séparation du politique et du religieux, propre au chiisme. En 1965, c'est le clergé chiite iranien qui a demandé l'exil de Khomeiny qui voulait voir les religieux reprendre en main le politique. Sacrilège! Si le clergé chiite a fini par soutenir Khomeiny et se faire avaler par la pensée sunnite, ce sont les réformes agraires qui s'attaquaient aux biens des religieux qui en furent la cause. Il n'en demeure pas moins que le chiite possède un

clergé – au contraire des sunnites – et qu’il continue d’interroger les textes religieux. En vain.

L’islam ne peut se réformer qu’en revenant au questionnement des textes. Et c’est interdit! Il faut rouvrir l’*ijtihad* – soit la pensée personnelle, interdite entre le 11^{ème} et le 13^{ème} siècle. C’est la fin de l’*ijtihad* qui a marqué le début de la crise de l’Islam. C’est ce que Salman Rushdie a tenté de faire, d’un point de vue littéraire, avec «Les Versets sataniques». Ce n’était pas un blasphème, mais un retour aux fondamentaux de l’Islam. Quand on voit les conséquences, on comprend que nul n’ose s’y frotter à nouveau...

Si vous deviez commenter une photo de l’exposition *Iran between times*, laquelle choisiriez-vous? Pour quelles raisons?

Cette photo (ndlr.: ci-dessous) dit tout ce que je déteste dans la représentation de l’Orient – pour faire simple. Tout me révulse. La femme représentée de dos et voilée, le faux geste de liberté dans une mosquée qui n’est qu’un tombeau pour les femmes, les couleurs

chatoyantes des vitraux qui ne sont qu’un cache-misère. Dans la représentation de la femme, cette photo reprend et intègre tous les interdits des islamistes: la représentation du visage, le corps découvert etc.

Ça me désole et me déprime. Une femme qui ferait un tel geste, d’ouvrir les bras, de sembler vivante, dans une mosquée, s’attirerait un lynchage en règle. Mais voilà, l’Islamisme est parvenu à faire croire à l’Occident que la liberté pouvait exister sous le voile. Vaste blague qui prouve, encore une fois, la méconnaissance crasse de l’Occident sur le monde arabo-musulman.

Propos recueillis par
Sonia da Silva

**Conférence «Iran, le paradis perdu»
par Abnousse Shalmani le jeudi 21 avril à 18 h
(sur inscription auprès du Service des publics
du MNHA par T.: 479330-214 / – 414 ou
E.: servicedespublics@mnha.etat.lu). Vente de livres
sur place assurée par la librairie Ernster.**



Mosquée Nasir-Ol-Molk, Shiraz, Iran, 2009

1001 NUECHT AM MUSÉE (1/2)

ENG JOURNÉE DÉCOUVERTE AM ZEECHE VUN DER IRANESCHER KULTUR



© éric chenal

Op der Journée Découverte konnten Grouss a Kleng déi persesch Kultur an de Brauch vum Iranesche Neijoerschfest Norouz entdecken.

Am Mäerz konnt een am Musée ganz vill Facettë vun der iranischer Kultur entdecken a verschidden Traditionen aus der persescher Welt live erliewen. Kuerz virun Norouz, dem perseschen Neijoerschfest, huet de Musée op eng Porte ouverte agelueden, déi am Kader vum Ausstellungsprojet „Iran between times“ organisiert gouf. Zil war et, dem Public en Abléck an déi räich Geschicht, Konscht a Kultur aus dem persesche Raum ze ginn, fir den Iran an domat och dem Alfred Seiland säi Wierk besser ze verstoen. Dës besonnesch Occasioun huet och d'Méiglechkeet gebuede fir sech mat Leit aus dem Iran auszetauschen, déi ganz begeschtert ware fir an dësem méi ongewéinleche Kader hir Traditionen ze presentéieren a mat anere Mënschen ze deelen.

Op dësem Dag kruten d'Visiteuren e volle Programm gebueden, dee wäit iwwert e classescht Museeserliefnes

erausgaangen ass an an enker Zesummenaarbecht mat der iranischer Communautéit hei zu Lëtzebuerg op d'Been gesat gouf. E besonnesche Merci geet do och un d'Associatioun *Simourq*, déi sech ganz engagéiert un der Organisatioun vum evenementielle Programm bedeelegt an eng sëllege Kontakter spille gelooss huet fir Museker, Dänzer, Sänger, Kënschtler a Leit mat enger gewësser Expertise ze mobiliséieren. Am enken Echange sinn d'Virbereedungsarbechte mat den ënnerschiddleche Partner fir dësen Event koordinéiert ginn.

