

MUSEUM 212

Revue trimestrielle
publiée par l'UNESCO
n° 4, octobre-décembre 2001
130 FF

international

ISSN 0304-3002



Une visite guidée de notre passé





Éditions UNESCO

7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, France
Fax : +33 1 45 68 57 37
Site web : www.unesco.org/publishing
E-mail : publishing.promotion@unesco.org

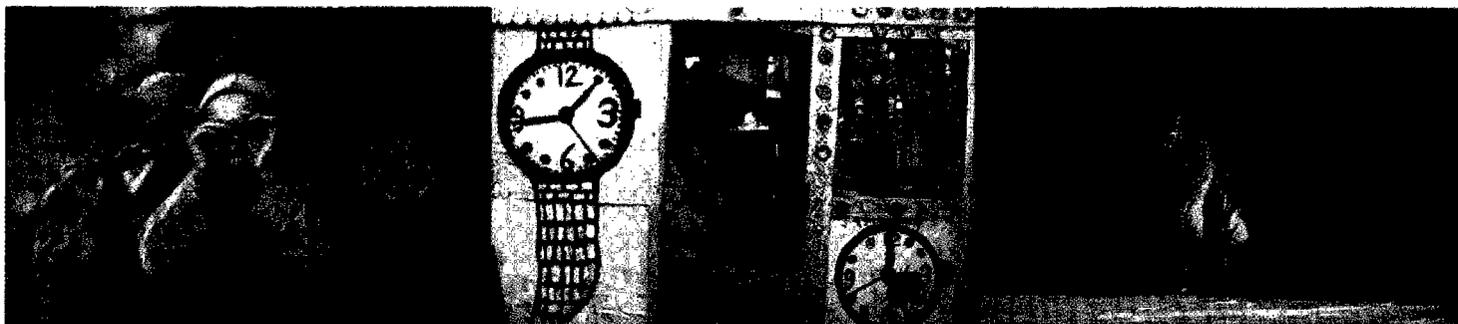


Éternités Afghanes

Le pays aux mille douleurs...

l'Afghanistan renaît toujours de ses cendres...

■ Les magnifiques photos de Reza et le texte sobre d'Oliver Weber restituent toute l'âme de ce pays millénaire qui n'a jamais cessé de lutter pour sa liberté et sa culture.



Éternités Afghanes

Photographies de Reza

Texte d'Oliver Weber

Couverture reliée toilée

174 p., 15 x 21 cm

Éditions UNESCO / Éditions du Chêne

Disponible aussi en anglais

26.90 €

Disponible à www.unesco.org/publishing



ANGKOR
RADAR IMAGE

 3 *Éditorial*

**Partie I – Muséologie
et développement endogène**

- 6 Un musée d'art dans une île lointaine : l'Academy of Arts
and Bishop Museum à Honolulu
Robert Griffing
- 9 Un musée rural au Centre d'éducation de base pour les États arabes
Dorothy G. Williams
- 12 L'ethnologie de sauvetage
Richard Nunoo
- 15 La table ronde de Santiago du Chili
Mario E. Teruggi
- 19 Les écomusées au Québec
René Rivard
- 23 Le Musée de l'Indien : nouvelles perspectives en vue de la participation
des étudiants et des communautés indigènes
Claudia Menezes
-

**Partie II – Culture
et environnement**

- 30 Protection de la nature et musées d'histoire naturelle
Roger Heim
- 33 Rôle du musée d'art et du musée des sciences humaines et sociales
Georges Henri Rivière
- 41 Les musées d'histoire culturelle et l'écologie humaine :
une intégration nécessaire
Bo Nilsson et Bengt Rosén
- 45 Inventorier la biodiversité : un point de vue africain
Joris Komen
-

**Partie III – Transfert
des connaissances**

- 50 L'art expliqué par la méthode visuelle
Katherine Kuh
- 54 Musées et expositions temporaires
Grace L. McCann Morley
- 58 Musée, psychologie et architecture
Manfred Lehbruck

- 63 Contrôle du patrimoine culturel au Musée national d'anthropologie de Mexico
Noemí Castillo-Téjero
- 66 Qu'est-ce qu'un « musée intelligent » ? Le point de vue d'un Japonais
Eiji Mizushima
-

***Partie IV – Identité,
propriété et protection
du patrimoine***

- 70 La protection des monuments culturels et des richesses des musées en URSS au cours de la seconde guerre mondiale
S. Davydov et J. Matzulevitch
- 73 Reconstitution de patrimoines culturels dispersés : problèmes et possibilités
Luis Monreal
- 78 Le Musée de Tahiti et des îles : pour une politique réaliste
Anne Lavondès
- 83 Vol et viol des cultures : un aspect de la dégradation des termes de l'échange culturel entre les nations
Hugues de Varine
- 90 Un lien avec la population : le Musée de l'Alaska
Steve Henrikson
-

Éditorial

Le numéro 212 est le dernier de la revue *Museum international* sous sa forme actuelle, entièrement consacrée aux musées et à l'échange des informations muséales dans le monde, dans une présentation née en 1972. Il semblait important, au seuil d'une nouvelle étape, de s'arrêter et de signaler, par un coup d'œil rétrospectif, quelques axes saillants de l'évolution de la pensée et de la pratique muséographique au regard des grandes préoccupations contemporaines, dont la plus ancienne revue culturelle de l'UNESCO a rendu compte depuis sa création en 1948.

Quatre thèmes ont retenu notre attention : muséologie et développement endogène, culture et environnement, transfert des connaissances et, enfin, identité, propriété et protection du patrimoine. Ils nous paraissent tracer, tout au long des cinquante dernières années, un des fils conducteurs pour la compréhension de la place des musées dans la société, des diverses formes de leur contribution aux évolutions intellectuelles et de leur développement possible dans les prochaines décennies.

Il est désormais indispensable de détacher le musée – lieu de réflexion sur le patrimoine et la culture – des enjeux majeurs de notre temps. Du reste, le rapport de la Commission mondiale sur la culture et le développement, *Notre diversité créatrice*, publié par l'UNESCO en 1996, consacrait un chapitre au patrimoine culturel au service du développement dans lequel les responsabilités des musées étaient clairement soulignées. L'intention de ce numéro est donc, à travers une sélection d'articles sur toute la période de publication de la revue, d'offrir à nos lecteurs quelques repères significatifs autant pour leur plaisir personnel à revisiter des lieux de discussion qu'ils ont connus que pour souligner l'intérêt du legs qu'ils ont reçu. Cette sélection pourra sembler partielle et relative à certains : elle a été dictée principalement par le souci d'illustrer les étapes, non linéaires, de construction de la réflexion et de la pratique, d'une part, et d'être représentative des différentes époques traversées, de l'autre. Des équilibres, notamment géographiques, ont dû être respectés. Des personnalités incontestées comme des auteurs moins connus, mais dont le propos permettait d'ajouter un éclairage particulier, font à nouveau entendre leur voix dans la revue. Des coupures ont été faites dans les textes afin soit d'éviter de charger la lecture avec des éléments conjoncturels, soit par nécessité de concision en raison du nombre limité de pages du magazine. Cependant, les références de chaque article sont clairement indiquées et le lecteur intéressé par la version non expurgée du texte peut la demander par courrier électronique à la rédaction (clt.museum@unesco.org).

En complément des quatre thèmes évoqués, la rédaction de *Museum international* souhaitait aussi faire connaître la richesse des archives de la revue tant pour l'étude et la préservation du patrimoine culturel que pour l'histoire des muséographies nationales. *Museum international* a été, pour beaucoup de pays, le moyen de publier les expériences et les analyses sur leur pratique muséale à un moment de renouvellement et d'expansion inégalée. Il est fascinant, tout au long des cinquante-trois volumes de la série, de voir naître et s'épanouir les contours du paysage muséal que nous connaissons aujourd'hui : la première réunion d'experts sur les sites et les monuments historiques, en 1950, qui dresse un panorama exhaustif de la situation des musées après la guerre, la reconnaissance des cultures indiennes et la nouvelle aile du Musée national d'anthropologie de Mexico en 1962, ou encore la première conférence des musées africains en 1972 en Zambie, dans la ville de Maramba (connue aussi sous le nom de Livingstone), sont quelques exemples de ce sujet d'intérêt national, régional et international.

Le fonds d'archives de la revue ne doit pas rester inexploité et doit, par conséquent, être mis à la portée de tous, chercheurs, muséographes, historiens, théoriciens du patrimoine et décideurs politiques, et du grand public. Nous souhaitons par ce numéro de réédition susciter l'intérêt et obtenir le soutien de la communauté internationale pour la mise en place d'un programme de numérisation et de diffusion sur le Web des

archives intégrales de la revue *Museum international* avec l'aide des institutions spécialisées. Dans cet esprit, l'iconographie du numéro constituée des images publiées avec les articles, trop importante pour être présentée ici, a été regroupée sur le site Web de l'UNESCO consacré à la revue (www.unesco.org/culture/museum).

Pendant plus de cinquante ans, tous les aspects du travail pratique des musées ont été passés en revue, documentés, discutés et diffusés. On ne peut oublier que, pendant les longues années fondamentales des libérations et des reconstructions nationales, *Museum international* fut la seule voix à portée internationale mise au service des projets muséographiques et culturels de tous les pays de la planète. La revue est, aujourd'hui encore, l'unique média bénéficiant d'une légitimité inaltérée sur la scène internationale. Cette légitimité doit servir à la présentation et à la discussion des questions d'ordre éthique, philosophique et social qui se posent désormais au patrimoine en général et aux musées en particulier. L'UNESCO a pris acte du fait que le patrimoine n'est plus seulement une pratique mais également un enjeu tant de la politique que de la culture et de l'économie¹.

La nouvelle formule de la revue présentera des thématiques relatives au patrimoine et aux musées dans une approche problématisée et avec un caractère moins technique que l'ancienne. Elle cherchera également à expliciter à travers l'action des musées, mais pas uniquement, et dans une perspective internationale les fondements scientifiques de l'action sur le patrimoine, à présenter les meilleures politiques de développement et de gestion et, enfin, à poser les perspectives nouvelles, conceptuelles et pratiques pour un projet sur le patrimoine au niveau mondial. Le premier numéro sera double (numéros 1 et 2 de 2002) et sera consacré au site d'Angkor, symbole de patrimoine total. Sa publication coïncidera avec l'anniversaire de l'inscription du site sur la Liste du patrimoine mondial et le lancement du programme international de sauvegarde du site.

La rédaction de *Museum international* serait très heureuse de recevoir l'avis des lecteurs sur les différents sujets évoqués plus haut et, tout particulièrement, sur le projet de numérisation des archives.

I. V.

Note

1. Les deux *Rapports mondiaux sur la culture* publiés par l'UNESCO en 1998 et en 2000 ont été à l'origine d'une réflexion sur les nouveaux enjeux et les nouvelles approches analytiques du patrimoine et des musées dans le cadre de la mondialisation. Le *Rapport mondial sur la culture 2000* est disponible en ligne sur le site Web de l'UNESCO (www.unesco.org/booksonline.asp). Celui de 1998 peut être commandé sur le même site Web.

Partie I – Muséologie et développement endogène

Photographe : M. Fernandez, © UNESCO



Groupe de danseurs traditionnels en Sierra Leone, Afrique.

La notion de développement endogène, née dans les dernières décennies et d'abord circonscrite aux domaines économique et social, s'est peu à peu étendue à l'ensemble des activités soutenant le développement humain dans une perspective qui tenait compte de plus en plus des conditions et des aspirations culturelles locales.

Pour comprendre les rapports entre la muséologie et le processus de développement endogène, il faut remonter aux années 1950 et appréhender dans quelle mesure le projet d'art universel, en posant pour principe la transcendance des différences entre pays par l'art, a ouvert la voie à une meilleure compréhension des qualités essentielles des cultures. Le musée devient le lieu de confrontation avec la différence et d'acquisition des connaissances nécessaires à l'acceptation de cette différence.

L'évolution des études anthropologiques, le contexte politique de décolonisation ainsi que les stratégies d'émancipation qui y sont liées vont fortement influencer la position des musées dans cette tâche qui est de relier, à travers un projet intellectuel, le local au mondial.

La création des musées d'ethnographie et des écomusées marque les années 1970. Elle résulte du mouvement en faveur des arts et traditions populaires dont le but est de faire reconnaître les cultures régionales au sein des espaces nationaux. Dans le même temps, l'Amérique latine crée la notion de musée intégré qui, en contribuant à lier revalorisation culturelle et émancipation politique, affirme le rôle du musée dans les constructions nationales de la deuxième moitié du xx^e siècle.

Les musées vont, peu à peu, s'adresser aux communautés directement concernées par les collections qu'ils détiennent. Le dialogue construit entre communautés culturelles et responsables des musées modifiera en retour le sens, le contenu et les destinataires des savoirs présentés par le musée.

Désormais résolument tourné vers son public, attentif aux évolutions sociales et culturelles, le musée peut également jouer un rôle d'intégrateur par la reconnaissance des valeurs des cultures minoritaires et de réconciliateur dans les contextes postcoloniaux. ■

Un musée d'art dans une île lointaine : l'Academy of Arts and Bishop Museum à Honolulu

(Vol. IV, n° 2, 1951, p. 126-131)

Robert Griffing

Né en 1914 à Riverhead, Long Island, New York. Université Yale (BA, Bachelor of Arts, 1935), Graduate School de l'Université Yale et Institut d'art et d'archéologie de Princeton (MFA 1940). A enseigné avant la guerre l'histoire de l'art à l'Université de Princeton et à l'Université John Hopkins. Directeur des études à l'Académie des beaux-arts de Honolulu, 1946-1947.

Honolulu présente à bien des égards une physionomie unique parmi les villes américaines. Dans un décor d'une luxuriance tropicale, elle jouit d'un climat d'une douceur à peu près sans rivale. Les traditions sociales y ont gardé certains traits du passé polynésien, notamment cette dignité sans prétention et cette cordialité instinctive. La population est issue d'un mélange cosmopolite où prédomine l'élément oriental. Située sur la petite île Oahu, dans l'archipel hawaïien, la ville est distante d'environ 4 000 kilomètres du continent le plus proche.

Ces différents facteurs exercent une influence puissante et directe sur le caractère des institutions hawaïennes en général, et en particulier sur le seul musée du territoire, l'Academy of Arts d'Honolulu. Tout d'abord la conservation des œuvres d'art peut être assurée de façon à peu près parfaite grâce au régime climatique : en effet, l'état hygrométrique et la température sont pratiquement constants. C'est aussi le climat qui a permis d'installer le musée dans un bâtiment dont chaque salle peut s'ouvrir d'un côté sur des jardins, à la façon du *lanai* hawaïien, ce qui crée l'ambiance d'agrément et de délassément invitant à la délectation esthétique et à l'étude des arts, alors que l'aspect monumental habituel des salles de musée y est moins favorable. Ce même élément ajoute au caractère intime de l'architecture le sens de l'espace et permet d'accorder étroitement la nature et le paysage à l'œuvre d'art.

Le fait qu'Honolulu est habitée par une population très mélangée, comprenant un nombre élevé d'Hawaïiens, de Philippins et d'Orienteux, a également diverses conséquences importantes. Par exemple les collections du musée font une place égale à l'art oriental et à l'art occidental ; en fait, si le plan même de l'édifice, établi en 1927, prévoyait la construction de deux ailes principales situées de part et d'autre d'une cour centrale, c'était pour que les civilisations

orientales et occidentales puissent être représentées sur un pied d'égalité, ce qui correspond bien au caractère et aux goûts de la population.

Cela ne signifie pas que le processus d'assimilation culturelle soit arrivé à son terme ni qu'une culture nouvelle soit apparue à Hawaii. En bref, on peut dire que le mélange des civilisations occidentale et orientale a eu pour résultat d'amener les individus à mieux comprendre les qualités essentielles d'un certain nombre de cultures et de donner naissance à une population qui a tout au moins la chance de porter un intérêt et un respect sincères aux coutumes d'autrui, au lieu de repousser ce qui lui paraît « étranger ». D'un point de vue plus concret, on constate également que l'influence réciproque des traditions orientales, polynésiennes et occidentales commence à créer un style dans une certaine mesure original. L'expression la plus significative en est sans doute d'ordre architectural : l'architecture domestique notamment a combiné des éléments empruntés à l'Orient et à l'Occident pour créer des formes nouvelles, dotées d'une valeur symbolique et d'une signification propres.

En théorie, pareille fusion pourrait se réaliser en n'importe quel point du globe ; mais, en fait, dans une région plus vaste – le territoire continental des États-Unis d'Amérique, par exemple – l'apport de l'Orient et de la Polynésie aurait sans doute été submergé par l'écrasante prépondérance du point de vue occidental. Tous les Hawaïiens, quelle que soit leur origine, se considèrent comme Américains et, pour cette raison, le facteur occidental joue certainement à Hawaii un rôle prédominant : mais, étant donné le grand nombre d'Orienteux et d'indigènes des îles du Pacifique qui y vivent et l'éloignement des pays occidentaux, l'influence des traditions non occidentales reste un élément vivace et durable de la conscience hawaïenne.

Ces diverses données imposent une orientation aux activités de l'Academy of Arts, en déterminant les problèmes qu'il lui faut résoudre. Tout d'abord, les arts de l'Orient et de l'Occident éveillent et éveilleront toujours à Hawaii un intérêt égal, d'où la nécessité d'effectuer les acquisitions en conséquence. En deuxième lieu, le personnel du musée n'oublie jamais que ses rapports avec la collectivité doivent viser avant tout à être pour elle la source où elle peut puiser sans cesse les preuves d'affirmation d'un patrimoine culturel extrêmement riche, considération qui exerce une influence directe sur les méthodes d'interprétation et de présentation. À la vérité, cet aspect de son rôle retient à l'heure actuelle la plus grande part de l'attention des dirigeants du musée.

En mettant particulièrement en évidence les témoignages éclatants de la culture de l'Extrême-Orient, nous pouvons aider nombre d'Hawaiïens d'origine orientale à reprendre confiance en eux-mêmes et en leur héritage, par le processus de l'identification culturelle. Certes, dans le passé, bien des hommes à travers le monde se sont tournés vers l'art pour de pareilles fins. Il nous semble que c'est aujourd'hui la signification même du musée.

Pour les habitants du reste du monde cependant, ce qui caractérise avant tout notre île, c'est sa situation géographique écartée, et il est vrai que ce fait influence nécessairement maints aspects de notre vie ; cependant, la réaction qu'il suscite chez les Hawaïiens n'est pas du tout telle que l'imagine l'étranger, qui a toujours tendance à penser que l'éloignement géographique doit engendrer un sentiment d'isolement.

Évidemment cet éloignement présente certains inconvénients pour le musée, comme pour toute autre institution. Il est difficile, à pareille distance, de rester en contact étroit avec les centres de recherche et de se tenir au courant du

développement des arts dans le monde. Mais s'il est vrai que de tels inconvénients existent, ils restent d'une importance secondaire en comparaison du fait que notre éloignement géographique de tout continent, joint aux caractéristiques de la population locale, bien loin d'engendrer un sentiment d'isolement, tend au contraire à identifier Hawaii avec une région bien plus vaste encore, c'est-à-dire l'ensemble de cette zone du Pacifique dont l'archipel constitue en quelque sorte le pivot. En effet, la plupart des voies de communication du Pacifique passent dans l'un et l'autre sens par Honolulu ; aussi cette ville est-elle devenue un centre important où les idées, comme les marchandises, vont de l'Occident vers l'Orient et inversement. Le secrétariat du Pacific Science Board, dont la compétence s'étend à toute la région du Pacifique, a son siège à Hawaii. Le Bishop Museum, dont les riches collections, consacrées au folklore et à la civilisation des populations polynésiennes, mélanésiennes et micronésiennes, sont connues dans le monde entier, est depuis longtemps installé à Honolulu. De nombreux étudiants aussi bien de l'Orient que de l'Occident suivent les cours de l'Université d'Hawaii et beaucoup de nos propres ressortissants ont de multiples liens de famille ou d'affaires avec l'Orient, avec les autres États du Pacifique également.

Bien des étudiants et des voyageurs venus de l'Orient trouvent ici leur seule chance d'entrer directement en rapport avec l'Occident et d'en acquérir une connaissance directe ; inversement, il n'est pas moins vrai que la majorité des dizaines de milliers de voyageurs de l'Occident que nous recevons chaque année n'auront jamais la possibilité de savoir de l'Orient autre chose que ce qu'ils auront appris pendant leur séjour à Hawaii. Le personnel du musée se rend compte également que, pour une très grande partie de nos visiteurs et pour la

plupart des Hawaïens eux-mêmes, l'Academy of Arts d'Honolulu est le seul musée d'art aux collections vraiment représentatives qu'il leur sera jamais donné de connaître.

Aussi les activités du musée visent-elles pour une large part à accomplir une œuvre éducative d'une vaste portée, afin d'enrichir dans toute la mesure du possible l'expérience de ses visiteurs.

L'importance accordée aux activités éducatives par le musée d'Honolulu n'est pas un fait nouveau. L'Academy s'est au contraire consacrée à cette tâche dès sa création. Le fondateur de cet établissement avait pressenti les possibilités que recelait une collectivité placée au point de jonction de plusieurs mondes ; aussi, parmi les départements du musée, celui de l'éducation est-il le plus important : il dispense chaque année un enseignement à une quarantaine de milliers d'enfants des écoles d'Hawaïi. Toutefois, ce qui était plus difficile à prévoir, c'était l'influence que les institutions hawaïennes pourraient exercer sur la vie de per-

sonnes vivant à des milliers de kilomètres de l'archipel. On ne saurait naturellement évaluer cette influence avec exactitude, mais elle est manifeste.

Il est évident que l'Academy of Arts d'Honolulu entre dans la catégorie du cas d'espèce lorsqu'on discute du problème posé par un musée d'art dans une région écartée, et que caractériser Hawaïi sous ses traits lointains, c'est penser uniquement en termes géographiques abstraits. Bien plus important pour nous est le fait que les divers facteurs qui rangeaient Hawaïi dans la catégorie du cas d'espèce ont pour ainsi dire transformé ce lieu géographiquement isolé en en faisant le trait d'union entre une population locale unique en son genre et une aire mondiale beaucoup plus vaste. Ainsi se trouve non seulement palliée toute sensation d'isolement mais aussi créée une atmosphère extrêmement stimulante, invitant le musée à l'émulation tout en lui offrant d'amples possibilités de servir la communauté locale. ■

Un musée rural au Centre d'éducation de base pour les États arabes

(Vol. VII, n° 4, 1954, p. 218-221)

Dorothy G. Williams

AB Hunter College, 1932, BSSc. Simmons College, 1933, MA Columbia University, 1940, PhD. University of Chicago, 1947. Bibliothécaire du Samuel Houston College, bibliothécaire à la salle de lecture de la New York Public Library, membre du Secrétariat de l'UNESCO, Centre de documentation et d'échanges, Éducation de base, 1948. Bibliothécaire du Centre d'éducation de base pour les États arabes à Sirs-el-Layyan à partir de 1952.

On peut dire qu'en règle générale, et si l'on excepte les sites archéologiques, les musées des pays arabes du Moyen-Orient se trouvent exclusivement dans les grandes villes, et particulièrement dans les capitales. Beaucoup de ces musées possèdent de riches collections et des trésors artistiques et archéologiques connus dans le monde entier ; mais jusqu'ici, ils n'ont guère manifesté, par la nature de leurs collections ou de leurs programmes éducatifs, d'intérêt particulier pour la vie rurale. Il est encore plus surprenant, étant donné l'unité culturelle très marquée des pays arabes, de constater l'absence presque complète, dans cette partie du monde, de musées à caractère régional.

Aussi le musée qui vient d'être créé au Centre d'éducation de base pour les États arabes (ASFEC) constitue-t-il à cet égard, en dépit de ses moyens modestes, une véritable innovation. Il s'est ouvert le 22 janvier 1953, lors de l'inauguration officielle du centre. Il a pour objectifs : de rassembler et de présenter des objets fabriqués et utilisés par les populations rurales des pays arabes du Moyen-Orient ; de participer étroitement, par les services qu'il rend, par ses méthodes de travail et par ses divers genres d'activités, à l'application du programme de formation du personnel et de travaux pratiques dont le Centre poursuit la réalisation en matière d'éducation de base. Avant de donner de plus amples détails sur le musée, peut-être ne serait-il pas inutile d'esquisser rapidement la structure et le programme du Centre.

L'ASFEC a été fondé en décembre 1952 par l'UNESCO, avec le concours du gouvernement égyptien, de l'Organisation des Nations Unies et de ses institutions spécialisées. C'est le deuxième centre régional d'éducation de base que crée l'UNESCO. Le premier, celui d'Amérique latine, a commencé à fonctionner à Pátzcuaro (Mexique) en mai 1951. Comme celui de Pátzcuaro, le centre de Sirs-el-Layyan se propose deux objectifs

principaux : former des cadres en vue d'élever le niveau de vie de la région et produire à titre expérimental une partie du matériel imprimé et audiovisuel nécessaire à cette fin.

Les quarante-huit élèves de la première promotion sont arrivés au terme de leurs vingt et un mois d'études en août 1954 ; un deuxième groupe, composé de quarante-trois élèves, a été admis en décembre 1953. Ces élèves sont des adultes, hommes et femmes, désignés par les gouvernements des six États arabes (Arabie Saoudite, Égypte, Irak, Jordanie hachémite, Liban, Syrie), et par l'UNRWA¹ pour le secteur de Gaza, en Palestine. Ils ont été choisis en raison de l'intérêt qu'ils portent au bien-être de la population rurale de leur pays et de l'expérience dont ils jouissent dans un domaine de l'éducation de base. Le personnel international du Centre comprend des spécialistes de questions telles que la sociologie rurale, la vulgarisation agricole, les coopératives, l'enseignement de l'hygiène, de la lecture et de l'écriture, l'économie domestique, les techniques artisanales et l'urbanisme rural ; ces spécialistes sont affectés au Centre par l'UNESCO, la FAO, l'OMS, l'OIT et les Nations Unies. Les élèves y apprennent à travailler en équipe et, grâce à l'enseignement qu'ils reçoivent en classe et aux travaux dirigés qu'ils font sur place dans les villages avoisinants, ils se familiarisent avec les méthodes à employer pour s'attaquer, sur plusieurs fronts à la fois, aux problèmes complexes que posent la pauvreté, l'analphabétisme et la maladie.

Le village de Sirs-el-Layyan, où le Centre s'est installé, se trouve dans le delta du Nil à 65 kilomètres au nord du Caire, au centre de la province de Menoufia. Celle-ci, qui a une superficie d'environ 365 kilomètres carrés et une population de 300 000 habitants, constitue la région immédiatement desservie par le Centre et son musée. Mais le

Centre dessert également, de façon très directe, tous les pays arabes, et son action s'insère dans le programme d'ensemble par lequel les Nations Unies s'efforcent de relever dans le monde entier le niveau de vie et de culture de la population rurale.

C'est M. Abbas Ammar, premier directeur du Centre, qui eut d'abord l'idée d'y adjoindre un musée. Grâce à son intervention, le gouvernement égyptien a bien voulu mettre à la disposition du Centre les vastes collections de produits artisanaux et d'autres objets provenant de divers pays arabes (en particulier d'Irak) qui avaient été exposés au Caire en 1950, à l'occasion du second stage d'études des Nations Unies consacré au service social des États arabes. Ces objets constituèrent pour le musée un premier fonds qui s'est, depuis lors, considérablement enrichi grâce à des dons, des prêts et de modestes acquisitions.

Les collections permanentes du musée (dont certaines sections sont fréquemment renouvelées et remaniées) sont disposées selon un plan géographique : les objets y sont groupés par pays d'origine. On peut y voir des tapis, des étoffes, des vanneries, des métaux ouvrés (cuivre rouge, cuivre jaune et argent), des poteries, des costumes, des bijoux, des ustensiles de ménage et des instruments agricoles. La direction compte réorganiser progressivement le musée autour de trois thèmes principaux : agriculture, artisanat rural et économie domestique (y compris l'urbanisme et l'habitat ruraux). L'étiquetage doit être rédigé en arabe et en anglais, afin d'être accessible aux divers visiteurs, et réduit au minimum, de façon à ne pas tenir trop de place dans un aussi petit musée. Les organisateurs se sont efforcés d'éviter que le musée ait l'air encombré ; ce fut assez facile au début mais, à mesure que la collection s'est enrichie, il est devenu nécessaire de remanier certaines sections et d'en retirer certains objets.

En plus de ses collections permanentes, le musée organise diverses expositions temporaires. Parmi les visiteurs attirés, y compris les élèves du Centre, il y en a peu qui aient voyagé en dehors des pays arabes, et c'est à leur intention que le musée organise régulièrement de petites expositions temporaires consacrées aux objets – productions artisanales et autres – fabriqués et utilisés par la population rurale de pays étrangers. Il a déjà présenté des collections provenant du Mexique, de l'Indonésie et de l'Afrique occidentale. Au printemps 1953, l'ASFEC a pu exposer pendant deux mois une collection de reproductions joliment encadrées de peintures françaises contemporaines, dont le prêt lui avait été consenti grâce à l'intervention du centre culturel de l'ambassade de France au Caire. Ce centre culturel a également prêté à l'ASFEC plusieurs excellents films sur la vie des artistes dont les œuvres étaient ainsi exposées. Puis viendra l'exposition des gravures sur bois japonaises qui circule actuellement sous les auspices de l'UNESCO dans les États membres de l'Organisation.

Il est particulièrement encourageant de constater que le musée contribue de plus en plus activement à l'application du programme du Centre. Depuis cette année, le personnel du Centre comprend un spécialiste des arts artisanaux et il arrive fréquemment que celui-ci emprunte au musée des objets destinés à illustrer certaines techniques. La bibliothèque emprunte également au musée des objets qui lui permettent de donner à ses expositions un caractère vivant. La FAO a publié en 1953 un excellent manuel pratique sur les petits instruments aratoires (*Small farm implements*)⁷. Entre autres projets, le musée envisage d'organiser, en étroite collaboration avec le spécialiste de l'extension agricole envoyé au centre par la FAO et en s'inspirant de ce manuel, une exposition d'instruments aratoires répondant aux besoins et aux

particularités de l'agriculture dans les pays arabes. Les petits instruments seront présentés grandeur nature, les autres sous forme de maquettes, et l'on pourra les comparer sur place à ceux qui sont à l'heure actuelle couramment employés dans la région. Cette exposition, qui fera probablement le tour des villages où les élèves du Centre se livrent à des travaux pratiques et des unités rurales gouvernementales de la région, présentera un intérêt pratique immédiat pour la réalisation du programme du Centre. Elle aura, en outre, l'avantage d'enrichir considérablement la collection agricole du musée.

Les visiteurs du musée (si l'on excepte les membres du personnel et les élèves du Centre) sont, pour la plupart, des instituteurs ou des professeurs (en particulier des professeurs de géographie, d'histoire et de techniques artisanales) qui viennent accompagnés de leurs élèves non seulement des villages voisins mais aussi de toute la province de Menoufia, et qui ne reculent pas pour cela devant l'organisation d'un long voyage en autocar. Depuis l'ouverture du musée, les groupes scolaires ont représenté, en fait, près de la moitié des visiteurs n'appartenant pas au Centre (environ 30 000).

Il est encore trop tôt pour essayer de porter un jugement sur l'œuvre du musée, mais nous voudrions, en terminant, formuler ici quelques remarques. La première, c'est que le service du musée a d'abord été, et reste en grande partie, assuré par le personnel de la bibliothèque du Centre, pour lequel il ne saurait être qu'un à-côté, une activité subsidiaire. En outre, si les trois bibliothécaires ont depuis des années visité de nombreux musées, tant à titre privé que comme spécialistes de l'éducation des adultes, aucun d'eux n'a étudié la muséographie, ce qui restreint forcément les possibilités de

développement du musée. Outre que le personnel du Centre a trop peu de temps à consacrer au musée, celui-ci manque de fonds. Son équipement actuel se limite à quelques accessoires hétéroclites : quelques panneaux de celotex, onze caisses d'emballage (sept en bois, quatre en carton), deux tables de bibliothèque, une bibliothèque de jonc et deux vitrines d'exposition avec des rayons de verre, primitivement destinées à une confiserie. Les sommes consacrées jusqu'ici au musée, y compris l'achat d'objets, n'atteignent même pas 300 dollars.

Il reste encore beaucoup à faire, et l'on espère qu'il sera possible de renforcer le personnel et de relever les crédits. Toutefois, les efforts déployés jusqu'à présent ont abouti à des résultats positifs, ils ont notamment : fourni au Centre un instrument utile pour l'application de son programme de formation et de travaux pratiques : éveillé chez beaucoup de visiteurs une certaine fierté et le sens de l'identité culturelle ; montré en quelques mesures ce qu'on peut faire pour créer un musée rural avec de modestes ressources, comme dans la plupart des entreprises d'éducation de base. ■

Notes

1. United Nations Relief and Works Agency (Service de secours et de travaux des Nations Unies).
2. H.J. Hopfen, E. Biesalski, *Small farm implements* (FAO Development Paper n° 32, Agriculture), Rome, juin 1953, 80 p., 120 ill. 23 cm. Cet ouvrage, dont le texte est illustré de photographies et de dessins, décrit les petits instruments aratoires qu'on emploie avec succès dans différentes parties du monde et que l'agriculteur, le menuisier ou le forgeron du village peut aisément fabriquer pour un prix de revient modique, à l'aide de matériaux faciles à trouver.

L'ethnologie de sauvetage

(Vol. XXIII, n° 3, 1970, p. 173-179)

Richard Nunoo

Né en 1922 au Ghana. Collège d'Achimota (1938-1945). Conservateur adjoint (1945-1948) puis conservateur (1948-1950) du Musée d'anthropologie du Collège d'Achimota (également bibliothécaire et professeur au collège). Spécialisation en archéologie européenne préhistorique à l'Institut d'archéologie de l'Université de Londres et diplôme de la Museums Association (1950-1953). Assistant à titre temporaire au British Museum (1954). Conservateur du Musée national au Collège universitaire du Ghana (1954-1958). Membre du Conseil des musées et monuments du Ghana (1958-1961). Directeur des musées et monuments du Ghana (1961). Conseiller permanent de l'Union internationale des sciences préhistoriques et protohistoriques. Vice-président de l'assemblée générale du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (Rome). Vice-président de l'Association des musées de l'Afrique tropicale (AMAT-MATA). Membre du Comité national ghanéen de l'ICOM. Membre de l'Institut italien de préhistoire et de protohistoire. Fellow du Royal Anthropological Institute, à la suite de fouilles pratiquées sur la colline de Nsuta, au Ghana (1948). Fouilles en Israël et au Ghana. Les publications de cet auteur comprennent notamment le Rapport sur les fouilles d'Asebu, au Ghana (1955).

On assure aujourd'hui beaucoup mieux que naguère la protection des biens culturels. Dans beaucoup de pays, des experts se préoccupent activement de trouver des moyens efficaces pour les préserver et il est encourageant de constater que l'UNESCO, par les conseils et l'aide qu'elle donne à ses États membres, soutient méthodiquement les efforts de cet ordre.

Dans les pays en développement, notamment en Afrique, il est devenu nécessaire et presque indispensable que les gouvernements prennent des mesures de protection des biens culturels, et cela essentiellement pour deux raisons : d'abord, à cause de l'exportation illicite d'objets culturels, dont leurs pays d'origine seront bientôt entièrement dépouillés si l'on ne fait rien pour lutter contre cette pratique ; ensuite, à cause de la disparition progressive de l'artisanat traditionnel sous la pression des idées modernes et des méthodes industrielles. Les facteurs de changement se montrent aujourd'hui exceptionnellement actifs, notamment en Afrique occidentale. Les idées modernes ne sont pas faites pour stimuler l'artisanat traditionnel et les méthodes industrielles servent à produire de grandes quantités d'articles de ménage ou autres en matière plastique ou synthétique, de sorte que les produits de l'artisanat traditionnel sont dépréciés.

Un grave problème se pose de ce fait à nombre de pays : comment protéger efficacement leurs biens culturels contre ces forces actives qui menacent l'existence même de ce patrimoine ? Divers gouvernements ont obtenu des résultats appréciables en subordonnant légalement toute exportation d'objets de ce genre à l'octroi d'une licence. Mais si cette méthode a dans l'ensemble assez bien réussi à certains pays, ce n'a pas été le cas partout¹.

Mais que dire de l'autre problème, celui que pose la disparition d'objets surtout ethnographiques, qui se dégradent et

ne reçoivent pas les soins nécessaires ? Nous voudrions esquisser ici la façon dont procède à cet égard le Musée national du Ghana ; la méthode qu'il a adoptée pourrait être essayée avec succès dans d'autres pays en développement où se posent des problèmes analogues. Depuis qu'elle est appliquée, des milliers d'objets d'importance culturelle, qui sans cela auraient été irrémédiablement perdus pour la postérité, ont été acquis par l'État et ajoutés aux collections nationales. En fait, cette méthode est analogue par son objet à celle qu'appliquent les archéologues dans ce qu'ils appellent communément l'« archéologie de sauvetage » ; à défaut d'un meilleur terme, nous parlerons ici d'une « ethnologie de sauvetage ».

La première chose à faire pour appliquer cette méthode est de créer dans le pays un réseau de « collecteurs » d'objets de musée. Il faut, à ce stade, tenir compte de la façon dont les objets d'intérêt culturel se répartissent sur l'ensemble du territoire national ; car la dépense que représente la nomination de « collecteurs » ne se justifie pas toujours dans toutes les régions. Il importe de choisir comme collecteurs des personnes qui possèdent les qualités requises, car c'est d'elles que dépendra en grande partie le succès de l'entreprise. Parmi ces qualités figurent notamment la bienveillance, le tact, la probité et le flair. Le collecteur doit être aussi du pays, ou y habiter depuis assez longtemps pour en connaître parfaitement les traditions et les coutumes. Il doit pouvoir rédiger, pour chacun des objets recueillis, une notice détaillée, accompagnée si possible de croquis. Il importe donc qu'il parle couramment la langue ou le dialecte de la région où il exerce son activité.

Bien qu'il ne soit pas toujours difficile de trouver sur l'ensemble du territoire, par voie d'annonces et d'entrevues, des gens qui réunissent ces diverses qualités, il serait peu judicieux de les affecter à des

régions qu'ils ne connaissent pas bien. L'expérience a montré que le mieux est de recourir, pour le recrutement, à l'entremise des conseils traditionnels. On demande généralement à ces conseils de présenter trois candidats (ou davantage), pour une entrevue avec un comité comprenant l'administrateur du district, un des membres du conseil et un fonctionnaire des musées.

Les candidats retenus doivent faire un stage au musée pour y recevoir une formation avant d'être nommés à un poste. Cela est nécessaire pour leur donner une idée de ce qu'ils sont censés recueillir et de la manière dont ils doivent procéder. Outre les techniques de collecte, on leur enseigne la manière de rédiger une notice d'information, d'entreposer provisoirement les objets recueillis, de tenir un petit bureau, ainsi que les mesures à prendre à l'égard des trouvailles occasionnelles. Le musée doit généralement recourir à un ethnologue ou à un archéologue s'intéressant également à la technique pour organiser le stage, diriger le travail des stagiaires et le coordonner. À la fin du stage, les collecteurs partent pour la région à laquelle ils ont été affectés et où ils sont officiellement présentés à la population locale soit par le secrétaire du conseil traditionnel, soit par le porte-parole du chef. La population est réunie pour cela au son du gong-gong et on lui explique qui est le nouveau venu. Comme tout le monde ne peut pas toujours répondre à l'appel du gong-gong, certaines présentations complémentaires se font ultérieurement au domicile même de personnes importantes, comme les anciens ou comme les membres de la police locale qui coopérera avec le collecteur officiel en pourchassant les collecteurs clandestins. Enfin, pour des raisons évidentes, le collecteur reçoit une carte officielle d'identité portant la signature du directeur du Musée national.