FRÉIJOER OP IRANESCH

Norouz oder Nowruz, wat esou vill heescht ewéi neien Dag, fënnt Mëtt Mäerz statt a feiert den Ufank vum Fréijoer nom Sonnekalenner (Equinox). Traditionell gëtt fir dës Festivitéiten, déi dräizéng Deeg daueren a

bei deenen ënner anerem Musek, Danz an lessen eng grouss Roll spillen, och en Dësch gedeckt mat siwen Elementer, déi all eng ganz bestëmmte Symbolik hunn. Op der Journée Découverte konnten d'Visiteuren dëse spezielle Brauch entdecken a si méi iwwert déi Feierlechkeete gewuer ginn.

Um musikalesche Plang hat dës Journée vill ze bidden: verschidde Museker hunn souwuel op traditionellen iranesischen Instrumenter gespillt wéi och méi modern Interpretatiounen vun traditionelle Lidder presentéiert. Dës Kläng goufe souwuel vu Gesang wéi och vun Danz Performancë begleet.

Duerch de Musée verdeelt hu verschidde Stänn de Visiteur mat op eng Rees an den Orient geholl. Experte vun der Kalligraphie, der Teppichkonscht an der iranesischer Moud hunn en Abléck an d'Konschtvielfalt ginn, déi de persesche Raum ze bidden huet. Bei enger Liesung vun de Geschichte vum 1001 Nuecht konnt eise jonke Public d'Abenteuer vum Séifuerer Sindbad kreativ illustréiere während déi Erwuessen sech an déi poetesch Wierker vu bekannte perseschen Dichter verdéiwe konnten.

Iwwert de ganze Samschdeg hunn natierlech och d'Musésmédiateuren iwwert d'Aventure vum éisträichesche Kënschtler Alfred Seiland bericht, déi

dësen op senger Rees duerch den Iran erlieft huet, an Explikatiounen zu de verschiddene Plazen am Iran ginn, déi op de sëllegen ausgestallte Fotoen ze gesinn. Eng kleng kulinaresch Rees mat Klenggekeeten aus der typesch iranesischer Kichen huet de ganze Programm ofgeronnt.

D'REES GEET WEIDER

Den Iran kann een awer och weiderhin am Musée entdecken: während der rechtlecher Lafzäit vun der Ausstellung wäerte Konferenzen, Workshops a Visitten en Abléck an d'Kultur, d'Geschicht an d'Konscht vun dësem faszinante Land ginn. Deemnächst wäert de Musée och den Ausstellungskatalog vum Alfred Seiland virstellen. Bis dohin huet den MNHA nach zwou ganz interessant Konferenzen geplant: eng mat der iranesischer Schrëftstellerin Abnousse Shalmani den 21. Abrëll an eng lescht mat der Archeologin Friederike Naumann-Steckner den 12. Mee iwwert d'Ausgruewungen am Iran am Fokus vun dem Alfred Seiland senge Biller.

Michèle Platt

**Abschreiwung per T.: 479330-214 oder -414
a per E.: servicedespublics@mnha.etat.lu**



1001 NUECHT AM MUSÉE (2/2)





OUT OF THE SOCIAL BODY

A NEW ACQUISITION FOR THE COLLECTION OF LUXEMBOURG ART:
JULIE WAGENER'S *IT HURTS UNTIL IT DOESN'T III* PUT INTO CONTEXT



© éric chenal

It hurts until it doesn't III is currently held in storage, but will hopefully be on display once the exhibition rooms for modern and contemporary art on the 4th floor reopen again.

At the end of 2021, the museum acquired its first work by Luxembourg artist Julie Wagener: a horizontal, 50 x 204 cm oil painting depicting a seemingly dead body, lying under a heavily draped, white linen cloth. The unusual, almost life-size format of the painting makes the scene it portrays seem very real, almost too real, to the viewer. When standing in front of Wagener's painting, one feels a certain sense of unease. It evokes a feeling of calm and vulnerability, but feels very direct and aggressive at the same time. A pale yellow, almost greenish skin-coloured hand is hanging lifelessly over the edge of a mattress. In the background, we see glimpses of a head turning away from us and a motionless body wearing nothing but red socks. The colour of the skin and the greyish tones of the linen cloth create a cold, uncanny atmosphere against the black background of the painting. Who is this person? How did this person get here, was he or she ill? And the ultimate question: Are we bearing witness to this person's death?