Il s'agit ensuite d'essayer de donner aux membres de la communauté une

idée du genre d'objets dont ils pourraient enrichir les collections nationales. On a recours pour cela à des expositions montées par un groupe d'assistants de musée spécialement chargés de montrer des objets types dans les communautés rurales, tant aux enfants des écoles qu'à la population adulte, y compris les chefs et les anciens. Ces expositions ont lieu dans des centres communautaires, dans des salles de classe, au domicile de chefs ou dans d'autres locaux accessibles au public. Les assistants donnent des explications aux visiteurs, répondent à leurs questions et leur exposent pourquoi il convient de préserver les objets d'intérêt culturel. Une fois le terrain ainsi préparé, le collecteur doit pouvoir se mettre à l'œuvre.

Les collecteurs commencent par faire du porte-à-porte, demandant à chacun s'il n'a pas quelque chose à leur proposer. La chance aidant, ils peuvent recueillir de grandes quantités d'objets dès cette première tournée. En général, cependant, cette première visite incite seulement les gens à réunir les objets qu'ils sont prêts à donner. Il faut ensuite d'autres visites pour tenir leur intérêt en éveil et assurer un afflux régulier de dons. Cela impose aux collecteurs des déplacements considérables s'ils veulent atteindre la population des districts éloignés.

Il arrive parfois que les dons proviennent en majeure partie du chef même de la région. Parfois, il convoque un certain nombre de ses administrés, notamment ceux qui possèdent à sa connaissance des objets intéressants, et les persuade de se montrer généreux, dans l'intérêt d'une bonne cause. Dans certains cas, le musée a eu la chance de pouvoir recruter des sous-chefs comme collecteurs. Ces collaborateurs ne sont pas seulement responsables de tous les objets recueillis. Ils font appel à des jeunes gens, qui sont généralement leurs parents, pour recueillir des spécimens sous leur direction et pour rédiger des notices d'information sur

leurs trouvailles, lorsque le collecteur principal est analphabète. Le musée a réussi à acquérir de la sorte un grand nombre de spécimens. S'il n'arrive pas à se faire donner un objet intéressant, il parvient parfois à se le faire prêter. Dans certains cas, il lui a fallu payer des objets rares que leur détenteur ne voulait ni offrir ni prêter.

À de rares exceptions près – celle des tambours par exemple – les spécimens d'ethnographie ghanéenne sont généralement légers et peu encombrants auprès de ceux d'autres pays. Aussi est-il rare que les collecteurs se heurtent à des difficultés de transport ou d'entreposage provisoire. Les spécimens sont généralement en bois, en métal, en argile, en cuir, en coton ou en soie. Une fois recueillis, ils sont mis en sûreté dans le local choisi comme dépôt, soit dans la maison du chef, soit dans les bâtiments administratifs de la région ou du district. On les achemine périodiquement vers le musée central, qui les traite de manière à assurer leur préservation et qui les intègre aux collections nationales. C'est au collecteur qu'il appartient de décider quand le nombre d'objets qu'il a recueillis est suffisant pour justifier un envoi au musée central. Si un spécimen est en mauvais état, on prend des dispositions pour l'acheminer sans retard vers le musée où il recevra le traitement requis. Il convient de mentionner ici que, lorsque les régions seront elles-mêmes dotées de musées, on compte leur restituer beaucoup des objets confiés en attendant au Musée national.

Comme beaucoup d'autres genres de travaux sur le terrain, ce type de prospection muséologique ne va pas sans déceptions : le manque de probité et de loyauté de certains collecteurs a failli ruiner, dans leur circonscription, le succès de notre entreprise. Nous avons parfois failli désespérer devant l'apathie de certaines régions. C'est pourquoi nous atta-

chons tant de soin à la sélection des collecteurs ; c'est d'eux que dépend entièrement la réussite du système.

En dépit des déceptions occasionnelles, ce système semble hautement recommandable. Indépendamment des avantages déjà mentionnés, il permet en effet : d'intéresser les gens à certains aspects de leur culture traditionnelle qu'ils considèrent aujourd'hui comme vieux jeu ou sans valeur, comme c'est le cas, entre autres, pour les outils dénués de toute signification rituelle ; de les empêcher de vendre ces objets à des trafiquants, qui les paient bon prix mais les traitent comme de simples curiosités, non comme les témoignages d'une culture ; de les empêcher de jeter des « vieilleries » ou de les laisser se détériorer dans des lieux qui ne leur conviennent pas ; de constituer des collections de musée caractéristiques d'un mode de vie qui évolue ou menace de disparaître.

Ces collections illustrent certaines formes vivantes d'artisanat, la vannerie et le travail du cuir méritant à cet égard un intérêt particulier. Si l'on fabrique encore aujourd'hui des objets de ce genre, c'est pour les vendre aux touristes, non pour s'en servir. Il est fatal qu'avec le temps, ces productions artisanales évoluent en fonction de leur destination nouvelle et que leur qualité s'altère autant que leur forme change. Il convient de noter toutefois que les centres artistiques et culturels qui se créent au Ghana s'attachent activement à maintenir les arts artisanaux dans la voie de la tradition. ■

Note

1. L'UNESCO a notamment contribué au succès de cette méthode en adoptant des recommandations favorables à des mesures législatives de ce genre. Elle prépare actuellement une convention sur le même sujet.

La table ronde de Santiago du Chili

(Vol. XXV, n° 3, 1973, p. 129-133)

Mario E. Teruggi

Argentin. Professeur à plein temps et chef de la Division de minéralogie et de pétrographie du Musée de sciences naturelles de La Plata. A été directeur de ce musée ainsi que du Musée des sciences naturelles Bernardino Rivadavia de Buenos Aires. Auteur de quelque soixante-dix travaux et ouvrages de recherche sur des questions de sa spécialité, il a publié en outre diverses études concernant la muséologie, des sujets d'ordre général, la linguistique et la littérature. Son nom a été donné à un minéral, la teruggite. A participé à de nombreux séminaires, tables rondes et colloques de l'UNESCO.

Le « Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui » : ce sujet que l'UNESCO avait assigné à la table ronde de Santiago du Chili pouvait paraître des plus anodins, à première vue. Plusieurs d'entre nous qui y participaient avaient assisté à des réunions semblables et savaient ce qu'on pouvait en attendre. Certes, il y eut une innovation dans le programme traditionnel : au lieu de rassembler uniquement des muséologues, on invita des spécialistes d'autres disciplines, pour qu'ils traitent chacun de leur spécialité et jouent un rôle d'animateur dans les débats qui suivraient et dans l'examen du thème essentiel de la table ronde. Celui-ci, tel qu'il fut énoncé dans la première circulaire d'invitation, consistait à rechercher si les musées d'Amérique latine, en tant qu'institutions scientifiques, éducatives et culturelles, sont adaptés aux problèmes que pose le développement de la culture sociale et économique de l'Amérique latine actuelle.

Lors de la séance d'ouverture de la table ronde, M^{lle} Raymonde Frin déclara que, en confrontant des experts de différentes disciplines, l'UNESCO voulait faire une nouvelle expérience en ce qui concerne ce genre de réunions internationales. Pour sa part, M. Hugues de Varine-Bohan souligna que la réunion était conçue pour rassembler deux catégories d'experts.

Après cet acte inaugural, quelque chose commença à se passer. Nous, muséologues, nous formons une confrérie très particulière dont nous sommes satisfaits et fiers, malgré le peu de prestige social qui s'attache à notre profession et le maigre salaire que nous en tirons. Lorsque nous nous réunissons – si du moins nous le faisons –, nous parlons de nos affaires, nous nous communiquons nos expériences, nous déplorons les maux qui affligent les musées, nous recherchons des solutions et des améliorations, nous étudions des techniques et, après avoir rédigé des déclarations et des

propositions, nous nous séparons satisfaits de ce que nous avons réalisé. Nous sommes les grenouilles d'une même mare, qui coassons dans le même langage. Et voici qu'à Santiago, on a mis dans notre mare des grenouilles venues d'ailleurs, dont le coassement était différent du nôtre !

Le premier exposé de « l'un de ceux de l'extérieur » sur le développement culturel en milieu rural et le développement de l'agriculture fit l'effet d'une bombe. Quand l'orateur se tut, nous, muséologues, nous nous regardâmes avec embarras, non pas tellement pour ce qui avait été dit, bien que ce fût déjà beaucoup, mais parce qu'il nous parut évident, d'un seul coup, que la vie, les souffrances, les désirs et les aspirations de l'humanité étaient en dehors des musées. Nous nous regardâmes un moment en silence parce que nous avions compris, sans plus, que les musées sont greffés sur l'arbre de la société, mais qu'ils ne sont rien si la sève qui prend naissance dans les champs, les ateliers, les laboratoires, les écoles, les foyers et les villes ne coule pas aisément dans le tronc commun.

Dès lors, des inquiétudes diffuses et sans rapport entre elles commencèrent en quelque sorte à se concrétiser, et nous sûmes tous quelle était la réponse qu'il convenait de donner à la question fondamentale que posait la table ronde : les musées d'Amérique latine ne sont pas adaptés aux problèmes qui découlent de son développement. Quelles qu'aient été l'opinion préalable de chacun et nos idées politiques personnelles, nous avons tous senti que les musées latino-américains – ces musées qui, bien que pauvres pour la plupart, diffusent la culture avec ténacité et héroïsme – ne remplissaient pas de façon satisfaisante leur mission sociale qui est de faire que le citoyen s'identifie à son milieu naturel et humain considéré sous tous ses aspects.

Ce fut là le point de départ : nous avons la conviction que les musées

faisaient très peu, parfois presque rien, en faveur du malheureux Latino-Américain. Cette certitude conduisit à réfléchir aussitôt à la finalité du musée. Il n'y eut aucune accusation directe (sauf, une fois, de la part d'un observateur), mais certaines interventions des animateurs nous firent sentir en quelque sorte que nous, les muséologues, nous étions insensibles aux problèmes économiques et sociaux qui affligent l'Amérique latine et que nos déclarations et conclusions étaient comme le chant du cygne d'une profession périmée qui ne sait ni ne peut s'adapter aux conditions présentes. Aussi, plusieurs participants déclarèrent-ils qu'on attribuait aux musées des fonctions qui ne leur revenaient pas directement. Les solutions à des questions telles que la « révolution verte » en agriculture, la diminution de l'analphabétisme, la suppression des maladies épidémiques ou de la sous-alimentation, la meilleure utilisation des ressources naturelles, pour n'en citer que quelques-unes, devaient être envisagées, diffusées, encouragées et appliquées par des agences et des organismes d'État spécialisés. Néanmoins, on ne manque pas de signaler que, dans plusieurs pays latino-américains, ceux-ci ne fonctionnent pas comme il convient ou n'ont pas encore été créés, de sorte que c'était le rôle des musées existants de pallier cette carence.

Au cours des débats quotidiens qui suivaient les exposés des différents spécialistes, on révisa maintes et maintes fois la conception habituelle du musée face aux exigences d'une société en développement. Nous, muséologues, nous avions un arrière-goût de cendres dans la bouche et nous voulions le faire disparaître. Nous pressentions que c'était là la grande question de la table ronde et qu'il fallait lui trouver une solution.

Et ce fut l'idée du musée intégral. Elle a mûri et a pris corps au fil des jours, jusqu'à se concrétiser dans une conception nouvelle du musée, révolutionnaire

même, étant donné qu'elle rompt avec les formes et les limites traditionnelles du musée dans nos pays. Ce fut la réponse que trouva la table ronde à la crise de l'Amérique latine, mais sans doute cette nouvelle conception pourra retentir dans d'autres régions, développées ou non, car le citoyen riche comme le plus pauvre sont touchés ou menacés de la même façon par les innovations et les révolutions scientifiques et techniques.

Le fait que la plupart des spécialistes invités aient découvert pour la première fois les musées prend une signification particulière, car on peut penser que, si des intellectuels distingués ont une idée très vague de ce qu'est la muséologie, de ses possibilités et de ses perspectives d'avenir, le reste de la population doit à plus forte raison ignorer la nature et la signification de notre travail. En d'autres termes, on dirait que l'humanité ignore ce que sont les musées et à quoi ils servent réellement. On les visite de temps en temps – généralement quand il pleut ou lorsqu'on y conduit les enfants ou des amis de passage –, on en sort impressionné ou indifférent après avoir vu l'exposition qu'ont montée les muséologues et l'on ignore tout des tâches, des efforts, du dévouement et parfois des sacrifices, des rêves ou des idéaux, des espoirs qui ont permis et fécondé ce singulier phénomène culturel qu'est le musée. Cela paraît indiquer que nous, muséologues, avons passé tout notre temps à nous convaincre nous-mêmes, mais non à convaincre ceux qui sont étrangers à notre profession, et encore moins les penseurs, hommes de science et technologues qui jouent un rôle essentiel dans le monde moderne.

Il est fort probable que les conséquences de la table ronde de Santiago auront une répercussion profonde et durable dans le monde de la muséologie. Non seulement à cause de la conception du musée intégral qui en est résultée, mais aussi parce qu'il semble que ce soit

une très bonne politique d'inviter à l'avenir aux réunions de muséologues des personnalités éminentes de différents domaines du savoir. Jusqu'à présent, seuls les éducateurs y ont participé fréquemment, ce qui est bien naturel, mais ceux-ci – les malheureux ! –, comme les muséologues, ont la dure tâche de convaincre les autorités et les personnalités de diverses disciplines afin qu'elles les aident dans leur travail. Les représentants de la profession de muséologue doivent faire prendre conscience du rôle social important qu'elle joue dans les différents secteurs de la société.

Il est donc indéniable que la table ronde de Santiago a révélé une façon nouvelle de poser les problèmes relatifs aux musées car, pour peu qu'on y réfléchisse, on remarquera qu'une légère différence est apparue dans la conception du musée en tant qu'institution de culture. Jusqu'à présent, dans nos pays, le musée ne vivait qu'en fonction du passé ; il lui devait sa raison d'être. Les muséologues rassemblent, classent, préservent et exposent les œuvres de cultures antérieures proches ou éloignées de nous, y compris les décombres et les résidus. Dans la dimension temporelle, le musée est un vecteur qui part du présent et dont l'extrémité se déplace librement dans le passé. Lorsque, au cours de la table ronde, on a accepté que le musée s'intègre au développement, on s'est simplement efforcé d'inverser le sens de son vecteur temporel dont le point de départ se situe à un moment quelconque du passé, mais dont l'extrémité, la pointe de la flèche, arrive jusqu'au présent et même le dépasse pour atteindre le futur. On demande en quelque sorte au muséologue de cesser de piller simplement le passé et de devenir, de plus, un virtuose du présent et un augure de l'avenir.

La table ronde n'a pas analysé les moyens, les façons et les formes concrètes de réaliser les aspirations qui se sont manifestées en son sein. Ce n'était

pas son rôle de le tenter, car elle ne s'était pas réunie à cette fin et elle n'était pas exclusivement technique. Mais elle a examiné, dans les nombreux rapports et interventions qu'ont faits les participants, quelle devait être la place qu'occupait l'objet dans un musée qui collaborerait avec la collectivité afin de résoudre les problèmes qui se posent à elle. Car l'on acceptait que l'objet soit le point de départ et la raison d'être du musée – prémisses qui ne laissa pas de surprendre les experts non muséologues qui étaient incapables de comprendre la façon dont, à leur avis, nous, muséologues, nous divinisions l'objet. Il y en eut même qui évoquèrent la possibilité qu'il existe des musées dépourvus d'objets. Si on laisse de côté ces perspectives « sacrilèges », si l'objet doit continuer d'être l'épine dorsale du musée, il faudra le doter de multiples additions, prolongements et connexions pour qu'il trouve naturellement sa place dans l'ensemble du développement social, économique et culturel qu'on veut offrir aux peuples d'Amérique latine. C'est-à-dire que, d'une certaine façon, l'objet commencerait à devenir une sorte de justification, un ancrage dans le passé, sur lequel s'appuierait la mise en œuvre de techniques de propagande – dans le meilleur sens du terme – au service de la communauté, afin que celle-ci se comprenne elle-même et sache orienter son action. L'objet cesserait d'être l'objectif essentiel et deviendrait le point de départ d'une reconstruction gigantesque dans laquelle il resterait englobé en tant qu'élément significatif et fondamental.

Peut-être pensera-t-on qu'on exige du muséologue une tâche surhumaine car, en plus de son travail actuel, on voudrait qu'il crée, pour son musée, un *continuum* dans lequel s'intégrerait harmonieusement les caractéristiques du milieu naturel et ethnique, l'évolution sociale et économique, les étapes de la culture et du développement, les effets de l'exploitation de ressources qui peuvent être ou

non renouvelées, les répercussions présentes et futures de la pollution du milieu de vie, les problèmes de salubrité, la maîtrise des fléaux de l'agriculture et de l'élevage, l'évolution des centres urbains, la transformation et les résultats des systèmes éducatifs, les perspectives à court et à moyen terme d'un bien-être général, et mille autres choses encore. Évidemment, aucun muséologue ne peut cerner la réalité dans son ensemble, ni même quelques aspects de celle-ci. Mais il ne s'agit pas de cela, car personne ne peut y songer ; la question est que, au cours de la table ronde, on a dit que nous, muséologues, nous n'avions pas recours à la coopération de spécialistes et que nous exposions les objets de façon limitée, sans en tirer le profit maximal en ce qui concerne leur fonction primordiale qui est de rendre compréhensible les multiples aspects d'une réalité nationale ou locale. On nous a dit qu'à l'avenir, les musées exigeraient de plus en plus un travail d'équipe comprenant non seulement des muséologues mais aussi divers

spécialistes qui, jusqu'à présent, ont eu peu de choses à voir avec la muséologie. Les immenses possibilités que recèlent les objets et qui sont vitales pour saisir et comprendre le développement sont restées endormies dans les salles d'exposition parce que personne n'a su les voir et n'a pensé à les utiliser.

Les résolutions et les recommandations de la table ronde donnent une idée claire de tout le travail qui a été réalisé et des résultats obtenus. De plus, on a établi les fondements et les principes directeurs du musée intégral qui ouvre de nouvelles perspectives en muséologie. Enfin, la table ronde a été le catalyseur de la création et de la mise en marche de l'Association latino-américaine de muséologie (ALAM).

La table ronde de Santiago du Chili a été l'une des plus importantes de la muséologie par la profondeur de vue avec laquelle les problèmes ont été exposés et qui nous a obligés à réfléchir sur le sens et la portée de notre profession et de l'œuvre que nous réalisons. ■

Les écomusées au Québec

(Vol. XXXVII, n° 4 (148), 1985, p. 202-205)

René Rivard

Né en 1941 à Victoriaville, Québec. BA (Bachelor of Arts) 1963. Administrateur surveillant des Lieux historiques du Québec et de l'Ontario de 1970 à 1972. Administrateur régional pour le Québec de 1972 à 1973. Chef des services d'interprétation, de muséologie et d'animation de Parcs Canada pour le Québec de 1973 à 1979. Consultant en muséologie et fondateur en 1978 de la firme Muséart. Nombreuses missions pour l'UNESCO et l'ICOM.

Avant 1970, le Québec a peu de musées publics, pas de traditions muséologiques fortes, peu ou pas de restrictions « conservatistes ». La « révolution tranquille », bien amorcée, éveille une grande partie de la population à la recherche de son identité et à une conscience nouvelle de son patrimoine. Alors que dans l'Ontario et au Nouveau-Brunswick – les deux provinces canadiennes voisines du Québec – se développent musées conventionnels, musées de plein air importants et reconstitutions figuratives d'ensembles historiques et de forteresses anciennes, le Québec, muséologiquement, traîne la patte, il se cherche. Entrent alors en scène certains facteurs qui mèneront peu à peu vers la nouvelle muséologie, vers l'écomusée : l'énoncé d'une première politique québécoise du développement culturel, les vastes opérations d'animation dans certaines régions, l'expérimentation et la création de nouvelles formules muséales telles que les centres de la nature et les centres d'interprétation, la décentralisation à Québec des services fédéraux de Parcs Canada – parcs nationaux et lieux historiques – et, également, l'implication grandissante de l'Office franco-québécois pour la jeunesse (OFQJ) dans d'importants programmes d'échanges entre la France et le Québec.