Julie Wagener is a painter and illustrator, and the winner of the 'Prix révélation' at the 2021 edition of the annual *Salon du CAL*. As the artist states in an interview for the 1535° Creative Hub, much of her inspiration derives from the works of Old Masters: 'I love the Middle-Ages and everything that is religious art. For me, it's a major source of inspiration'. It therefore seems hardly

surprising that Wagener's work *It hurts until it doesn't III* reminds us of a painting by one of the most important artists of the early 16th century, Hans Holbein the Younger's (1497/8 - 1543) *The Dead Christ in the Tomb* from 1521-22. The striking resemblance with the format of Holbein's Christ as well as the motif itself, seem to make this an unmistakable point of reference for Wagener's painting. Based on the suffering and death of Jesus Christ, Holbein's painting is an undeniable reminder of our own mortality. The loneliness of Jesus, left in the tomb niche with his eyes and mouth still open, further emphasises this.

BETWEEN HOLBEIN AND HODLER

Another important art historical reference that comes to mind is a series of works by Swiss painter Ferdinand Hodler (1853-1918), portraying Valentine Godé-Darel. Hodler, whose obsession with the subject of death probably also sparked from his fascination with Holbein's *The Dead Christ in the Tomb*, made an extensive series of paintings, drawings and sketches of his dying lover Darel. The series documents the progression of her terminal illness up to the moment she took her last breath on her deathbed in 1915 (Kraft, 1981). The works depicting Darel on her deathbed seem particularly evocative of Wagener's *It hurts until it doesn't III*.

CHALLENGING THE STIGMA ASSOCIATED WITH MENTAL HEALTH ISSUES

One of the fundamentals of Julie Wagener's work is the recurring investigation of the so-called *Selbstverständnis*, the perception and construction of the self in the society of the 21st century: Who am I, what am I, how do I see myself, how do others perceive me? What does it do to me if I do not feel seen? Am I finding it hard to find my place in this world, and if so, do I feel judged by society for feeling this way? Stress, anxiety and loneliness have become common symptoms of today's fast-paced world, in which people increasingly base their individual happiness solely on professional achievements, economic success and constant productivity. For those who struggle and cannot keep up with this pace, society tends to have little empathy and quickly leans towards classifying those struggles as failures. In her work, Wagener tries to raise awareness of such tendencies and criticises a mentality of downplaying the seriousness of mental health problems with phrases like 'It'll all be fine' or 'It's just a phase'. Mental health issues such as depression, burnout or anxiety and the various stigmas associated with them have thus become a common theme in Wagener's paintings over the last couple of years (Centre d'Art Nei Liicht, 2020).

THE RISKS OF ISOLATION

It hurts until it doesn't III is the third work of a three-part series of the same name, created in 2020 against the backdrop of the pandemic and the effects of lockdown on people's well-being. In many ways, the Covid-19 crisis has helped to shed new light on the relevance of the subject in society and the importance of breaking with the taboos surrounding it. Through this series of paintings, the artist wants to highlight the numerous ways in which people have been experiencing and struggling with the lack of physical contact over the course of the pandemic. For people of all ages and walks of life, the last two years have been dominated by a sense of isolation, loneliness and alienation from society. In this context, the question that presents itself to the viewer of Wagener's painting is whether the person we are seeing here is perhaps someone who simply could no longer bear the burden of isolation and loneliness? Could this be someone who has long moved on from feeling isolated from society to a point, where he or she no longer wants to be a part of society altogether? In light of such questions, Wagener's painting can thus be interpreted as a metaphor for the separation of the individual from the social body.

Lis Hausemer



À VOS RISQUES ET PÉRILS

UNE DEMANDE DE PRÊT A RELANCÉ LA DISCUSSION SUR LES RISQUES DE SANTÉ LIÉS À LA MANIPULATION ET À L'EXPOSITION D'OBJETS SPÉCIFIQUES



Une plaque de rue de notre collection, datant de la seconde moitié du 20^e siècle, était suspectée de contenir de l'amiante.