1974-1979 : le Québec s'intéresse à l'écomusée

Des contacts informels sont établis vers 1974 entre les écomusées des parcs régionaux français et certains apprentis muséologues québécois. Georges Henri Rivière les guide vers le mont Lozère, l'île d'Ouessant, les landes de Gascogne. Le Creusot. L'avantage dont jouissent les deux pays, celui d'utiliser une langue commune (le français), fait que la documentation et les communications traversent rapidement l'Atlantique vers le Québec. La

formule de l'écomusée est proposée à Parcs Canada pour l'ensemble historique de Grande-Grave dans le parc national Forillon. Mais, à cause de ses statuts limitatifs, cet organisme fédéral ne peut malheureusement adopter cette formule fondée sur la participation populaire, dépêchant toutefois plusieurs de ses fonctionnaires pour étudier les parcs français et leurs pratiques de conservation et d'animation.

Peu à peu, des visites et des stages sont organisés, des échanges plus formels ont lieu. Le Québec reçoit Gérard Collin, Jean-Pierre Gestin, Georges Henri Rivière. La France accueille René Milot, Carole Lévesque, René Rivard. Le point culminant est atteint en 1979 alors que deux groupes importants font, grâce à l'OFQJ, des échanges de stages d'un mois dans ces pays respectifs. L'évaluation de la formule écomuséale est pleine de promesses. Le Québec s'y intéresse vivement.

1979-1982 : le Québec s'initie à l'écomusée

Une première expérience voit timidement le jour en Haute-Beauce. Pierre Mayrand y aide un groupe de citoyens désireux de sauvegarder dans leur région une collection importante du patrimoine régional, mais sans la muséaliser de façon conventionnelle. On crée à cette fin le Musée et Centre régional d'interprétation de la Haute-Beauce, une région marginalisée qui reprend une certaine fierté grâce à une identité mieux définie et qui, par son soutien populaire et financier, se dote d'un outil culturel à sa mesure. Des activités de développement bien programmées par Pierre Mayrand et Maude Céré mèneront graduellement vers l'adoption de la formule de l'écomusée, vers l'appropriation du territoire et son interprétation, vers la recherche de la mémoire collective et de la créativité populaire.

Au printemps 1980, un groupe de citoyens du quartier centre-sud de Montréal œuvrant au sein de coopératives d'habitations décide de se donner des moyens culturels adaptés à sa situation « bloquée dans le temps et dans l'espace ». Claude Watters, longtemps expatrié aux États-Unis, propose la formule de musée de voisinage telle qu'elle est pratiquée dans les quartiers démunis des villes américaines. La réflexion populaire qui s'ensuit pousse rapidement les promoteurs plus loin vers la formule de l'écomusée.

La Maison du Fier-Monde sera ainsi créée et s'engagera très tôt dans des revendications populaires pour l'amélioration de la qualité de la vie et de l'environnement de ce quartier ouvrier. Quelque peu déstructuré par une politique d'urbanisme qui avait favorisé l'implantation dans ses murs de l'Université du Québec et de la centrale francophone de Radio-Canada, ce quartier de Montréal s'était vu « déchiré » par une autoroute dont la construction entraîna la démolition de plus de quatre cents logements. Très tôt, la Maison du Fier-Monde devient donc, de son propre dire, « un écomusée de combat ».

D'autres expériences écomuséales sont amorcées en 1981-1982 dans la vallée de la Rouge, partie des « pays d'en haut » des Laurentides, ainsi que dans les îles du lac Saint-Pierre, milieu naturel et culturel fragile dans cet archipel important du fleuve Saint-Laurent ; cette dernière expérience est connue sous le nom de l'Insulaire.

En 1981, Hugues de Varine-Bohan se rend en Haute-Beauce. Il visite ces écomusées naissantes et leur conseille une action plus directe, plus impliquée dans le développement socio-économique de leur territoire. Les cours de muséologie et de patrimoine dispensés à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université Laval discutent résolument des écomusées et plusieurs étudiants participent activement

à leur développement. L'écomusée fera désormais partie du langage et du paysage muséal québécois.

Progrès et développement

Suivant la volonté expresse de la population, le Musée et Centre d'interprétation de la Haute-Beauce devient, en 1983, l'Écomusée de la Haute-Beauce. Ce changement confirme le succès d'un plan triennal établi en 1980 et ayant comme outil de base le « triangle de la créativité » – constitué de l'appropriation du territoire, de la sensibilisation et de l'écomusée – et les cours de muséologie populaire. Grâce à eux, et aux méthodes d'interprétation et d'animation, la population progresse avec assurance vers l'appropriation de son territoire et se donne des outils muséographiques permettant d'atteindre les objectifs de l'écomusée.

Ce « triangle de la créativité » est une véritable innovation et un apport substantiel des écomusées québécoises à la muséologie populaire. Sa pratique cyclique dans le temps et dans l'espace régional permet d'atteindre des objectifs concrets et réalisables par l'ensemble de la population. L'opération « Haute-Beauce créatrice » permet, en 1983, aux treize villages de l'écomusée d'affirmer, par des symboles monumentaux et des activités créatrices, leur appropriation territoriale. Il en va de même à la Maison du Fier-Monde au moyen d'une peinture murale collective, d'activités de solidarité dans le quartier, d'expositions-recherche d'identité.

Deux nouveaux écomusées voient le jour : les Deux-Rives, dans la région de Valleyfield, et Saint-Constant, sur le Saint-Laurent, face à Montréal. Ces deux derniers-nés ainsi que les écomusées de la vallée de la Rouge et de l'Insulaire consolident leurs assises et se donnent, malgré certains tâtonnements et oppositions, des moyens d'action pleins de promesse. Au JAL, dans le Témiscouara,

« l'intention écomuséale » germe depuis déjà quelque temps, à l'intérieur d'un vaste mouvement coopératif de développement¹.

Aujourd'hui, l'Association des écomusées du Québec compte six membres. Elle avait organisé en mai 1983 la journée d'étude des écomusées, à laquelle avaient participé Hugues de Varine-Bohan et des représentants populaires de tous les écomusées québécois. On y avait décidé de tenir le premier atelier international, « Écomusées/nouvelle muséologie », colloque itinérant qui eut lieu au Québec en octobre 1984 et qui a donné naissance à un regroupement international des principaux intervenants en muséologie populaire.

Les spécificités québécoises

Du point de vue analytique, il est intéressant de noter que les six écomusées du Québec ont tous des origines différentes, aucune n'étant imputable au système des parcs comme c'est le cas le plus souvent en France. Les « prétextes déclencheurs » des écomusées québécois méritent donc d'être comparés : Haute-Beauce – il fallait sauver du danger d'expatriation une collection de patrimoine local, fruit du labeur d'un ethnographe autodidacte ; Fier-Monde – le besoin d'outils culturels et de défense appropriés pour des coopératives d'habitations dans un quartier ouvrier ; Insulaire – l'action créatrice d'une étudiante en patrimoine face à un milieu naturel et culturel fragile et, de surcroît, menacé par un tourisme irrespectueux ; vallée de la Rouge – la société de patrimoine est intéressée par l'interprétation et l'action communautaires ; Saint-Constant – le projet de centre d'initiation écologique s'agrandit et se transforme en un écomusée ; Deux-Rives – un centre culturel établi en 1979 décide de se transformer en écomusée à la suite d'un séminaire sur la muséologie populaire qui eut lieu en 1984.

Cependant, les écomusées du Québec peuvent s'enorgueillir de posséder certaines singularités, certaines différences par rapport aux écomusées d'Europe qui indiquent bien leur caractère et leur démarche propres et, de ce fait, leur contribution à l'évolution de la nouvelle muséologie. On pourrait les résumer ainsi :

- la participation populaire est non seulement considérée comme essentielle mais elle est aussi recherchée, encouragée et très souvent obtenue à des niveaux insoupçonnés ;
- cette participation n'est pas uniquement bénévole ; elle est également financière, puisque les écomusées vivent surtout, ou presque exclusivement, de souscriptions et de financement populaires ;
- l'approche des écomusées québécois est à la fois interdisciplinaire et non disciplinaire puisque aucun n'a de comité scientifique qu'au contraire les écomusées français possèdent. Cette particularité ne signifie nullement la peur ou le dédain de l'approche scientifique rigoureuse, mais plutôt une préférence à intégrer des chercheurs professionnels au sein même de la population et, par le biais du comité des usagers, à prévenir leur isolement ou leur éloignement des objectifs populaires que les écomusées donnent à leurs efforts de recherche ;
- les cours de muséologie populaire dispensés depuis quelques années, surtout en Haute-Beauce, se veulent non seulement une innovation dans le monde écomuséal mais aussi et surtout un moyen efficace de démystifier la démarche muséographique, de susciter une participation active à la conception même des outils d'interprétation que se donne l'écomusée, et de pourvoir l'action communautaire de travailleurs-muséographes compétents ;
- la mémoire collective de la population est effectivement le patrimoine premier

de l'écomusée sur lequel œuvrent non pas quelques chercheurs et scientifiques isolés mais les gens eux-mêmes, dirigés par les forces vives qui se trouvent ou qui se développent au sein de la population ;

- une certaine réappropriation par la population de son « pouvoir de nommer » ou encore de redéfinir son territoire se manifeste, population qui reprend avec une créativité accrue cette activité si chère à ses ancêtres qui, il y a un peu plus d'un siècle, avaient fait de même en tant que défricheurs de la Haute-Beauce ou de la vallée Rouge ;
- la préoccupation de plus en plus immédiate des habitants des territoires écomuséalisés est de travailler à divers projets de développement socio-économiques, que ce soit au niveau rural, villageois ou urbain, et de s'appliquer à garder ces projets à une échelle locale ou humaine compatible avec les aspirations de la population ;
- une autre spécificité notable mérite d'être soulignée : le haut niveau d'échange des écomusées québécoises entre elles, entre elles et les écomusées d'autres pays et, généralement avec tout partenaire œuvrant dans le domaine de l'éducation populaire, du développement économique et de la mise en valeur du patrimoine. Certains

jumelages fructueux ont eu lieu, par exemple, entre deux écomusées québécoises, entre l'Écomusée de la Haute-Beauce et celui du Coglais, en Bretagne, ou encore entre un écomusée et deux autres musées dans une région donnée afin de former un réseau capable d'offrir à la population et aux visiteurs une gamme plus étendue de services et des moyens plus efficaces d'action muséale concertée.

Il y a un peu plus de dix ans déjà qu'avait lieu la première rencontre de Québécois avec Georges Henri Rivière, celle qui devait amorcer le mouvement écomuséal au Québec. Maintenant que le « père des écomusées » n'est plus, le Québec apporte à sa manière son fleuron à la couronne des écomusées des différents pays du monde, couronne vivante et vibrante à sa mémoire. ■

Note

1. La Corporation touristique du JAL, près du lac Témiscouara, dans la région du bas Saint-Laurent, a été formée par trois villages qui, selon le gouvernement québécois, étaient voués à disparaître. Ces trois villages – Saint-Just, Auclair et Lejeune –, dont les initiales forment le sigle JAL, ont décidé de se regrouper et de prendre en main leur développement en organisant des activités touristiques et de plein air.

Le Musée de l'Indien : nouvelles perspectives en vue de la participation des étudiants et des communautés indigènes

(Vol. XLI, n° 1 (161), 1989, p. 37-41)

Claudia Menezes

Titulaire d'une maîtrise d'anthropologie sociale obtenue à l'Université fédérale de Rio de Janeiro et d'un doctorat en sciences politiques obtenu à l'Université de Sao Paulo, directrice du Musée de l'Indien, chargée de la section indigène de la XLII^e Biennale de Venise, coordonnatrice du Comité latino-américain du cinéma des peuples indigènes (affilié à la Commission d'anthropologie visuelle de l'Union internationale des sciences anthropologiques et ethnologiques), directrice adjointe de la publication Visual Anthropology. A réalisé des travaux sur le terrain dans les territoires indigènes des Akwe-Xavante, des Mbya-Guarani, des Macuxi et des Pankararu.

Le Musée de l'Indien à Rio de Janeiro, organisme dépendant de l'Administration publique fédérale du Brésil, possède une riche collection d'objets et de documents relatifs aux minorités nationales indigènes. Il ne se contente pas de les étudier et de les interpréter, mais il diffuse les résultats de ses recherches par ses publications et des moyens audiovisuels. Il collabore régulièrement avec diverses organisations scientifiques, brésiliennes ou étrangères. Depuis sa création¹, en 1951, il a occupé trois locaux différents.

Il ne fait pas de doute que la dénomination « Musée des populations indigènes » correspondrait beaucoup mieux à la conception qui est à l'origine de ce musée et à sa vocation, qui est d'élaborer et de diffuser des informations de base sur l'histoire, l'organisation et la culture des communautés indigènes, ainsi que sur les relations entre leurs univers sociaux spécifiques et la réalité nationale.

En plus de trente ans d'existence, le musée s'est acquitté de multiples fonctions : laboratoire scientifique, il remplit aussi une fonction pédagogique et de vulgarisation culturelle, tout en étant un espace de loisir. Cela lui a permis de jouer un rôle novateur auprès des plus anciens musées brésiliens dont certaines sections sont consacrées à l'archéologie et à l'ethnologie indigènes, comme le Musée national (1818), le musée Emilio Goeldi de l'État de Pará (1871) et le Musée de Sao Paulo, de l'université de cette ville (1895).

Mis en place au XIX^e siècle, ces centres traditionnels du savoir ont joué un rôle de pionnier en matière d'exposition de collections ethnographiques. C'est dire l'importance que l'élite brésilienne de l'époque attribuait au patrimoine historique, scientifique et artistique du pays. On notera, à ce propos, la simultanéité de ce type d'action culturelle et du développement du mouvement muséologique en Europe, comme en témoigne le fait que le réveil de l'identité nationale dans les pays

de l'est de ce continent a rendu possible la création du Musée national hongrois², vers 1865, et que le premier musée français d'ethnographie, le Musée de l'homme, date de 1877.

Le musée, centre de rayonnement du savoir

Au stade actuel de son développement, le Musée de l'Indien s'efforce d'utiliser au mieux les ressources matérielles et humaines dont il dispose pour concrétiser son potentiel pédagogique : ses activités s'adressent à des groupes différenciés, depuis la population scolaire urbaine jusqu'aux divers groupes ethniques indigènes. Pour en faire un véritable agent de diffusion des connaissances, on a adopté un modèle éducatif dont l'objectif principal consiste à élargir les horizons du public en général et à coopérer avec les communautés indigènes, grâce à un programme de restitution culturelle. Cette manière de procéder implique l'abandon de certains préjugés et idées préconçues sur les rôles alloués au musée.

Il faut, tout d'abord, vaincre l'instinct de thésaurisation³ qui tend à réduire les musées à un rôle d'hôpital ou de cimetière d'objets⁴ et conduit à une certaine sacralisation du passé. La tradition et le savoir accumulés doivent être réévalués collectivement, de manière à alimenter un processus dynamique permettant de définir leur mission en fonction des nécessités du présent et des aspirations de l'avenir. Il est également urgent de combattre la tradition d'élitisme culturel héritée du siècle passé, qui définit les musées comme les temples du savoir bourgeois, et celle qui fait des objectifs purement scientifiques leur principale raison d'être. Au contraire, la vulgarisation de la recherche offre un moyen de démocratiser l'information, de sorte que l'intervention du musée constitue une façon légitime de sortir les collections accumulées de leur ghetto. Ainsi, la préservation du

passé (en particulier dans le cas des musées ethnologiques) acquiert une signification nouvelle en permettant aux communautés auxquelles ces musées sont consacrés d'y retrouver leur patrimoine historique tel qu'il s'exprime dans les manifestations matérielles et idéologiques de chaque culture. C'est là d'ailleurs un moyen efficace de désacraliser l'objet, de se départir d'une attitude puriste qui ne retient que les critères de rareté et d'authenticité pour légitimer les éléments de l'exposition. La valeur des objets façonnés doit être associée, avant tout, à leur signification didactique et à leur qualité de témoin, aidant les minorités nationales à préserver leur mémoire et leurs formes de connaissance, bref, leur identité ethnique spécifique dont la production matérielle traditionnelle est la manifestation concrète. Comme on le sait, la domination coloniale du passé et les contraintes du présent ont obligé la majeure partie de la population d'origine précolombienne à renoncer à des manières d'agir et de penser qui sont le produit d'une histoire autonome et particulière, en face des traditions de l'Europe occidentale.

Aussi les musées du Tiers Monde qui s'efforcent de moderniser leurs programmes d'action ne devraient-ils pas se contenter d'adopter les instruments éducatifs existants, mais plutôt jouer leur rôle d'organisme d'éducation populaire, c'est-à-dire non seulement apporter une contribution au système scolaire d'apprentissage mais aussi revaloriser et affiner des activités, des valeurs et des modèles de comportement. Cette fonction sociale d'éducation, au sens large du mot, est une conséquence incontournable de la rénovation institutionnelle dont les musées font l'expérience depuis quelques années et, surtout en Amérique latine, du divorce existant entre les méthodes d'enseignement, qui restent conservatrices et élitistes, et les réalités nationales.

L'apprentissage se caractérise donc comme l'« acte de gravir une pyramide⁵ ». Voilà où mène l'inégalité des chances d'accès à l'information et la marginalisation subie par le savoir traditionnel en tant que patrimoine populaire propre aux sociétés indigènes. Dans ces conditions, l'information et la sensibilisation aux questions qui intéressent le pays ne sont pas du ressort exclusif de l'université. Il appartient aux musées d'intervenir activement dans l'éducation de la population, parallèlement à l'enseignement scolaire et aux médias, notamment en raison de leur qualité de dépositaires de l'identité nationale.

Le rapprochement entre le musée et les groupes indigènes

L'instauration de liens plus étroits avec ce qui fait l'objet de sa réflexion et de son analyse (c'est-à-dire avec les minorités ethniques indigènes) est un des principes directeurs de l'action du musée, mais sa mise en œuvre se heurte à des difficultés. L'implantation du musée en ville tend à freiner l'établissement du courant souhaité d'échanges culturels et scientifiques mutuellement bénéfiques avec les groupes indigènes. De ce fait, une grande partie de la population des régions rurales et de la périphérie urbaine ainsi que les communautés indigènes elles-mêmes ont du mal à y accéder régulièrement. En ce qui concerne plus particulièrement les groupes indigènes, une autre difficulté est que la notion même de musée leur est étrangère. En effet, les fonctions dévolues à ces institutions dans la société moderne (fonction de préservation de la mémoire collective et de reproduction du savoir) sont, dans la culture indigène, des attributions du cadre institutionnel (groupe familial, classes d'âge et groupes rituels notamment). Néanmoins, l'importance de la préservation des valeurs culturelles leur devient chaque jour plus familière et plus pertinente

grâce à l'effort qu'ils ont déployé pour maintenir leur patrimoine collectif et marquer les frontières ethniques qui distinguent leur univers social des réalités nationales. C'est en grande partie à l'aide de cette manière d'envisager les choses que le Musée de l'Indien a pu dialoguer avec différents groupes ethniques et se mettre à la disposition de leurs projets de réhabilitation sociale. La revitalisation culturelle par le biais des ressources de l'image est l'un des principaux instruments de coopération du musée avec les groupes indigènes. À titre d'exemple, on peut citer les photographies utilisées pour documenter la campagne électorale d'un dirigeant macuxi – issu d'une communauté dont les terres se trouvent sur le territoire de Roraima (région septentrionale) – alors qu'il était candidat aux fonctions de député fédéral à l'Assemblée constituante.