L'exposition *Le passé colonial du Luxembourg*, qui ouvre ses portes début avril, présente toute une série d'artefacts jamais exposés. Pour les conservateurs, cela signifie travailler sur des ensembles de collection certes inventoriés, mais pas nécessairement catalogués. Pour la régie et les restaurateurs, il s'agit de clarifier des techniques, d'évaluer des états de conservation et de préparer les œuvres à l'exposition. Il peut s'agir de toilettes, de restaurations complètes ou simplement de soclages. Ceci doit aussi se faire pour les œuvres empruntées. Quel type de conditionnement pour le transport, quelles conditions d'exposition et, question non anodine, quelles précautions contre d'éventuels polluants ou nuisibles faut-il prévoir?

En conservation préventive, nous nous soucions avant tout des influences néfastes que l'environnement peut avoir sur nos artefacts. Microclimat dans une vitrine nuisant à des matériaux hygroscopiques comme le bois, les matériaux scénographiques oxydant le métal, l'éclairage décolorant le textile sont autant de facteurs de risque qu'il s'agit de minimiser.

QUI MENACE QUI ?

Pourtant, ce n'est pas toujours le milieu qui influence l'œuvre. Il arrive aussi que l'objet en soi présente un risque soit pour d'autres œuvres, soit pour les gens qui

le côtoient, professionnels de musée ou visiteurs. Pour l'exposition en question, plusieurs de ces facteurs ont dû être pris en compte.

Première découverte: une plaque de rue de notre collection, datant de la seconde moitié du 20^e siècle, jusqu'ici stockée dans un emballage scellé et opaque. Le support était décrit dans l'inventaire comme étant du «métal (ou Eternit?)». Qui dit Eternit, dit probablement amiante, fibre massivement utilisée pour des supports variés jusqu'au début des années 1990. Vu son risque sanitaire très élevé, elle est interdite au Luxembourg depuis 2001. Le toucher ainsi qu'une vérification à l'aimant à travers l'emballage nous ont confirmé que le support en question n'était pas de la tôle. Sa structure rugueuse confirmait une matière composite.

Que faire? Le déballage pour vérification visuelle est hors de question. Renseignements pris, il devient évident que la mission relève du spécialiste. Nous voilà confrontés au service de sécurité dans la fonction publique responsable de la santé de nos collègues, à l'ITM en charge des entreprises sous-traitantes, au ministère de la Santé gérant les problématiques des espaces accessibles au public, les notifications préalables pour retrait de matériaux dangereux, ainsi qu'au règlement européen REACH. D'abord il nous fallait une

analyse du support par microscope électronique pour identifier la nature de notre support. Ensuite il nous fallait un plan B si jamais la présence d'amiante était confirmée. Lors des discussions avec notre conseiller amiante, il était vite établi qu'il faudrait sceller la plaque dans un boîtier hermétique en plexi facilement décontaminable afin d'être autorisés à la présenter dans l'espace public de notre exposition.

Une fois la procédure mise au point et les analyses du support effectuées, nous avons finalement eu la levée d'alerte: pas d'amiante dans les fibres. L'accrochage de la plaque de rue à l'air libre pouvait ainsi être envisagé.

DANGER DE L'INVISIBLE

Comme souvent, à peine un problème est-il résolu que le suivant pointe déjà le bout de son nez: dans notre cas, sous forme de masque africain en bois... pollué par des biocides! Soit probablement la conséquence de dizaines d'années d'effort «acharnés» pour conserver une collection ethnographique contre les attaques d'insectes et de moisissures. L'œuvre est donc toxique, certainement imprégnée de résidus de pesticides organochlorés comme le PCP, le lindane ou encore du DDT, si ce n'est de métaux lourds tel l'arsenic, le plomb ou le mercure. Nos collègues du Musée royal d'Afrique centrale de Tervuren (Belgique) d'où provient ce prêt nous ont rendu très tôt attentifs à ces difficultés et ont donc demandé en conséquence la mise en place de mesures de protection lors du montage, démontage et la durée de l'exposition. Le masque sera donc uniquement manipulé avec précaution pour éviter une absorption cutanée de poisons éventuels. Une double couche de gants, coton sur nitrile, devrait éviter une contamination des préparateurs. Fragile, l'objet