De manière générale, on peut dire que les indigènes souhaitent vivement que le musée enregistre les événements sociaux importants (par exemple de caractère rituel) et qu'il leur fournisse l'orientation nécessaire à la mise en place de leurs propres archives. Il répond dans la mesure de ses capacités à ces deux demandes. Ces derniers mois, deux documents anthropologiques, dont la production avait été suggérée par les Xocó-Cariri et les Pankararu, qui vivent dans le Nordeste, ont été terminés. Engagés dans des mouvements de revitalisation culturelle, ces groupes ne cherchent par leurs références historiques dans l'idéalisation du passé mais s'attachent, dans le présent, à l'organisation et à l'action politique. Soumis pendant trois cents ans à des pressions sociales, économiques, politiques et idéologiques, ils ont perdu la majeure partie de leurs caractéristiques culturelles spécifiques. Ils s'expriment désormais couramment en portugais et, du fait des nombreuses unions contractées avec leurs compatriotes blancs ou noirs, ne se distinguent pas

physiquement des autres habitants de la région.

Cinéma et vidéo

Notre laboratoire d'expériences sociales a trouvé dans le cinéma et la vidéo des alliés efficaces. Les films réalisés par le musée ont une orientation indigène et s'efforcent de révéler les relations effectivement établies par les minorités ethniques avec différents agents et organismes nationaux. Ces minorités s'en servent comme témoignage de leur identité distincte, surtout à des fins politiques, des preuves concrètes de cet ordre étant indispensables pour garantir leurs droits sur des territoires qui leur appartenaient et leur permettre de bénéficier de l'aide accordée par l'État.

Le resserrement des liens entre le Musée de l'Indien et les communautés indigènes a également été favorisé par l'appui à l'implantation d'unités indépendantes de production vidéo, expérience comparable à celle des Navajo aux États-Unis d'Amérique. L'emploi par les indigènes de moyens audiovisuels à des fins de réhabilitation culturelle, ainsi que d'expression politique, est un phénomène récent mais qui a commencé à porter ses fruits. On voit apparaître au Brésil un nouveau langage visuel, conditionné par la manière particulière dont les réalisateurs indiens se voient eux-mêmes et voient le milieu qui les entoure : c'est là une réappropriation technique inédite de la part de communautés qui ont durement souffert des effets de la modernisation de leur mode de vie. Le musée apporte sa contribution à ce processus en formant les indigènes à l'utilisation du matériel vidéo, en faisant connaître cette production indépendante dans le public et en soutenant un projet d'enregistrement dans la région des Akwe-Xavante (État du Mato Grosso). Familiarisés avec le cinéma par les missionnaires salésiens, qui l'emploient à des fins pédagogiques

depuis les années 1950, les Indiens de cet État lancent actuellement leurs propres activités de production vidéo.

Le projet de restitution culturelle

Cherchant à surmonter la violence symbolique qui entraîne la dissolution de leur patrimoine historique et idéologique, une grande partie des groupes indigènes brésiliens ont été amenés à chercher dans les collections ethnographiques et documentaires des musées des éléments qui leur permettent de redonner vie aux manifestations culturelles traditionnelles. Cette préoccupation ressort à l'évidence des efforts déployés pour récupérer des objets dont la valeur symbolique est inestimable. Il existe d'ailleurs des instances qui s'occupent de restituer des biens culturels à travers le monde. Au Brésil, on citera l'exemple de la restitution de la hachette cérémonielle de Krahó, qui figurait dans les collections du Musée de Sao Polo.

Le Musée de l'Indien, pour sa part, mène, en coopération avec des organismes qui opèrent directement dans les zones indigènes, une action systématique de restitution culturelle en fournissant des doubles des documents qu'il a en sa possession. À cet effet, la photographie est largement utilisée en tant qu'outil de la mémoire historique. Elle permet en effet non seulement de récupérer ce que le passage du temps ou la distance a fait perdre mais aussi d'attester que tel être ou telle chose a effectivement existé. C'est ainsi que, dans ce programme, les Indiens terena ont pu inaugurer un centre de documentation et de loisirs dans l'un de leurs villages (Cachoerinha) avec une exposition de photographies réalisées en 1943 qui se trouvaient dans les archives du Musée de l'Indien. Cet événement a fait ressortir l'importance du support qu'est la photographie pour la mise en valeur de l'identité d'un groupe : les visiteurs de l'exposition ont en effet pu

reconnaître des parents disparus, se souvenir des costumes rituels qui n'étaient plus confectionnés et identifier des techniques de poterie actuellement tombées en désuétude. Des résultats semblables ont été obtenus lors de la visite des Bakairi à Rio de Janeiro : ils ont ressenti une émotion profonde en reconnaissant leurs objets traditionnels parmi les collections du Musée national et du Musée de l'Indien. On leur a cédé des enregistrements sonores et des photographies pour les aider à constituer le petit musée qu'ils ont entrepris de créer, avec l'appui de l'Université fédérale du Mato Grosso.

Les activités éducatives encouragées au sein des villages offrent un autre moyen d'intégrer les musées dans le vécu des groupes indigènes. Grâce aux ressources matérielles obtenues d'organismes qui financent la recherche, notre département de linguistique a entrepris une action en pays Karajá, dans l'île de Bananal (Brésil central). Les Indiens karajá ont maintenu des contacts réguliers avec les autres Brésiliens depuis au moins deux siècles et ont bénéficié, sans perdre leur culture ni leur langue, de divers programmes éducatifs mis en place par les pouvoirs publics et par des organisations religieuses. À l'heure actuelle, le Musée de l'Indien s'efforce de leur faire acquérir, grâce à une scolarisation adaptée à leurs besoins et à leurs intérêts, les compétences dont ils ont besoin pour entretenir des relations plus harmonieuses avec la culture dominante.

Les spécialistes de l'éducation et les Indiens eux-mêmes s'accordent à reconnaître que la formation de l'enfant doit avoir pour cadre son propre univers : il faut donc maintenir des écoles dans les villages et disposer d'enseignants indiens. Pour cela, le département linguistique prépare, avec la collaboration d'informateurs karajá, des abécédaires bilingues et des manuels d'enseignement des mathématiques. Il contribue en même temps au

développement des ressources humaines en formant des instructeurs indigènes. Pour qu'un tel enseignement soit possible, il est indispensable de connaître la langue du groupe. Aussi le département de linguistique a-t-il entrepris la description linguistique des variantes dialectales des sous-groupes karajá (javaé et xambioá). On s'attache à exploiter les résultats de ces recherches pour le développement quantitatif et qualitatif du projet d'éducation indigène.

Il convient de mentionner expressément, à cet égard, la participation des indigènes à des activités techniques essentielles pour le fonctionnement du musée, comme la restauration des collections. Le département de muséologie compte dans son équipe un Indien kaingang, habile artisan qui connaît bien les différents modes de fabrication. Ses enseignements sont utiles non seulement pour la reconstitution des pièces, qui suppose que l'on obtienne les matières premières dans les territoires indigènes, mais aussi pour l'identification des matériels, étape indispensable de la classification et de l'indexation des collections.

Conclusion

L'augmentation du nombre annuel des visiteurs du Musée de l'Indien (de 15 384 en 1985 à 22 458 en 1987) reflète l'intérêt du public pour les nouvelles orientations

que nous avons adoptées. De plus, la couverture médiatique par les moyens de communication les plus importants et l'intérêt des spécialistes pour ces questions ont augmenté en proportion, tandis que le réseau des instituts de recherche et des musées avec lesquels nous avons des échanges, notamment en Amérique latine, en France et aux États-Unis d'Amérique, s'intensifiait.

De même, on a pu faire mieux connaître la question indigène à la population grâce aux expositions ethnographiques et photographiques temporaires organisées dans les espaces urbains les plus divers : quartiers résidentiels, cinémas d'art et d'essai, universités, centres culturels, collèges. Cette action a bénéficié du concours des autres départements du musée, en particulier des départements d'anthropologie sociale et visuelle. À l'occasion des contacts quotidiens qu'il entretient avec les visiteurs et les élèves, le département éducatif s'est attaché à combattre les préjugés.

L'attitude essentiellement expérimentale qui caractérise l'action du musée depuis plusieurs mois a permis de définir des méthodes de travail plus élaborées qu'auparavant. Les programmes donnent, à leur tour, la mesure des difficultés à surmonter. Une grande partie des problèmes a été identifiée ; malheureusement, une solution immédiate ne peut pas toujours leur être trouvée. Il est fondamental

d'augmenter dans notre équipe le nombre de spécialistes en sciences sociales, d'améliorer les installations et services internes et d'obtenir régulièrement des ressources d'appoint. ■

Notes

1. Le Musée de l'Indien à Rio de Janeiro a été inauguré le 19 avril 1953. À l'origine, il était rattaché à la Section des études du Service de protection des Indiens (SPI), dirigée par l'anthropologue Darcy Ribeiro. Par le décret n° 52665, en date du 11 octobre 1963, il a été placé sous la tutelle du Conseil national de protection des Indiens (CNPI). Après la suppression du SPI et du CNPI et la reconstruction de la Fondation nationale de l'Indien, en 1986, le Musée est devenu un organe consultatif de la Présidence.
2. László Selmeczi, « Musées et identité nationale », *Museum international*, vol. XXV, n° 4 (140), 1983.
3. Julian Pitt-Rivers, « Réflexions sur le concept de musée à propos d'interdisciplinarité », *Museum international*, vol. XXXII, n° 1/2, 1980.
4. F. Venancio Filho, *A educação e seu aparelhamento moderno*, Sao Paulo, p. 128, cité par Edgar Susseking de Mendonça dans : « A extensão cultural nos museus », *Museu Nacional*, n° 2, 1946.
5. Rui Mourão, « Experiencia do programa nacional de museus : museu, cultura e educação », *Alternativas de educación para grupos culturalmente diferenciados*, t. III, CIPAD, 1985.

Partie II – Culture et environnement

Photographe : J. Poppelers, © UNESCO



Le monastère d'Amarbayasgalan en hiver (Mongolie).

Les aspects environnementaux sont aujourd'hui en première ligne des agendas internationaux. Le rapport de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement, en 1983, puis la Conférence des Nations Unies sur l'environnement et le développement à Rio de Janeiro, en 1992, furent, au cours des vingt dernières années, deux étapes significatives de la volonté d'agir au niveau global.

Pourtant, c'est tout au long des cinquante dernières années que la prise de conscience de l'importance de l'environnement naturel se cristallise, soutenue par les études culturelles et une meilleure compréhension des interactions entre culture et nature. Le musée fut un des acteurs et des médiateurs de ce processus.

Dans un premier temps, les musées de sciences et d'histoire naturelle, puis ceux des techniques, mettent en lumière l'importance de la nature dans la vie quotidienne de l'homme. Le souci de vulgarisation des sciences biologiques, reflet de la volonté de faire du musée un des principaux instruments d'éducation, contribue au renouvellement du discours muséographique. Les techniques muséographiques s'adaptent à la variété des savoirs dans l'étude de la nature.

Au cours des années 1960, la pression industrielle plus forte et généralisée sur les conditions environnementales ainsi que la mise en péril de sites du patrimoine culturel mobilisent les sensibilités et alertent les esprits de la fragilité des conditions d'existence de l'homme et de ses créations. Le contrôle de l'environne-

ment naturel qui en découle, pris dans un sens large de compréhension et de régulation des processus anthropiques, devient le cadre restreint du musée, celui des facteurs de détérioration des collections (hygrométrie, rayonnement lumineux, organismes polluants).

Les préoccupations environnementales quittent peu à peu le champ exclusif des sciences physiques et intègrent celui des études culturelles. La complémentarité entre sciences humaines, sociales et environnementales, illustrée en muséographie par la restitution d'ensembles écologiques et la mise en contexte des objets, est, dans les années 1980, désormais incontestée.

Ce dialogue établi entre culture et environnement naturel est à l'origine de l'enrichissement du champ culturel. De nouvelles catégories de biens, comme celle de paysage culturel, intégrée en 1992 à la Convention du patrimoine mondial, sont élaborées.

Dans les dernières années du xx^e siècle, un parallèle s'établit entre les systèmes culturels et environnementaux globaux. La défense de la biodiversité et son respect, le respect de la diversité culturelle, sont aujourd'hui indissociables dans la recherche d'un développement humain équitable et durable et donnent une orientation essentielle à de nouveaux et ambitieux projets muséographiques¹. ■

Note

1. Le futur Musée des Confluences à Lyon (France) est un exemple de cette orientation.

Protection de la nature et musées d'histoire naturelle

(Vol. VI, n° 3, 1953, p. 153-155)

Roger Heim

Sous-directeur puis directeur du laboratoire de cryptogamie au Muséum national d'histoire naturelle, qu'il dirige depuis 1951. Travaux concernant l'anatomie, la biologie, la classification des champignons, la flore mycologique et les maladies des cultures des régions tropicales, les rapports entre les insectes et les champignons, enfin la protection de la nature. A parcouru une grande partie de l'Afrique, Madagascar, l'Océanie et l'Amérique centrale. Son laboratoire est actuellement un centre extrêmement actif où sont concentrées en particulier des cultures vivantes représentant tous les groupes d'algues et de champignons. A succédé au professeur Guillermond à l'Académie des sciences, en 1946.

Dans un remarquable article publié récemment¹, M. Albert E. Parr, directeur de l'American Museum of Natural History de New York, a mis l'accent sur la décadence actuelle des musées d'histoire naturelle, c'est-à-dire sur la désaffection des foules à leur égard. Les raisons de cet état de choses sont énumérées avec soin, et l'auteur les trouve avant tout dans l'incapacité où ont été les directeurs de musée d'adapter les thèmes et les objets qui y sont présentés aux réalités humaines auxquelles le public s'intéresse aujourd'hui ; il les découvre encore dans les conséquences du développement inouï des sciences expérimentales, qui ne sauraient aisément tirer, semble-t-il, un appui didactique d'une présentation muséologique. La création des jardins zoologiques, le perfectionnement grandissant du cinéma et de la photo ne permettent de conférer aux pièces mortes de nos musées que la signification de documents archaïques et bientôt oubliés. Et, devant la réalité d'une telle concurrence, il ajoute cette image : « Le fils unique est devenu membre d'une famille nombreuse. »

On pourrait ajouter aux réflexions ci-dessus que le point de vue taxinomique – celui de la classification – qui préside généralement à la présentation muséologique confère à cette présentation un caractère artificiel, un aspect alourdi et trop dense de catalogue, fort éloigné d'une vision exacte et claire de la nature, et aboutit à une disposition figée et non à une transposition satisfaisante d'un monde en activité. Ainsi, ces objections ouvrent déjà les salles de nos musées d'histoire naturelle à la fois à une traduction nouvelle et à une meilleure utilisation des phénomènes naturels, et tout d'abord à une tout autre présentation des organismes, à une véritable intégration de la vie sauvage dans ces établissements. Pour faire face à cette exigence nouvelle, on emploiera des formules techniques modernes, on fera appel aux sciences de

l'écologie, de la biogéographie, de la génétique, de l'éthologie. Mais il y a mieux. L'importance grandissante des notions d'équilibre et de groupements naturels, réduisant les listes floristiques ou faunistiques à leur juste importance, la nécessité d'introduire, mieux et autrement, la nature dans le musée conduisent, par la voie scientifique, tout d'abord à mieux concentrer sur le terrain certaines études, grâce à un travail en équipe qui permet des inventaires expliqués, détaillés, analysés, ensuite à tirer de telles enquêtes faites à la fois d'observations, de statistiques et d'expériences le choix judicieux, dans les vitrines du musée, des pièces typiques, nécessaires et suffisantes, non pas multipliées mais choisies, illuminant de leurs exemples les biotopes exceptionnels qui en sont les sources. Ainsi, la protection de certaines aires naturelles, creusets des biocénoses, arènes de vie intense et siège de compétitions entre les animaux et entre les plantes, devient indispensable pour permettre de transposer, dans le musée, les conclusions biologiques et écologiques des recherches effectuées sur les lieux mêmes de la prospection par des naturalistes spécialisés. Voilà amorcée une méthode et une présentation qui peuvent vraiment ouvrir au public les réalités vivantes de la nature.

La notion de protection de la nature se dégage tout naturellement de telles préoccupations. Elle vise à défendre certains habitats dans un souci d'étude et d'explication. Elle met en relief l'interdépendance étroite entre le milieu et les êtres qui y vivent. Elle conduit à initier le public aux exigences de la préservation. Surtout, elle introduit le souci d'expliquer aux visiteurs pourquoi la protection de la forêt, de la flore, de la faune est une nécessité impérieuse, non pas seulement aux yeux des hommes de science ou des amoureux de la campagne mais pour l'humanité, dans son intérêt propre et pour son avenir.

Je ne m'étendrai pas sur la gravité des actes destructeurs, sans cesse plus nombreux, plus insolents, plus inquiétants, auxquels sont exposés grands troupeaux africains, bêtes à fourrure, mammifères marins, oiseaux à plumes précieuses, antilopes à chair estimée, élans à bois somptueux, marsupiaux archaïques, orchidées rares. Je ne rappellerai pas ici les spectaculaires espèces dont la disparition accélérée s'est produite au cours de l'histoire ou se réalise sous nos yeux. Je ne pousserai point aujourd'hui le cri d'alarme en faveur du fourmilier d'Australie, du rhinocéros unicorne ou du condor de Californie, qui seront bientôt rayés de la liste des espèces vivantes. Nous l'avons dit et répété ailleurs. Chacun sait désormais que faune et flore s'appauvrissent sans cesse sous les coups redoublés des chasseurs, des indigènes, des militaires, et que le sol lui-même subit peu à peu le même sort devant la monoculture industrialisée, les rizières sur pentes, le caféier au Brésil et l'arachide au Sénégal. Et parce que l'appauvrissement du sol et la destruction de l'arbre et de l'animal s'accroissent, l'érosion incessante et l'emprise du désert gagnent du terrain. En outre, la population humaine, croissant fantastiquement, compromet de très inquiétante façon le maintien des richesses renouvelables dont les hommes ont et auront constamment besoin.

On sait encore qu'une telle situation ne pourra s'améliorer que par l'éducation, par la diffusion sans cesse répétée des résultats de la destruction et des directives de la protection ; la radio, le cinéma, l'enseignement à l'école primaire, au lycée, à l'université et dans les écoles d'ingénieurs, les manuels, la propagande auprès des clubs de jeunes serviront cette cause. Or le musée peut trouver là un motif de régénération et le public, les écoliers, les étudiants, une raison de comprendre puis de répandre à leur tour les connaissances qu'ils auront ainsi

acquises. Voici l'occasion d'appuyer, avec l'aide d'un musée modernisé, revivifié et réhabilité, tout ce mouvement en faveur de la défense de la nature et des ressources naturelles.

Le curieux contempera côte à côte les dioramas reproduisant, dans leurs biotopes respectifs, les principales espèces animales et végétales que ceux-ci renferment. Il apprendra quels sont leurs mœurs, les raisons de leur utilité, leurs possibilités d'utilisation. Il en admettra la valeur, l'intérêt, saisira aussitôt et aisément les éléments qui militent en faveur de leur sauvegarde. Il examinera la reconstitution dioramique d'une forêt de kauri de Nouvelle-Zélande, ancienne et vénérable, livrée aujourd'hui à la hache de l'exploitant et menacée de destruction, avec ses multiples lianes, ses fougères arborescentes et les animaux insulaires auxquels elle servait d'habitat. Il apprendra que le maintien de cette sylve assurait une régulation du climat régional dont dépendait la fertilité du pays. Il réalisera l'indissolubilité du milieu en général et des espèces qui y trouvent asile, que ce soit la forêt, le marécage, la montagne, l'atoll, la rivière. L'affreux bilan de la destruction lui apparaîtra à la lumière des statistiques, des relevés, des graphiques, où seront mis en évidence, d'une part, l'épuisement rapide des ressources minérales, végétales, animales et forestières du globe, la progression continue du front des déserts et, d'autre part, l'augmentation constante et effrayante de la population humaine et, par conséquent, de ses besoins. Il comprendra l'effroyable cercle vicieux dans lequel peu à peu l'humanité s'enferme. Peut-être, alors, frissonnera-t-il d'une soudaine inquiétude en contemplant d'un seul coup la perspective du désastre qu'il se prépare. Brusquement une lumière nouvelle projettera sur son esprit une évidence et il se rendra compte que l'éventualité des guerres ne se joue pas tellement dans les coulisses diplomatiques et les assemblées

politiques, que les problèmes économiques, les bilans de production et de consommation sont des conséquences plus que des causes, que derrière toute cette agitation se découvre avant tout la frénésie destructrice et égoïste de l'homme qui ravage au fur et à mesure qu'il crée.