doit, conformément aux conditions du contrat de prêt, de toute façon être présenté dans un climat stabilisé et à l'abri de la poussière. Ces contraintes sont pour une fois une manne. La mise sous vitrine évitera un échange rapide avec l'atmosphère de la salle d'exposition. L'espace clos permettra aussi d'y introduire des absorbeurs de polluants comme du tissu au charbon actif ou un filtre sur ventilateur brassant et nettoyant l'air dans la vitrine. Ainsi les autres objets de la vitrine seront protégés de l'artefact toxique et les polluants ne sortiront pas de leur enceinte vitrée.

CHASSEUR DE FAUVES

Jamais deux sans trois: voilà que nous n'étions pas au bout de nos surprises. Un vieux lion empaillé appartenant actuellement au Service national de la Jeunesse doit rejoindre notre groupe d'objets. Attrayant pour le public, les objets de taxidermie le sont aussi pour maints insectes comme les mites, les anthrènes, les attagènes, les charançons, dermestes et autres. Loin de vouloir chercher des poux à un lion, une séance d'épouillage s'impose avant la décision du transport. La fourrure du fauve est bien entretenue contrairement à son socle. Crevassé, déchiré et empoussiéré, il peut cacher bien des surprises... Notre plus grande crainte est que de la vermine s'y trouve, attendant le moment propice pour émerger en pleine exposition. Heureusement, un bon dépoussiérage par aspiration avec un filtre HEPA élimine déjà quantité d'organismes. Une stratégie de pièges savamment placés avant le transport de la bête nous a par la suite rassurés sur l'absence d'éventuels parasites. Le lion a ainsi pu être introduit sans crainte dans les salles. Par prudence, un programme IPM (*integrated pest management*) a été mis en place afin d'avoir un système d'alerte précoce en cas d'infestation d'une des œuvres ethnographiques ou taxidermiques de l'exposition.

La plongée de l'équipe technique dans l'ère coloniale aura été semée d'embûches. Cependant la connaissance matérielle des artefacts et une recherche sur l'histoire de leur conservation aura permis d'exposer les œuvres de façon sécurisée pour elles-mêmes et pour nos visiteurs. Une approche prudente avec du bon sens permettra aussi dans le futur aux professionnels de musée de côtoyer encore longtemps et sans séquelles les objets les plus divers, capables de nous émerveiller par leur exotisme ou leur improbabilité.

Muriel Prieur



Carte postale du «Musée africain», Marienthal

DIE RÖMER KOMMEN!

GESCHICHTE HAUTNAH ERLEBEN IN DER RÖMISCHEN VILLA ECHTERNACH



© eckhaus studio

Geschichtsvermittlung mal anders: Die Reenactors in historisch rekonstruierter Bekleidung zeigen dem jungen Publikum auf eine lebendige Art und Weise wie der Alltag zur Römerzeit ausgesehen hat.

Im Gespräch mit André Klein, Reenactor und Mitglied der internationalen Gruppe LEGIO XXI RAPAX, die nach dem Vorbild einer historisch belegten rekonstruierter militärischer Ausrüstung oder in ziviler Bekleidung Menschen und Alltagssituationen aus der römischen Antike nachstellt. Einen kleinen Teil dieser Reenactment-Truppe kann man zu verschiedenen Anlässen nun auch in der Römervilla in Echternach antreffen. André Klein steht uns Rede und Antwort und stellt das außergewöhnliche Kulturangebot vor.

Was bedeutet Reenactment für Sie?

Beim Reenactment geht es darum, sich in eine andere zeitgeschichtliche Epoche zu versetzen und diese für einen gewissen Zeitraum so authentisch wie möglich zu leben – Stichwort *Living History*. Das bedeutet, dass man nur Kleidung und Hilfsmittel benutzt, die zu dieser früheren Zeit bekannt und gebräuchlich waren und auf alles Moderne verzichtet. Ziel ist es, das Leben im ersten Jahrhundert nach Christus so authentisch wie möglich darzustellen.

Was kann man sich als Zuschauer erwarten?