Mais il est encore un aspect de ce problème, encore un plan sur lequel il se pose. Il est d'ordre moral. Bien des individus, soumis aux nécessités de la vie automatique qui, de plus en plus, nous est promise, pliés à la loi moderne des robots, désireux de retrouver, de temps en temps, le sentier qui mène à la source où ils sont nés, exigeront parfois l'évasion

hors de l'infamale mécanisation ; ainsi ils comprendront mieux, face aux images introductives et à l'invitation qu'un musée bien conçu leur révélera, le besoin et le bonheur de se retrouver dans le grand amphithéâtre de la nature ; ils découvriront à la fois la souveraine et efficace action de la vie naturelle et la grandeur de la cause défendue par ceux qui montrent du doigt l'abîme que l'homme creuse sous les pas des générations qui montent. ■

Note

1. *The Museums Journal*, Londres, novembre 1950, p. 165.

Rôle du musée d'art et du musée des sciences humaines et sociales (Vol. XXV, n° 1/2, 1973, p. 26-44)

Georges Henri Rivière

Né en 1897. A dirigé, aux côtés du professeur Rivet, l'installation au Palais de Chaillot (Paris) du Musée de l'homme, dont il a été le sous-directeur de 1928 à 1937. Nommé ensuite conservateur en chef du Musée national des arts et traditions populaires (Paris) dont il a constitué les collections et la documentation, avec l'aide d'une vaillante équipe, et pour lequel il a préparé le programme de l'édifice qui l'abrite actuellement au Bois de Boulogne. De 1947 à 1965, directeur du Conseil international des musées (ICOM) dont il est depuis le conseiller permanent. Depuis 1970, chargé de cours de muséologie générale contemporaine auprès des universités Paris-I et Paris-IV. Auteur de nombreux écrits qui restent à la base de l'enseignement de cette discipline nouvelle.

Musée et environnement naturel et humain

L'environnement, c'est l'« ensemble des conditions énergétiques, physiques et biologiques qui règnent au voisinage immédiat des organismes vivants », c'est aussi « le milieu concret construit par l'homme¹ ». Science de l'environnement, l'écologie témoigne d'une même dualité. Écologie naturelle et écologie humaine, toutefois, tendent à se compénétrer, voire à se confondre, au sujet notamment, de nos jours, de graves et urgents problèmes concernant le sort de toute l'humanité, tels que l'épuisement des ressources naturelles et minérales, la pollution, la croissance industrielle ou démographique incessante².

Une telle dualité, une telle convergence des disciplines de l'écologie, ont-elles leurs correspondants dans le système des musées ? Peut-on parler d'un environnement naturel, domaine des musées des sciences exactes et naturelles ? Peut-on parler d'un environnement humain, domaine des musées des sciences sociales et des musées des techniques de pointe ? La situation est complexe, ici encore, comme il ressort d'un premier tour d'horizon.

Le musée des sciences exactes, le plus souvent, fait cause commune avec le musée de la technique industrielle, auquel il fournit un substrat mathématique, physique et chimique. Ce dernier assume une certaine dose de techniques archaïques, tirée de l'histoire et de l'ethnologie. La dose d'archaïsme devient-elle massive, le musée de la technique industrielle se convertit en musée d'histoire technique, branche du musée d'histoire culturelle³. Environnement naturel et environnement humain, de part et d'autre, sont incorporés.

Le musée des sciences naturelles, s'il s'intéresse à l'homme physique en tant que sommet de l'arbre de vie, s'intéresse à l'homme culturel en tant que prédateur

de l'environnement naturel. Les musées des sciences humaines et sociales ne s'intéressent pas qu'à l'environnement humain, ils s'intéressent à l'environnement naturel, tel que l'homme le vit, agit sur lui et le pense. Cela sous leurs formes respectives de musées « couverts » et de parcs historiques⁴.

Voué à l'art historique, le musée d'art contribue à la sauvegarde de l'environnement humain. Voué à l'art historique et à l'art contemporain, il rend compte de l'environnement naturel et humain, tel que le perçoit et l'imagine l'artiste créateur⁵.

Nouvelles formes de musées, le musée de voisinage et l'écomusée ont un caractère interdisciplinaire et mettent l'accent sur l'écologie.

Expression de l'environnement humain, à l'aide d'objets et de modèles, dans les musées des sciences humaines

Deux moyens traditionnels s'offrent aux musées des sciences humaines, pour l'expression de l'environnement humain : les « choses réelles⁶ », isolées ou intégrées ; les « modèles » concrets ou abstraits.

Les choses réelles unitaires ou sérielles, ce sont les objets collectés un à un par le musée, en fonction d'un programme dans la meilleure hypothèse. Munis d'informations pertinentes, décodés par le visiteur, ils témoignent à leur manière de l'environnement humain. Un harpon dira le sous-environnement technique et une statuette le sous-environnement religieux ou artistique de l'homme néolithique. Un masque du xx^e siècle dira le sous-environnement social et ludique d'un groupe ethnique breton. Les choses réelles intégrées, ce sont les objets ayant participé d'un même milieu, acquises dans leur intégrité ou regroupées par le musée, qu'on peut dire « unités écologiques ». Interprétées de même, décodées par le visiteur, elles témoignent de l'environnement humain

avec plus d'intensité que ne le font les choses réelles isolées. Tel le contenu complet d'un intérieur domestique (*period room*), d'un navire, d'une tombe, transféré au musée, avec ou sans son sous-environnement d'architecture domestique, navale ou funéraire.

De telles unités peuvent être indisponibles, ou l'espace peut faire défaut, ou les conditions techniques faire obstacle pour les présenter au musée. D'où l'emploi de modèles concrets de la taille des originaux, ou de modèles agrandis ou réduits. Ainsi, à l'échelle réelle, le moulage d'une statuette préhistorique ou le fac-similé d'un manuscrit. Ou, à l'échelle agrandie, le modèle d'une monnaie gauloise. Ou, à échelle réduite, la maquette d'un château, d'un site archéologique, historique ou rural.

Des aspects de l'environnement humain sont à évoquer, que leur caractère abstrait empêche de traduire à l'aide de choses réelles. Un modèle ethnologique, par exemple, pourra montrer l'articulation des travaux et des fêtes calendaires et saisonnières dans une communauté villageoise.

Musée d'art

L'environnement, on l'a déjà marqué, est sujet à programme pour le musée d'art. Il peut s'ouvrir à l'architecture et à l'urbanisme, arts de l'espace ; il peut rejoindre le musée d'histoire et le musée des sciences dans leur œuvre d'initiation à l'environnement⁷.

En écho au musée d'histoire, il peut ajouter à la présentation des œuvres une expression des milieux dont elles sont issues, ainsi que des concepts des artistes qui les ont créées ; il peut aider le visiteur à se sentir concerné, en le rapprochant d'une manière ou de l'autre de l'artiste dont le sépare une grande distance d'espace ou de temps⁸.

En écho au musée des sciences, il peut présenter une interprétation des maté-

riaux et des techniques de réalisation d'un choix d'œuvres particulièrement représentatives à cet égard⁹.

Musée d'histoire

Le musée d'archéologie et le musée d'histoire ont longtemps évolué séparément. Le premier musée d'archéologie, le Musée du Capitole, apparaît à Rome, à l'aube de la Renaissance italienne, composé d'« antiques » découverts en Italie.

À partir du XIX^e siècle, le musée d'archéologie, progressivement, recule son domaine dans le temps et l'étend dans l'espace. Défini culturellement, son matériel est longtemps artistique, il tend désormais à couvrir tout le champ culturel. Défini techniquement, ce matériel provient de fouilles. Ces fouilles sont longtemps sommaires, elles obéissent de nos jours à un principe d'exhaustivité selon lequel rien d'important n'est négligé dans le gisement exploré, niveau par niveau, que les vestiges soient humains, animaux, végétaux ou minéraux. Le produit de ces fouilles, désormais, est soumis à des analyses physico-chimiques permettant d'en préciser la datation. Une conquête de plus en plus étendue, de plus en plus rigoureuse sur l'environnement humain et naturel des sociétés à l'origine de ce matériel : telle apparaît en somme, définie à grands traits à travers le temps, l'évolution du musée d'archéologie.

Cependant, une telle évolution s'est, en général, manifestée jusqu'ici avec une intensité inégale selon les périodes concernées. Plus ancienne est la culture observée et plus l'environnement humain et naturel en a été considéré par l'archéologue, et inversement. Il en résulte, par exemple, que la présentation d'une période néolithique peut illustrer davantage les manières de chasser, de pêcher, de cultiver, de transformer la matière que ne le font les périodes plus récentes. Avec ces dernières périodes, le climat devient artistique, les objets sont répartis et inter-

prétés davantage par catégories techniques de fabrication (telles la peinture, la sculpture, la céramique, la verrerie, etc.) qu'en fonction de leur signification sociale ou idéologique. Le satyre peut être figuré en train de danser sur la paroi de l'œnochoé, ce n'est pas la danse qui compte, ou quelque autre comportement culturel ou social, mais seulement, le plus souvent encore, les caractéristiques du matériau et le coup de pinceau.

Quant au musée d'histoire, ses échantillons les plus anciens voient le jour, dans l'Europe du XVII^e siècle, sous la forme de galeries de portraits. L'environnement, c'est alors la vêtue, l'attitude, les accompagnateurs, les accessoires de la personne figurée.

Le premier grand exemple de musée d'histoire nationale apparaît sous la France de la Révolution et le second sous la France de Louis-Philippe. Tous deux, curieusement, sacrifient quelque peu à l'écologie : le premier, avec ses vestiges de monuments en ruine ou désaffectés, bricolés dans une ambiance de préromantisme ; le second, tout événementiel qu'en soit le principe, avec ses grandes peintures figurant des batailles, ses médailles commémoratives. Entre-temps, la plupart des musées d'histoire s'engagent dans une voie de nationalisme ou de régionalisme, selon les domaines géographiques dont ils traitent.

À programme national ou régional, les musées d'histoire, dans leurs formes traditionnelles, répugnent le plus souvent à mettre en lumière les aspects globaux de la société, ils présentent leurs matériels par formes techniques et artistiques, au détriment de leur signification économique, sociale, culturelle, idéologique. Et s'ils expriment cette signification, c'est ordinairement à l'aide de témoins artistiques qu'ils le font. Enfin, dans la mesure où ils mettent l'accent sur la société, ils méconnaissent le rôle de la société dominée, ils réduisent l'expression de l'environnement social.

Musée d'archéologie et musée d'histoire, toutefois, tendent à se rapprocher. On en citera seulement quelques exemples, observés en Orient et en Occident.

Depuis une vingtaine d'années, si je ne me trompe, au Musée de l'Ermitage, deux secteurs de la partie archéologique, concernant l'un la culture scythe et l'autre la culture slave, tranchent résolument avec les autres secteurs de cette partie et traitent de thèmes sociaux, économiques et culturels complétés d'une cartographie raffinée.

Créé par la Smithsonian Institution en 1964 à Washington, le grand et magnifique Musée d'histoire et des techniques des États-Unis, bien plus que l'histoire événementielle et politique, concerne l'histoire technique, économique, sociale, démographique et culturelle du peuple américain.

Dans sa nouvelle conception, qui date de 1968 environ, le Département des antiquités grecques et romaines du British Museum renonce à la formule classique des subdivisions techniques à contenu sériel en faveur de périodes à contenu complexe et sélectionné. Ainsi, avec ses thèmes d'économie, de technique, de société, de cultures indigènes et romaines confrontées, d'écologie humaine, ce qui m'a semblé être le secteur le plus remarquable de ces galeries rénovées est le Roman Brittany.

Renonçant à son tour à ses subdivisions techniques, le Département des antiquités grecques et romaines du Musée du Louvre prépare une présentation nouvelle comportant, d'une part, une succession de périodes à contenu complexe et sélectionné et, d'autre part, des séries d'études.

À force de se rapprocher, musées d'archéologie et musées d'histoire finissent par se confondre avec un système continu de périodes aux contenus complexes, des origines à nos jours. J'en donnerai pour finir quelques exemples.

Dès l'entre-deux-guerres, en Union soviétique, et après la seconde guerre mondiale, dans les démocraties populaires, bon nombre de musées locaux obéissent à une périodisation du modèle suivant : société préféodale, société féodale, société capitaliste, société socialiste.

La frontière est également abolie, depuis la dernière guerre, dans des musées de plus grande taille. Ainsi, à Varsovie, à Copenhague, à Stockholm, avec des musées d'histoire urbaine, et à Budapest, avec le Musée national d'histoire de Hongrie.

De même à Rennes avec le Musée de Bretagne, réalisé à partir de 1946. De façon générale, ce ne sont pas les collections déjà existantes qui y ont déterminé les sous-thèmes des périodes mais les structures de l'histoire. Dans le dernier secteur qui y a été inauguré, celui des origines de la Bretagne, un premier sous-thème traite de la Bretagne avant l'homme, et les périodes humaines sont replacées dans un contexte d'environnement naturel. À l'heure actuelle en préparation, le dernier secteur traitera de la Bretagne contemporaine et de demain¹⁰.

Un grand département d'histoire des Pays-Bas a été inauguré en 1971, à Amsterdam, dans l'enceinte du Rijksmuseum. Des périodes d'histoire humaine à contenu complexe s'y succèdent. L'expression artistique y est retenue de préférence, on y constate le rôle des structures populaires de la société. La futurologie des Pays-Bas y est présentée, dont témoigne un riche ensemble de diagrammes réalisés par les services nationaux de planification. Un musée national d'histoire de l'Algérie est à l'étude à Alger, dont les huit périodes vont des temps géologiques au futur proche, dans un contexte développé et constant d'écologie naturelle¹¹.

De cette compétition entre musées d'archéologie et musées d'histoire, dont j'ai évoqué quelques aspects, je tenterai de dégager quelques conclusions.

On ne voit pas comment tracer entre les deux formes de musées une frontière chronologique autrement qu'en dents de scie, et quelles dents !, vu l'extrême diversité des modèles de développement des cultures à travers le monde. Que de différences à cet égard, pour s'en tenir à ces seuls exemples, entre Europe et Amérique indienne, entre Maghreb et Nouvelle-Guinée !

Faire déboucher sur l'avenir la période contemporaine d'un musée d'histoire est l'un des moyens les plus efficaces pour inciter l'intérêt du visiteur et, plus largement, celui de la communauté qui soutient le musée. Veut-il s'ouvrir à l'avenir, le musée d'archéologie devra se convertir en musée d'histoire.

La théorie, toutefois, compte moins en l'espèce que la pratique, et il n'existe pas de règlement international des musées qui oblige tel ou tel musée à rallier telle ou telle catégorie de musée au nom de telle ou telle définition, de telle ou telle terminologie. Les formules varient, dépendantes qu'elles sont du système local, régional ou national des musées, déterminées qu'elles sont par les aspirations de la population, les experts disponibles, les possibilités matérielles.

L'essentiel, que le musée se dise d'archéologie ou d'histoire, est que la communauté qui le soutient se sente concernée. Qu'elle reçoive une explication de son patrimoine historique, en tant que rampe de lancement de son développement. Qu'elle apprenne à mieux connaître, le musée aidant, son environnement humain et naturel.

Musée d'ethnologie

L'ethnologie est la science des groupes humains considérés dans leurs particularités¹².

Un nombre élevé de musées à travers le monde sont concernés par cette discipline. Les premiers échantillons en sont apparus durant le dernier tiers du

xix^e siècle, selon les trois modèles qui les caractérisent le plus souvent : musée d'ethnologie générale, musée d'ethnologie régionale, musée de plein air.

Une grande partie des problèmes que soulèvent les musées de cette discipline ont leur écho dans les musées d'histoire. Je n'y reviendrai pas, sinon pour souligner quelques rôles d'intérêt majeur, propres à ces musées : enseigner la compréhension mutuelle des cultures et des peuples, dans leurs convergences et leurs particularités, et lutter contre les préjugés raciaux ; exprimer la culture sous ses aspects variés, qu'ils soient techniques, économiques, sociaux ou esthétiques, matériels ou immatériels, dans leur environnement humain et naturel, dans leur univers vécu, agi, ou pensé¹³ ; illustrer le patrimoine culturel des communautés vivantes, en tant que rampe de lancement du développement ; aider la population des pays ayant accédé récemment à l'indépendance pour la prise de conscience de son identité nationale¹⁴.

Musées de sciences sociales

La sociologie a pour rôle « de préétablir des cadres qui permettent de rendre clairs les traits par lesquels tel groupe particulier s'insère dans un modèle social¹⁵ ». Face à une définition aussi large, les musées des sciences sociales font figure d'oiseaux rares dans le répertoire international des musées¹⁶. Il est tentant d'en rechercher les raisons.

Discipline abstraite, la sociologie ne semble pas s'intéresser au langage de l'objet, cette « chose réelle » dont la communication visuelle est l'un des attributs majeurs du musée. Si elle utilise le diagramme, elle le fait le plus souvent sous la forme bidimensionnelle en raison de la préférence que manifeste cette discipline pour le langage écrit. Elle ne dispose actuellement pas du même nombre, relativement élevé, de tribunes populaires que l'archéologie et l'ethnologie, avec la

presse, la radio et la télévision. Elle éprouve peu encore le besoin de se doter d'un langage verbal de grande diffusion, transposition d'un langage verbal scientifique peu accessible au profane. Autant de circonstances, peut-être, qui expliquent le petit nombre d'expositions sociologiques, la faiblesse des rapports entre sociologie et muséologie et cette rareté de musées dans ce domaine, dont j'ai déjà parlé¹⁷. Réserve faite, assurément, des réalisations d'une branche sociologique du musée, le musée pédagogique.

La sociologie, à vrai dire, si elle ne se sert pas du musée, sert au musée, dans la mesure, au moins, où il en utilise les méthodes rigoureuses pour mesurer les réactions de son public réel et évaluer son public potentiel¹⁸.

Quoi qu'il en soit, la multiplication des musées des sciences sociales et l'insertion plus fréquente de thèmes sociologiques dans l'exposition historique, artistique ou ethnologique contribueraient au rayonnement d'une discipline utile à la société moderne, auprès du grand public qui l'ignore trop souvent quand il ne l'assimile pas à la technocratie.

De nouveaux moyens de diffusion s'offriraient à la sociologie, visuels et audiovisuels, ceux-là mêmes dont le musée dispose déjà, adaptés aux besoins propres de la sociologie : modèles tridimensionnels statistiques et structurels¹⁹, diagrammes audiovisuels, graphiques animés sous la forme de diapositives superposées ou de films cinématographiques, expressions figuratives à la façon des bandes dessinées ; « choses réelles » jouant le rôle de symboles concrets et vivifiants, enchâssés dans la communication sociologique visuelle.

Musées de voisinage

Museum a rendu compte de cette nouvelle forme de musée, déjà passée du stade de l'expérience à celui du plein succès. *L'Anacostia Neighborhood*

Museum en est un échantillon remarquable, fondé à Washington avec l'aide de la Smithsonian Institution²⁰, au service d'une communauté du ghetto noir de la ville.

Ce musée de voisinage n'est pas un musée dans le sens traditionnel du terme. À la suite de l'acquisition d'une division mobile et grâce aux moyens supplémentaires permettant d'y loger à la fois un centre d'artisanat et un centre de recherche ainsi qu'une bibliothèque, il est « devenu à la fois un musée, un centre multimédia, un moyen de formation aux arts appliqués, un lieu de rencontre pour groupes communautaires et un centre culturel artistique²¹ ».

On danse, on chante, on travaille, on discute de questions sociales, on étudie et on crée la culture afro-américaine, on met la main à la pâte muséographique dans ce vivant musée de voisins : un musée multidisciplinaire d'écologie urbaine, œuvre d'une communauté pauvre, à citer en exemple à de puissants musées.