Bei kleineren Veranstaltungen geben wir in erster Linie Erklärungen zu unserer Ausrüstung. Zuschauer dürfen die Uniformen natürlich auch anfassen oder selbst anlegen – ganz Tapfere dürfen sich mit Schild und Holzschild bewaffnet auch als Legionär versuchen. In Zusammenarbeit mit dem MNHA bieten wir zurzeit in der römischen Villa in Echternach ein Programm für Schulklassen an, das neben militärischen Aspekten auch das zivile Alltagsleben zur Zeit der Römer erläutern soll.

Bei größeren Veranstaltungen, die meist im nahen Ausland stattfinden, werden zum Teil auch Militärmanöver simuliert und, wenn der Platz es erlaubt, auch Schieß- und Formationsübungen, Drill und Kämpfe, aber auch das Lagerleben mit seinen alltäglichen Routinen. Die Pandemie hat leider alles erschwert, aber wir versuchen stets im Rahmen der aktuellen Gesundheitsvorschriften die Besucher so aktiv wie möglich in unser Tun einzubinden.

Wie sehen die Vorbereitungsarbeiten für einen solchen Auftritt aus?

Um die Rolle des Römers sowie die verschiedenen militärischen Abläufe, das Handwerk und den damaligen Alltag so authentisch wie möglich nachstellen zu können, sind vorab viele Recherchen und ein ständiger Austausch über rezente Ausgrabungsarbeiten notwendig. Wir legen sehr viel Wert darauf, dass unsere Darstellungen der historischen Wirklichkeit entsprechen.

Es dauert es in etwa einen Nachmittag, um ein großes Zeltlager aufzubauen. Um selbst in die Rolle des römischen Legionärs zu schlüpfen, reichen zehn Minuten – die Kleidung aus der römischen Zeit ist erstaunlich angenehm zu tragen. Demnach sind wir für pädagogische Vorführungen, wie wir sie unter anderem in der Römervilla Echternach anbieten, schnell einsatzbereit und daher auch sehr flexibel.

Living History in der Römervilla Echternach – wie kann man sich das vorstellen?

In den Frühlings- und Sommermonaten möchten wir vor allem beim jungen Publikum das Interesse an Geschichte erwecken und ihnen ein schönes und unvergessliches Erlebnis bieten, bei dem sie auf eine erfrischend lebendige Art und Weise ihr Wissen erweitern können. Die archäologische Stätte der römischen Villa in Echternach bietet eine ideale Kulisse, um Geschichte live zu erleben. Das Programm, das zusammen mit dem MNHA dort angeboten wird, richtet sich in erster Linie an Schulklassen, die die römische Geschichte auf dem Lehrplan haben. Zurzeit erhalten die Schüler anhand von nachgestellten Szenen aus einer römischen Schreibstube und durch Erläuterungen zu Kleidung und Ausrüstung eines römischen Legionärs einen kleinen Einblick in das Leben der damaligen Zeit. Sofern die pandemiebedingten Rahmenbedingungen es wieder erlauben, ist auch eine ausführlichere Demonstration von weiteren Aspekten des alltäglichen Lebens in einer römischen Villa geplant. Auf Anfrage können aber natürlich auch andere Bildungs- und Erziehungseinrichtungen unser Angebot in Anspruch nehmen.

Denkbar wäre auch, in Zusammenarbeit mit dem Museum ein größeres Lager auf dieser Stätte am Echternacher See einzurichten, das dann nicht nur für Schulkinder, sondern für ein breiteres Publikum zugänglich wäre.

Michèle Platt

**Auskunft und Reservierung per T.: 479330-214/-414
oder E: servicedespublics@mnha.etat.lu**



■ M3E: 10 ANS DÉJÀ

Après le succès de son exposition «Légionnaires. Parcours de guerre et de migrations entre le Luxembourg et la France», le Musée Dräi Eechelen prépare activement la prochaine affiche (*lire notamment l'article en pp. 12-13*). Celle-ci aura un caractère rétrospectif puisqu'elle vise à célébrer les dix ans du musée. En effet, le 13 juillet 2022, cela fera officiellement dix ans que le musée – le dernier né de la capitale – a ouvert ses portes, dynamisant à son tour la vie culturelle sur le plateau du Kirchberg et servant d'incontournable point d'attraction sur le parc Dräi Eechelen. Toute l'équipe vous donne d'ores et déjà rendez-vous non pas le 13, mais le 14 juillet pour une célébration à caractère officiel, en présence de nombreux invités.



© nilton almeida

Le canon a regagné ses pénates aux casemates de la Pétrusse

■ UNE EXPOSITION POP-UP EN SIGNE DE SOLIDARITÉ

Au regard de l'inquiétante actualité que suscite la guerre en Ukraine, le MNHA a chamboulé son agenda pour programmer à partir du 28 avril *The Rape of Europe – Maxim Kantor on Putin's Russia* (Works 1992-2022), une exposition réunissant une cinquantaine d'œuvres à forte composante politique et qui démasquent le caractère totalitaire et agressif du régime russe actuel. L'exposition, qui inclut encore un tableau nouveau donnant son titre à l'exposition: *The Rape of Europe*, est organisée en collaboration avec la Croix-Rouge luxembourgeoise qui installera une urne à dons en début de parcours. L'entrée est libre, les visiteurs étant invités à faire un don en aide aux réfugiés ukrainiens accueillis au Luxembourg.

■ ADIEU, CANON!

Longtemps, le M3E a exhibé à l'entrée l'un des trois rares canons datant de 1834 et spécifiquement coulés pour la forteresse à Carlsruhe. Un précieux vestige du patrimoine national qui se trouvait en fait en prêt au musée, le Luxembourg City Tourism Office (LCTO) l'ayant temporairement prêté au M3E le temps de réaliser les travaux de rénovation des casemates de la Pétrusse. Désormais, c'est chose faite et la saison touristique étant ouverte, le LCTO a recouvert son bien pour l'exposer dans l'un des circuits touristiques les plus fréquentés de la capitale. Après trois années de villégiature à la «Pension Dräi Eechelen» – il nous avait opportunément rejoint à l'occasion de l'exposition «Et wor emol e Kanonéier» en 2019 –, le canon a ainsi retrouvé sa maison, faisant de notre canon l'unique représentant disponible au musée.

■ DERNIER ATELIER DE CO-CREATION AUTOUR DU MUSÉE IDÉAL

Dans le cadre d'un processus d'auto-évaluation qui vient de débuter, le MNHA travaille avec une étudiante de la

Designschool Kolding (Danemark) pour organiser des ateliers de sondage avec les visiteurs désireux de livrer leur perception du musée. Le dernier de cet atelier intitulé «Comment percevez-vous notre musée?» aura lieu le 28 mai de 17h à 19h au musée (atelier Aile Wiltheim). Au cours de cet atelier, il s'agit d'analyser l'image du MNHA, de définir ce que serait un musée idéal et d'identifier les faiblesses du MNHA. Tout le monde est le bienvenu – et aucune préconnaissance n'est requise!

Cet atelier fait partie d'une thèse de maîtrise sur l'expérience du visiteur au musée qui est menée conjointement par la Designschool Kolding et le MNHA. L'atelier se déroulera en luxembourgeois et en français.

Merci de réserver votre place ici: servicedespublics@mnha.etat.lu ou 47 93 30 214 / - 414

■ HORS LES MURS

Parmi les œuvres qui circuleront hors de nos murs et dépôts, signalons encore le prêt prochain de deux nécessaires de toilette archéologiques du Titelberg pour l'expositon *M'as-tu vu? Être et paraître à la romaine en Gaule du Nord* au Forum antique de Bavay (F) du 13 mai au 8 novembre 2022. Trois toiles de Théo Van Rysselberghe (*Pointe de St Pierre à St Tropez*, *Portrait de Laure Flé* et *Andrée Mayrisch*) rejoindront le Singer Laren Museum aux Pays-Bas à l'occasion de l'exposition *Theo Van Rysselberghe – painter of the sun* (du 17 mai au 4 septembre). Deux des trois œuvres continueront en villégiature pour rehausser l'exposition *Klimt. Inspired by Van Gogh, Rodin, Matisse* au Van Gogh Museum à Amsterdam. Une cotte de maille et divers objets archéologiques iront rehausser l'affiche *Der Untergang des römischen Reiches* chez nos voisins du Rheinisches Landesmuseum à Trèves (du 25 juin au 27 novembre).