Du musée écologique de plein air à l'écomusée

L'écomusée : un nom nouveau ; une notion qu'on ne saurait dire nouvelle et dont il existe çà et là le germe, voire bien plus que le germe, dans l'univers des musées.

Le musée de plein air en est l'ancêtre le plus évident : une collection d'éléments d'architecture traditionnelle, rurale principalement, transférés dans un parc avec leurs équipements domestiques, agricoles, artisanaux, etc., ou garnis d'équipements équivalents, dotés, le cas échéant, d'un minimum d'environnement. Ce genre de musée est particulièrement représenté en Scandinavie, sa région d'origine. Il en existe dans le monde plusieurs centaines.

À ces ensembles de micro-unités écologiques, le musée ethnologique de plein

air, le plus souvent, ajoute un ou plusieurs bâtiments qui existaient déjà ou qui sont construits à dessein, dans lesquels sont exposées des collections complémentaires, permanentes ou temporaires : mobilier, objets d'art populaire, costumes, etc., tels le Musée de plein air de Lingby, près de Copenhague, ou le Welsh Folkmuseum de Saint Fagan, branche du Musée national du pays de Galles²².

Issu de ces développements, l'écomusée se compose essentiellement de deux musées coordonnés, un musée de l'espace, musée « ouvert », un musée du temps, musée « couvert ». L'idée est née en France et en Algérie, à partir de données différentes.

Le musée de l'espace comporte un ensemble contrôlé de terrains contigus ou non, unités écologiques représentatives de l'environnement régional, portant ou non des bâtiments d'intérêt culturel conservés sur place ou transférés d'un autre site, équipés à l'exemple des musées ethnologiques de plein air.

Le musée du temps expose sous son toit des collections de spécimens d'objets et de modèles, joints à des programmes audiovisuels représentatifs de cet environnement, classés par périodes, des temps géologiques à nos jours.

La prévision de l'avenir, ou futurologie, n'est pas exclue de l'écomusée, loin de là. Dans le musée du temps, elle peut être présente à la fin de chaque période sous la forme, notamment, de modèles et de programmes audiovisuels représentatifs de projets adoptés ou en discussion, voire de projets se contredisant. Dans le musée de l'espace, à l'occasion, elle peut donner matière à la présentation de réalisations nouvelles ou d'expériences. Ainsi conçu, l'écomusée paraît bien devoir couvrir, à sa manière, l'ensemble des objectifs fondamentaux du musée.

Il peut être organe d'étude, d'expérience et de rencontres interdisciplinaires, notamment en matière d'écologie natu-

relle et humaine²³. Il peut assurer la conservation d'échantillons précieux de sites et d'éléments d'architecture menacés de disparition. Il peut participer à l'éducation et à la culture d'un large public : public local, qui y trouve un panorama de ses origines et jusqu'à l'empreinte encore chaude d'un passé récent, qui s'y sent concerné davantage encore par l'évocation de son présent et la prévision de son avenir que l'écomusée l'encourage à construire ; public régional, national et international, auquel il fournit une explication du pays qui l'attire et des sujets de réflexion par rapport à son propre pays ; population scolaire interrégionale ou suprarégionale, conduite par les enseignants ; groupes émanant d'organisations professionnelles ou syndicales culturelles, conduits par leurs animateurs.

Plusieurs écomusées sont en cours de réalisation en France, dans le cadre ou non des parcs naturels²⁴ et d'autres y sont à l'étude²⁵. Un écomusée est à l'étude en Algérie, dans une oasis du nord du Sahara, à Bou-Saâda.

Conclusion

« Étant donné que le sujet de l'écologie humaine est un état plutôt qu'une chose [...], cet état, plutôt que les choses qui lui sont subordonnées, est le thème principal d'une exposition écologique²⁶. »

Présentée par un muséologue américain dans un article traitant des principes de l'exposition d'environnement, cette recommandation peut servir de conclusion à mon étude.

Puissent les musées de sciences humaines et sociales s'en imprégner et s'inspirer des expériences que rappelle cet article, responsables qu'ils sont d'initier leurs communautés aux problèmes locaux et universels de l'environnement humain, voire de l'environnement naturel, tant les deux domaines sont intégrés l'un à l'autre²⁷. ■

Biskupin : exploration et mise en valeur écologique d'un site archéologique polonais
Découvert en 1933 par un maître d'école, ce site a fait l'objet de nombreuses campagnes de fouilles, avant et après la guerre. Les résultats, qui ont été importants, ont jeté de nouvelles lumières sur les origines de la civilisation protoslave au début de l'âge du fer et sur celles de l'État polonais durant le haut Moyen Âge. Un parc archéologique national a été aménagé, comportant la reconstitution d'une partie de la première cité de l'âge du fer, et un musée du site. Les vestiges originaux restent immergés, pour raison de conservation. Il est possible de les mettre à sec durant un temps limité, à des fins d'étude.

Notes

1. P. George, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, PUF, p. 133. Voir également les mots : *Ecology, Animal ecology, Human ecology, Population*, dans *Encyclopaedia Britannica*, New York, 1964.
2. E. J. Kormondy, *Concepts of ecology*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1969.
3. Telle est la position du Deutsches Museum, Munich.
4. Voir dans le présent article le hors-texte concernant le Musée de Biskupin, en Pologne.
5. The Environmental Committee, American Association of Museums, *Museums and the environment, a handbook for education*, New York, Arkville Press, 1971. (Voir plus précisément l'article de Charles Parkhust, directeur adjoint de la National Gallery de Washington, p. 161-164.)
6. D. F. Cameron, « A view point : the museum as a communication system and implications for museum education », *Curator* (New York), vol. II, n° I, 1968, p. 33-40.
7. Cf. C. Parkhust, *op. cit.*
8. D. F. Cameron, « The language of museum interpretation », dans *Musée, société, connaissance*, n° spécial des *Cahiers d'histoire mondiale/Cultures* (Paris), n° XIV, p. 48-57.
9. Exposition « Brueghel et son monde », Bruxelles, 1969, Musées royaux d'art et d'histoire (un catalogue a été publié).
10. J.-Y. Veillard, « Le problème du musée d'histoire, à partir de l'expérience du Musée de Bretagne, à Rennes », *Museum*, vol. XXIV, n° 4, 1972, p. 193-203.
11. S. A. Baghli, « Les musées d'histoire et leur contribution au développement des pays du tiers monde », *Musée, société, connaissance*, n° spécial de *Cahiers d'histoire mondiale/Cultures*, *op. cit.*

12. A. Leroi-Gourhan, « L'expérience ethnologique », *Ethnologie générale*, Encyclopédie de la Pléiade, 1968, p. 1816-1818. Voir aussi G. H. Rivière, *Séminaire muséologique national, Alger, février 1969*, Paris, ICOM, 1969, p. 45-53 (multigraphié).
13. A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 1817.
14. Le Musée de Niamey est l'un des exemples les plus retentissants, parmi les musées ethnologiques de plein air, pour l'expression de l'environnement humain (cf. *Museum international*, vol. XXIV, n° 4, 1972). On trouve dans le présent numéro la relation d'une expérience exceptionnelle, consistant en la structuration majeure d'une galerie d'ethnologie autour d'un principe écologique (voir l'article sur la nouvelle exposition *Man in Africa*, p. 124-126). L'environnement est évoqué dans le musée rénové d'ethnologie générale, récemment inauguré à Berlin-Quest.
15. A. Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 1818.
16. Peu de musées des sciences sociales sont signalés dans la documentation du Centre UNESCO-ICOM.
17. Le Musée des arts et traditions populaires (Paris) annonce une exposition temporaire sur la famille.
18. *Museum*, vol. XXII, n° 3/4, 1969, p. 204-211.
19. Tel le remarquable modèle sociologique tridimensionnel figurant en tête de l'exposition « *Man in Africa* », à l'American Museum of Natural History de New York.
20. Z. B. Martin, « Urban ecology and the inner city museum », *Museums and environment*, p. 168-171. Le Musée d'Anacostia a fait l'objet d'une communication auprès de l'ICOM en 1971, présentée avec un film, par son directeur John Kinard.
21. Deux des expositions les plus marquantes du Musée d'Anacostia ont eu pour sujet, l'une sur place, organisée à la demande de la Commission des jeunes du musée, « This thing called jazz », l'autre, itinérante, réalisée par des enfants, des adolescents et des adultes de la communauté, « The rat : mans' invited affliction ». *Museum*, vol. XXIV, n° 1, 1972.
22. Une théorie du musée de plein air a été adoptée en conclusion à un colloque de l'ICOM sur les musées de plein air. *Nouvelles de l'Icom*, vol. II, n° 1, 1958, p. 8-11. *Museum* a publié à diverses reprises des articles sur les musées de plein air, notamment dans son volume X, n° 1, 1957.
23. Loin de nous, soit dit au passage, l'idée que le principe d'interdisciplinarité ressortit seulement à l'écomusée, il le fait à l'égard de musées d'autres disciplines, tel le Musée tropical d'Amsterdam.
24. Dans le cadre du Parc naturel régional des Landes de Gascogne : écomusée de Marquèze à Sabres. Dans le cadre du Parc naturel régional d'Armorique : écomusée de l'île d'Ouessant et d'une haute vallée des monts d'Arrée. Au voisinage du Parc national des Cévennes : écomusée de l'Homme industriel.
25. Notamment dans le cadre du Parc national des Cévennes, au voisinage du mont Lozère et des sources du Tarn ; et sur les rives de l'étang de Berre, à Istres, un écomusée de l'homme industriel.
26. G. Carroll Lindsay, « Creating and building environmental exhibits », *Museums and the Environment*, *op. cit.*, p. 131.
27. Voir en général – déjà cité à propos du musée d'art – l'ouvrage de l'American Association of Museums, *Museums and the environment...*

Les musées d'histoire culturelle et l'écologie humaine : une intégration nécessaire

(Vol. XL, n° 2 (160), 1988, p. 213-26)

Bo Nilsson et Bengt Rosén

Bo Nilsson – Né en Suède en 1941. Diplômé en histoire de l'art, ethnologie, ethnographie et archéologie. Après s'être occupé des programmes scolaires puis des questions d'archives au Musée nordique, a été de 1976 à 1983 chef du département de photographie du Musée de la Ville de Stockholm. Depuis 1984, travaille, au Conseil national de la culture, sur des projets concernant l'écologie et les nouvelles technologies dans les musées.

Bengt Rosén – Né en Suède en 1941. Diplômé en écologie. Activité journalistique depuis 1968. Enseigne les sciences naturelles au lycée de Visby, dans l'île de Gotland, depuis 1971. Promoteur du Musée de la nature de Gotland (1974-1978). Membre du Comité spécial d'action pédagogique de la Société suédoise pour la préservation de la nature. Travaux d'évaluation pour le Conseil suédois de la recherche (1985-1986).

Selon le prix Nobel Konrad Lorenz, « la réalité est, pour chacun, ce à quoi il a affaire tous les jours, ce à quoi il est confronté dans son activité quotidienne ». C'est ainsi que chaque être humain construit sa propre réalité. On peut en dire autant de notre vie collective, c'est-à-dire de notre société. Quand tout va bien, ces représentations de la réalité « fonctionnent » dans la plupart des aléas de la vie. Toutefois, nous nous trouvons parfois face à un autre type de réalité que nous préférierions ne pas voir ou ne pas vivre, que ce soit l'irruption de la mort, avec la disparition d'un être cher ou l'assassinat d'un premier ministre ou d'un président, ou bien encore le spectre de la guerre ou l'effondrement de notre environnement.

L'environnement en péril

Jusqu'à présent, nous ne sommes pas vraiment perturbés dans notre vie quotidienne par la diminution de la couche d'ozone, due à l'utilisation du fréon et autres substances pratiquement indestructibles, ou par le réchauffement progressif de la Terre imputable aux gaz produits par les combustibles fossiles, pas plus que nous nous alarmons du fait que nous exterminons au moins une espèce animale par jour ou que la dioxine s'accumule lentement dans nos aliments et dans notre organisme. Dans bien des cas cependant, la menace qui pèse sur l'environnement devient évidente, que ce soit la grande sécheresse du Middle West américain dans les années 1930, la désertification du Sahel, les inondations catastrophiques du Bangladesh et de la Chine, la destruction des forêts européennes par les pluies acides ou l'érosion, plus rapide encore, de la pierre de nos monuments historiques. Cette liste est malheureusement loin d'être complète. Généralement, on qualifie ces phénomènes de catastrophes naturelles alors qu'il s'agit bel et bien de catastrophes culturelles dues à notre ignorance

et, surtout, au fait que nous ne voyons pas la réalité telle qu'elle est.

Le rôle des musées

Des questions vitales pour notre avenir sont actuellement débattues à différents niveaux de la société et beaucoup de gens ont du mal à s'en faire une idée d'ensemble exacte. C'est là que les musées ont un rôle important, pour ne pas dire essentiel, à jouer en tant que centres d'éducation des adultes. Jusqu'à présent, les musées d'histoire culturelle n'ont pas vraiment reflété les aspects écologiques de notre réalité. En effet, curieusement, l'idée que le potentiel de vie et les contraintes biologiques qui nous viennent de la nature sont partie intégrante de notre culture humaine n'est pas encore vraiment acceptée. Pourtant, au cours de sa longue existence, l'humanité a toujours eu pour point de départ et pour champ d'action la réalité du milieu où elle vivait. Les recherches les plus récentes montrent à l'évidence que l'histoire culturelle ne peut être bien comprise que si l'on tient compte du cadre et des conditions que nous assigne la nature. À l'inverse, on ne saurait vraiment comprendre la nature dans son état actuel sans bien connaître l'histoire de l'homme et la façon dont il a exploité les ressources naturelles. La Commission mondiale des Nations Unies pour l'environnement et le développement n'a cessé de souligner avec énergie la nécessité d'une approche globale de ce type.

Il existe bien des manières de transmettre le savoir, mais le musée est exceptionnellement bien placé pour agir sur les sens du public : la vue, l'ouïe, le toucher et l'odorat, parfois même le goût et le sens de l'équilibre. Les musées ont la possibilité de faire de la transmission des connaissances une expérience esthétique et affective, une démarche créatrice sans équivalent ailleurs. Et il n'existe pas non plus d'autre lieu qui assure pareillement

un contact direct entre le chercheur ou l'artiste et le grand public. Enfin, les musées constituent aussi un point de rencontre, parmi beaucoup d'autres, entre le grand public et les mouvements associatifs.

C'est pourquoi, face à un avenir menacé par de graves incertitudes, le problème de la contribution des musées au débat social et à la diffusion de l'information se révèle très actuel. S'ils adoptent une optique pluridisciplinaire en intégrant systématiquement les différentes branches du savoir, les musées d'histoire culturelle seront en mesure de faire beaucoup plus que ce n'est le cas maintenant pour l'éducation des adultes dans le domaine de l'écologie humaine ; mais, pour bien rendre compte de l'évolution de notre société, de sa situation présente et de ses perspectives d'avenir, il faut que, dans leur travail de documentation et de diffusion de l'information, ils abordent non seulement le domaine de la culture mais aussi celui de l'histoire de la nature.

Le cas de la Suède

En Suède, la responsabilité des musées à cet égard a été mise en lumière il y a quelques années par une enquête du Conseil national de la culture à l'issue de laquelle un certain nombre de projets prioritaires pour le développement des musées avaient été proposés. L'un de ces projets, intitulé « Diffusion des connaissances écologiques », est d'étudier les moyens de donner une dimension écologique à l'activité des musées régionaux de Suède dont la vocation était jusqu'alors essentiellement artistique et culturelle. Ce projet prévoit également d'étudier et d'expérimenter, au musée de plein air de Skansen à Stockholm, la possibilité de pratiquer la diffusion des connaissances écologiques en vue d'y créer un centre de formation muséographique tournée vers l'écologie. Depuis sa

création, en 1891, ce musée a toujours eu une vocation écologique. En raison du nombre élevé de ses visiteurs (environ 2 millions d'entrées par an), Skansen devrait pouvoir évoluer assez facilement dans cette direction. Par ailleurs, il a été suggéré que le Musée national d'histoire naturelle de Stockholm soit choisi comme centre scientifique et administratif du projet et qu'il soit également chargé de son exécution en collaboration avec Skansen et le Conseil national de la culture. Ces propositions ont été très favorablement accueillies et, en juin 1987, le Parlement a voté les crédits nécessaires. La réalisation du projet doit se poursuivre jusqu'à la fin de juin 1990.

Le projet « Diffusion des connaissances écologiques »

Ce projet a pour but de favoriser une intégration véritable de l'écologie dans les activités des musées régionaux d'histoire culturelle, de façon à montrer comment nature et culture sont depuis toujours imbriquées dans l'évolution globale de l'environnement. Comme sa culture matérielle et spirituelle, la survie de l'humanité résulte des interactions entre l'homme, les contraintes naturelles et le cadre écologique. Les modalités de l'intégration recherchée varieront d'un musée à l'autre. En effet, les musées suédois sont des institutions autonomes ayant chacune son organe directeur, ses objectifs et ses traditions, mais ils ont manifesté d'ores et déjà beaucoup d'intérêt pour le projet.

Si l'on veut que les musées régionaux fassent une plus large place à l'écologie dans leurs activités de documentation et d'information du public, il faut, pour de multiples raisons, qu'ils collent d'aussi près que possible à la réalité locale, à la vie quotidienne de la population, aux domaines et formes traditionnels de l'activité des musées. Puisque, tout au long de son histoire, l'homme a eu pour champ d'action l'écosystème terrestre, ces

connexions ne sont pas difficiles à établir. Les musées, comme l'histoire elle-même, constituent une mine d'informations écologiques. Il se trouve simplement qu'on n'avait pas eu jusqu'à présent l'habitude d'envisager les choses de ce point de vue.

Deux grands thèmes

Le vrai problème se pose à un autre niveau : comment choisir, dans le cadre d'un tel projet, des thèmes de documentation, d'exposition et d'autres activités qui associent dans une large mesure l'implantation dans la réalité locale et l'ouverture sur des perspectives plus générales ? Deux grands thèmes paraissent particulièrement féconds. Celui du paysage culturel est intrinsèquement interdisciplinaire. Par sa structure et sa fonction, variables selon les époques, par l'existence et le mode d'exploitation des ressources naturelles, il se situe, du point de vue scientifique, à la frontière des disciplines de l'histoire culturelle et de l'histoire naturelle. Le paysage culturel n'est pas seulement la base de l'existence et de la survie matérielle de l'homme, il a aussi été modifié par lui au cours des temps. Enfin, il a façonné l'imagination des hommes et même toute leur représentation du monde, surtout dans les sociétés anciennes où l'on vivait en autarcie, mais également dans les nouvelles sociétés industrialisées. Cette manière de voir les choses procède essentiellement d'un mode de pensée axé sur l'écosystème.

L'action écologique des musées régionaux peut aussi prendre pour thème la vie économique de l'homme. Le paysage et les ressources naturelles constituent en effet l'infrastructure d'activités comme l'agriculture, la sylviculture, la pêche, l'extraction minière, la navigation, etc. Afin d'élargir et de renforcer la vision, limitée et par là même plus concrète, d'une réalité enracinée dans la vie locale, les musées devraient en même temps inscrire leurs réflexions dans un cadre plus

large, à savoir celui des conditions de la vie sur la Terre et de l'influence de l'homme sur l'environnement en général. Faute de telles ouvertures, on ne pourra pas faire comprendre les événements mondiaux ni créer les conditions d'une solidarité qui est indispensable, également en matière d'environnement, avec les autres peuples, notamment ceux du Tiers Monde.