HEURES D'OUVERTURE ~ ÖFFNUNGSZEITEN ~ OPENING HOURS

Lundi	fermé	Lundi	fermé
Mardi - Mercredi	10 h - 18 h	Mardi	10 - 18 h
Jeudi	10 h - 20 h (17 - 20 h gratuit)	Mercredi	10 h - 20 h (17 - 20 h gratuit)
Vendredi - Dimanche	10 h - 18 h	Jeudi-Dimanche	10 - 18 h
Montag	geschlossen	Montag	geschlossen
Dienstag - Mittwoch	10 - 18 Uhr	Dienstag	10 - 18 Uhr
Donnerstag	10 - 20 Uhr (17 - 20 Uhr gratis)	Mittwoch	10 - 20 Uhr (17 - 20 Uhr gratis)
Freitag - Sonntag	10 - 18 Uhr	Donnerstag - Sonntag	10 - 18 Uhr
Monday	closed	Monday	closed
Tuesday - Wednesday	10 am - 6 pm	Tuesday	10 am - 6 pm
Thursday	10 am - 8 pm (5 - 8 pm free)	Wednesday	10 am - 8 pm (5 - 8 pm free)
Friday - Sunday	10 am - 6 pm	Thursday - Sunday	10 am - 6 pm

VISITES GUIDÉES ~ FÜHRUNGEN ~ GUIDED TOURS

Visiteurs individuels | Einzelbesucher | Single visitors

Jeudi à 18 h et dimanche à 15 h	en alternance	LU/DE/FR/EN	Mercredi à 17 h et dimanche à 15 h	en alternance	LU/DE/FR/EN
Donnerstag 18 Uhr und Sonntag 15 Uhr	abwechselnd	LU/DE/FR/EN	Mittwoch 17 Uhr und Sonntag 15 Uhr	abwechselnd	LU/DE/FR/EN
Thursday 6 pm and Sunday 3 pm	alternately	LU/DE/FR/EN	Wednesday 5 pm and Sunday 3 pm	alternately	LU/DE/FR/EN

Plus de détails sur | Weitere Informationen unter | Further details on | Mais informação no portal
www.mnha.lu | www.m3e.lu

Groupes (≥ 10) uniquement sur demande | Gruppen (≥ 10) nur auf Anfrage | Groups (≥ 10) available upon request
80 € (+ entrée ~ Eintritt ~ admission)

Infos et réservations: T (+352) 47 93 30 – 214 | T (+352) 47 93 30 – 414 du lundi au vendredi de 7h30 jusqu'à 16h30
servicedespublics@mnha.etat.lu

TARIFS ~ EINTRITTSPREISE ~ ADMISSION FEES

Exposition permanente | Dauerausstellung | Permanent Exhibition
gratuit | gratis | free

Expositions temporaires | Sonderausstellungen | Temporary Exhibitions
adultes | Erwachsene | adults **7 €**

groupes | Gruppen | groups (≥ 10) **5 € / pers.**

familles | Familien | families **10 €**
2 adultes & enfant(s) | 2 Erwachsene & Kind(er) |
2 adults & child(ren)

Kulturpass **gratuit | gratis | free**

étudiants | Studenten | students **gratuit | gratis | free**

< 26, Amis des musées, ICOM **gratuit | gratis | free**

Exposition permanente | Dauerausstellung | Permanent Exhibition
gratuit | gratis | free

Expositions temporaires | Sonderausstellungen | Temporary Exhibitions
adultes | Erwachsene | adults **7 €**

groupes | Gruppen | groups (≥ 10) | groups **5 € / pers.**

familles | Familien | families **10 €**
2 adultes & enfant(s) | 2 Erwachsene & Kind(er) |
2 adults & child(ren)

Kulturpass **gratuit | gratis | free**

étudiants | Studenten | students **gratuit | gratis | free**

< 26, Amis des musées, ICOM **gratuit | gratis | free**



MNHA

Marché-aux-Poissons
L-2345 Luxembourg
tél.: 47 93 30-1
www.mnha.lu

M3E

5, Park Dräi Eechelen
L-1499 Luxembourg
tél.: 26 43 35
www.m3e.lu

LE PASSÉ COLONIAL DU LUXEMBOURG

Musée national
d'histoire et d'art
Luxembourg

Marché-aux-Poissons
L-2345 Luxembourg
www.mnha.lu

T +352 47 93 30-1
Heures d'ouverture:
mar - dim 10h - 18h

08.04.2022 > 06.11.2022

M_NHA



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

 **cargolux**