L'écologie et l'humanité

Il importe cependant que l'activité écologique des musées ne procède pas seulement d'une réaction face à la crise. L'écologie a tant d'autres facettes qu'elle présente un intérêt de tous les instants ; elle permet de discerner les relations de cause à effet qui régissent la nature, elle éclaire les schémas de dépendance et de coopération entre les êtres vivants et leur environnement, elle nous fait découvrir, par là même, des formes de vie totalement différentes de la nôtre. Ainsi, l'écologie nous permet de situer notre vie sociale dans sa véritable perspective, d'apprendre, ou de réapprendre, le respect de la vie, de comprendre comment la nature tend à sa propre sauvegarde et de contribuer à la préservation de l'environnement. L'écologie et les autres branches de la science donnent également une base rigoureuse à notre sentiment de solidarité non seulement avec tous les peuples de la Terre mais aussi avec toutes les autres créatures vivantes.

Le poids des interférences humaines dans l'écosystème planétaire s'affirme à un rythme de plus en plus rapide. Cette évolution est généralement perçue en termes de pollution, d'empoisonnement, d'appauvrissement... mais nous savons que, si beaucoup de dégâts sont irréversibles, la nature sait aussi parfois faire preuve d'une étonnante et impressionnante aptitude à se guérir elle-même. Chaque espèce ou écosystème qui disparaît accroît la valeur de ceux qui restent et

chaque naissance nouvelle renforce l'espérance de vie sur la Terre, à condition que nous apprenions à faire bon usage de notre planète.

Malgré toutes les tendances négatives et les pronostics pessimistes, la Commission mondiale de l'environnement et du développement ne perd pas confiance, mais elle n'hésite pas à prononcer un jugement sévère : « Bien des efforts actuels pour préserver les progrès réalisés par l'homme afin de répondre aux besoins et de réaliser les ambitions ne sont absolument pas tenables, et ce

autant dans les pays riches que dans les pays pauvres. Ils puisent trop, et trop vite, dans des ressources déjà comptées qui ne pourront durer encore longtemps.

Les comptes sont peut-être encore positifs pour notre génération, mais nos enfants hériteront d'une balance négative. Nous empruntons un capital écologique aux générations à venir en sachant pertinemment que nous ne pourrons jamais le leur rembourser. Ils auront beau nous maudire d'avoir été si dépensiers, ils ne pourront jamais récupérer ce que nous leur devons. » ■

Inventorier la biodiversité : un point de vue africain

(Vol. XLVIII, n° 2 (190), 1996, p. 31-34)

Joris Komen

Bien qu'une sensibilisation accrue à la conservation de la biodiversité ait mis en lumière le rôle capital joué par les collections biologiques des musées, il semble que l'on n'ait guère pris conscience de l'impérieuse nécessité d'en dresser des inventaires. Joris Komen estime que les musées devraient s'employer en priorité à rendre leurs collections accessibles et utiles à la communauté internationale. L'auteur est conservateur de la section des oiseaux au National Museum de Namibie. Il a étudié pendant de nombreuses années l'avifaune endémique de la zone aride d'Afrique du Sud-Ouest, centrant ses recherches sur la comparaison des caractères comportementaux ou vocaux et des systèmes d'accouplement, ainsi que sur d'autres méthodes « non traditionnelles » de systématique biologique.

Les musées du monde entier conservent dans leurs réserves des pièces de toutes sortes, des objets ou des spécimens représentatifs de la civilisation humaine et de l'environnement. La plupart des visiteurs n'ont pas accès à ces collections : ils ne voient que les objets sélectionnés pour être présentés dans des expositions publiques. Le visiteur ne sait, semble-t-il, pas grand-chose de la valeur de ces collections « cachées » ni des modalités de leur utilisation. Il vient généralement au musée dans l'idée d'y voir des curiosités et en sort renforcé dans cette attente par la politique d'éducation et de présentation des objets mise en œuvre par de nombreux établissements, une politique qui se veut « audacieuse » et « orientée vers le marché ». Pour justifier de telles opérations, on invoque les difficultés économiques, avec la conviction bien ancrée que les musées ne survivront à la crise qu'en recourant au spectaculaire et en courtisant le client.

Un point de vue aussi critique peut certes paraître injuste. Je crois pourtant nécessaire de redéfinir les fonctions et les responsabilités de service public qui incombent aux musées, notamment le rôle que doivent jouer leurs collections et les inventaires qui s'y rattachent, leurs compétences spécialisées, leurs ressources documentaires. Certes, il est impensable qu'un grand musée national puisse jamais présenter au public plus qu'une partie infime des collections dont il a la garde. Mais cela ne l'empêche pas d'utiliser ces collections pour générer et diffuser des connaissances nouvelles et rendre ainsi un service éminent à la société.

Tous les musées devraient avoir à cœur, conformément au mandat qui leur est dévolu, de mettre leurs collections au service de l'ensemble du public. Les programmes de conservation de la biodiversité exigent d'avoir une connaissance et une compréhension de la composition des écosystèmes beaucoup plus précises

que par le passé, et la détection des changements de l'environnement suppose une interprétation détaillée d'indicateurs biologiques efficaces. La reconnaissance de ces indicateurs doit s'appuyer dans une large mesure sur l'exploitation des compétences taxinomiques et des collections d'histoire naturelle que renferment les musées. Ces collections, et surtout les inventaires qui en sont faits, sont une mine d'informations essentielles sur la biodiversité et présentent aussi une grande importance pour les études d'impact sur l'environnement. Il s'ensuit que les programmes de préservation de la biodiversité ne pourront être mis en œuvre de manière responsable que si les musées jouent un rôle de premier plan dans le recensement des éléments du patrimoine naturel à protéger. Aussi est-il souhaitable qu'un public bien informé reconnaisse, cautionne et soutienne cette fonction de conservation du patrimoine attachée aux musées, au lieu de se contenter d'espérer y voir des restes de dodos empaillés.

La crise de la biodiversité, aujourd'hui une préoccupation majeure de la communauté écologique internationale, attire l'attention sur l'urgente nécessité d'inventorier et de décrire toutes les espèces vivantes. Les taxinomistes ont répertorié quelque 1,4 à 1,8 million d'espèces, soit moins de 15 % du nombre des espèces existantes! Bien que la sensibilisation accrue à la conservation de la biodiversité ait mis en lumière le rôle déterminant des collections biologiques des musées, il semble que la plupart d'entre eux n'aient pas vraiment pris conscience de l'urgence d'établir des inventaires.

Cela est particulièrement frappant dans le cas des musées des pays développés. Moins de 1 % des informations réunies dans les musées du monde ont été mises sur ordinateur et, alors que les musées des pays développés sont en possession de siècles d'informations sur la

biodiversité, il n'en est guère qui soient capables de retrouver instantanément des données pourtant essentielles². C'est ainsi qu'à la question toute simple : « Quelles espèces d'oiseaux provenant du Kenya avez-vous dans vos collections ? », la plupart des musées des pays développés répondront inévitablement : « Nous ne pouvons pas vous le dire exactement », ou bien : « Revenez dans cinq ou dix ans, nous pourrons alors vous renseigner ! »

L'inventaire de la biodiversité croule sous le poids fabuleux de l'argent allégrement dépensé en techniques d'appui pour des programmes d'inventaire compliqués, des systèmes informatiques très puissants et des bases de données gigantesques, qui centralisent des données recueillies auprès de multiples sources mais qui risquent de devenir très vite périmées, voire étroitement limitées. Les musées défendent de plus en plus farouchement le point de vue selon lequel le « détail est essentiel ». On veut rationaliser la pratique qui consiste à confier le travail d'inventaire des collections à des catégories de personnel hautement qualifiées en le surchargeant de détails complexes. Cela est certes de nature à rendre plus vivante une tâche qui, sinon, risque d'être extraordinairement fastidieuse et ardue, mais la recherche rapide d'informations essentielles sur la biodiversité n'en est pas pour autant favorisée. À vouloir tout inventorier dans les moindres détails, on ralentit irrémédiablement l'informatisation de l'essentiel.

Simplifier, simplifier, simplifier

Un grand nombre de pays, sinon la majorité, sont signataires de la Convention sur la diversité biologique issue de la Conférence des Nations Unies sur l'environnement et le développement, qui s'est tenue à Rio de Janeiro en 1992. Cette convention impose notamment aux pays signataires l'importante obligation d'éla-

borer des stratégies – locales, nationales, régionales – tendant à assurer la conservation et l'utilisation durable de la diversité biologique. Or ces stratégies risquent, en réalité, de saper une autre obligation de la plus grande urgence envers le monde en développement. Elles supposent, en effet, que les experts se cantonnent dans des activités localement circonscrites, sans assumer d'engagement explicite à l'égard des pays qui ont le plus désespérément besoin des informations essentielles sur la biodiversité dont les musées des pays développés sont détenteurs. Ces musées doivent être incités à s'engager concrètement en faveur des pays en développement ; après tout, le gros de leurs collections ne vient-il pas, justement, des pays qui ont aujourd'hui impérativement besoin de ces informations ?

Des musées comme ceux-là, il en existe dans toute l'Europe. Beaucoup sont devenus, ces dernières années, des lieux touristiques extrêmement fréquentés mais, du même coup, ont perdu une bonne part de leur crédibilité en tant que centres scientifiques. Ainsi, le Musée d'histoire naturelle de Tring, près de Londres, abrite, dans des conditions superbes, 1,5 million de spécimens d'oiseaux, mais le personnel affecté à l'entretien de ces collections compte actuellement, en tout et pour tout, quatre personnes. Quant à l'élaboration d'inventaires informatisés, elle démarre à peine, bien qu'une mission de défense de la diversité ait été implicitement assignée au musée dans son cahier des charges et en dépit du programme de coopération dans lequel il s'est engagé, qui vise au développement des compétences et des ressources mondiales susceptibles d'être consacrées à l'étude de la biodiversité³. Programme altruiste assurément, mais qui élude discrètement le fait qu'en matière d'inventaires informatisés, les initiatives du musée lui-même laissent beaucoup à désirer.

À l'autre bout de l'échelle, en Afrique, de nombreuses collections d'histoire naturelle sont sous-utilisées, négligées ou carrément oubliées. Sur ce continent, les musées sont isolés : à tous les échelons – local, régional, international –, les contacts sont rares et la collaboration scientifique limitée. Dans bien des cas, ces relations sont le fruit d'initiatives ponctuelles régies par l'offre et la demande, prises le plus souvent à la suite de réductions, à l'échelle locale, des concours financiers, logistiques et, surtout, intellectuels. On sera donc sans doute surpris d'apprendre que nombre de musées africains ont entrepris avec détermination, depuis un certain temps déjà, de dresser des inventaires de la biodiversité. Le Centre de la biodiversité des musées nationaux du Kenya est à cet égard exemplaire, et son projet de création d'une base de données informatisées, ainsi que d'un centre de surveillance des ressources biologiques de l'Afrique de l'Est, est en bonne voie⁴. La création de centres analogues a été entreprise au Zimbabwe, en Ouganda, en Afrique du Sud, en Namibie et dans d'autres pays d'Afrique.

Pour la majorité des musées africains, ce sont les contraintes budgétaires qui, pour une bonne part, expliquent la lenteur et l'insuffisance de l'informatisation des collections. Parmi les autres obstacles, le conservatisme du personnel administratif de rang supérieur (généralement d'un certain âge) de bien des musées s'ajoute à la pénurie de membres du personnel initiés à l'informatique et à la pléthore de progiciels peu « conviviaux » utilisés dans l'informatisation des inventaires. L'absence même de comptabilité « multiplate-forme » apparente et de normalisation des logiciels de gestion des bases de données est un grave sujet de préoccupation, car elle a nécessairement pour effet de dissuader les novices de contribuer à la création de la base et limite sérieusement l'échange des don-

nées. Dans le cas des musées qui détiennent d'importantes collections, l'immensité même de la tâche à accomplir a eu pour conséquence de retarder la mise en route de l'informatisation.

On trouve sans doute, dans les musées et dans les institutions apparentées d'Afrique, moins de cent taxinomistes affectés à un poste de recherche permanent, dont la majorité en Afrique australe⁵. Or la conservation de la biodiversité et la description d'espèces africaines inconnues dépendent dans une large mesure de l'état d'avancement de la recherche taxinomique et des possibilités, présentes et futures, d'emploi et de financement dans ce secteur concernant les musées. Les données sur la biodiversité sont indispensables à la mise en place d'enseignements qui fourniront le gros des troupes lors des campagnes de recrutement de professionnels dans les pays en développement.

Dans le monde entier, un déséquilibre existe entre la répartition des taxinomistes, d'une part, et la richesse en espèces des taxons, d'autre part, vu le travail qui reste à effectuer sur les différents groupes. Le nombre de taxinomistes étudiant la faune vertébrée est, proportionnellement, très élevé, tandis que les taxons invertébrés sont négligés. Il est indispensable de rétablir l'équilibre à l'échelle mondiale, ce qui nécessite d'encourager l'élaboration d'inventaires et la recherche taxinomique portant sur les groupes invertébrés. Il n'est pas acceptable qu'à l'échelon de la planète, la description de nouveaux taxons progresse à un rythme aussi lent, compte tenu de l'urgence de la tâche. Manifestement, une révision des méthodes de travail des musées s'impose⁶.

Procéder à la description et au recensement des espèces ne suffit pas. Il faut informatiser les données relatives aux collections, en mettant d'emblée l'accent sur celles qui ont trait au lieu d'origine des spécimens et à la date où ils ont été

recueillis, de façon à pouvoir identifier très précisément les zones biogéographiques où l'on devrait encore en trouver de nouveaux. Par ailleurs, le personnel scientifique des musées devrait se livrer à un travail de taxinomie et se charger aussi de recruter et de former d'autres personnes qui puissent collaborer à l'établissement des inventaires informatisés et à la collecte sur le terrain. Dans le monde entier, les musées devraient être plus nombreux à faire leur, sans délai, l'idée brillante, formulée et appliquée avec succès par l'Institut national de la biodiversité (INBio du Costa Rica), qui consiste à former des « parataxinomistes »⁷.

Pour inventorier les informations essentielles relatives à la biodiversité, il convient d'avoir recours à des méthodes radicales. Par exemple, des programmes d'inventaires simplifiés peuvent être élaborés, avec des bordereaux de saisie comportant le minimum de champs (nom taxinomique, région et date), de manière à en faciliter l'utilisation par les personnes non initiées à l'informatique. Ces bases de données relationnelles, assorties de moyens iconographiques et multimédias renforcés, devraient être interconnectées avec les index géographiques et les systèmes d'information géographique de la région, sans qu'il soit nécessaire de soumettre à une formation compliquée le personnel chargé de la saisie des données. En revanche, l'élaboration proprement dite de logiciels appropriés demandera beaucoup plus de connaissances spécialisées.

Il nous faut mettre en place des mécanismes institutionnels à long terme pour favoriser et faciliter l'apport par les pays développés de compétences spécialisées, pour intensifier et optimiser l'utilisation de celles qui existent déjà en Afrique. Les partenariats opérationnels établis aux niveaux local, régional et international

sur la base d'un intérêt commun pour les ressources qu'ont à offrir les musées en matière de documentation, d'information et de recherche sont rendus de plus en plus viables par les progrès des moyens de communication, notamment la rapidité avec laquelle l'informatique permet de transmettre l'information. Les musées devraient donc, de plus en plus, avoir les uns vis-à-vis des autres une fonction d'accueil et s'entraider, offrir un soutien et des moyens appropriés à la recherche, à la formation, aux échanges de techniques et à l'éducation du public. En dernière analyse, il leur faudra dépasser les exigences à courte vue d'un public avide de spectacle et se redéfinir dans l'optique de la responsabilité profonde qu'il leur appartient d'assumer au service de la société. ■

Notes

1. P. H. Raven et E. O. Wilson, « A fifty-year plan for biodiversity surveys », *Science*, n° 258, 1992, p. 1099-1100.
2. C. K. Yoon, « Counting creatures great and small », *Science*, n° 260, 1993, p. 620-622.
3. The Natural History Museum, *Annual report for science 1992*, Londres, The Natural History Museum, 1992.
4. National Museums of Kenya, *Saving a nation's finite variety. The biennial report of the national museums of Kenya, July 1980-June 1991*, Nairobi, National Museums of Kenya, 1991.
5. D. R. Drinkrow, M. I. Cherry et W. R. Siegfried, « The role of natural history museums in preserving biodiversity in South Africa », *South African Journal of Science*, n° 90, 1994, p. 470-479.
6. P. Alberch, « Museums, collections and biodiversity inventories », *Trends in Ecology and Evolution*, vol. 8, 1993, p. 372-375.
7. R. Gámez, « Biodiversity conservation through facilitation of its sustainable use : Costa Rica's National Biodiversity Institute », *Trends in Ecology and Evolution*, n° 6, 1991, p. 377-378.

Partie III – Transfert des connaissances

Photographie : Dominique Roger, © UNESCO



*Cité des sciences et de l'industrie,
La Villette, Paris, France.*

Le concept d'exposition internationale itinérante, défendu par le programme Musées de l'UNESCO dès sa fondation, peut être considéré comme le point de départ de l'entreprise de circulation de l'information culturelle dont les musées seront les maîtres d'œuvre autant que les fournisseurs de ressources.

La prise en compte des attentes du public substitue à l'objectif muséal de délectation individuelle caractéristique du siècle passé une mission éducative et d'enseignement collectif en privilégiant, par le biais des collections, le contact avec le matériel et le réel. Venant des États-Unis d'Amérique¹, cette conception qui favorise le visuel et les besoins de l'apprenant fait du musée un lieu privilégié de transfert des connaissances. D'inaccessibles, les collections deviennent instruments de savoir par un contact ludique et personnalisé avec le public jeune. Celui-ci est encore aujourd'hui la catégorie de public qui concentre le plus les objectifs de transfert des connaissances du musée.

Dans la fièvre urbanistique et fonctionnaliste des années 1970, le musée n'échappe pas à la théorisation de ses fonctions. Son architecture est pensée désormais comme un espace social de communication et la présentation de ses collections doit être conçue pour des conditions optimales de transmission de sens. Les analyses exploratoires des

aspects sociaux, physiques et psychologiques du travail muséal, qui adoptent le langage de la science expérimentale, témoignent de la volonté de rendre scientifiques les modèles de transfert des connaissances. Un nouveau type de musée s'impose : d'approche plus globale, il couvre un large éventail de sujets et aborde les grandes questions contemporaines au travers d'objets, d'écrits, d'enquêtes sur le terrain. De ce courant jaillit l'actuel *credo* de diffusion de l'information.

L'usage de l'informatique, porté d'abord par le développement des bases documentaires, se situe dans le prolongement de l'application de la science au transfert des savoirs mais modifie profondément l'organisation et les fonctionnalités du musée comme espace de connaissance. L'usage du multimédia est aujourd'hui un axe stratégique de développement de la politique des musées. La transposition au musée de logiques et d'habitudes issues d'autres médias renouvelle autant qu'elle questionne le futur des spécificités de l'institution muséale dans une société de la connaissance. ■

Note

1. L'Exploratorium, ouvert en 1961 à San Francisco, fut le pionnier des musées à orientation scientifique destinés aux enfants.

L'art expliqué par la méthode visuelle

(Vol. I, n° 2, 1948, p. 153-155)

Katherine Kuh

Conservateur de la Galerie d'initiation artistique et conservateur-adjoint du Département de peinture et sculpture de l'Art Institute of Chicago, rédactrice de sa publication trimestrielle, The Bulletin.

Le public, éprouvant le besoin de s'éclairer, lit des ouvrages et des articles de presse sur l'art ; il assiste à d'innombrables conférences sur ce sujet et s'astreint à de fréquentes visites dans les musées. La radio lui parle d'art ; les films lui montrent comment on peint un tableau, comment on taille une statue, comment on prépare une fresque. Tous ces moyens d'expliquer l'art au public sont peut-être légitimes et utiles. Mais, trop souvent, ces techniques sont surtout d'ordre littéraire et verbal. Je suis de plus en plus convaincue que ce dont le profane a besoin, c'est d'une explication visuelle de l'art en fonction de l'œuvre elle-même. Du fait que cette méthode a été si peu exploitée et si rarement utilisée par les historiens de l'art et par les musées, elle est jusqu'ici demeurée sans nom. Au cours de la guerre, naturellement, les auxiliaires visuels sont devenus de précieux accessoires pour l'enseignement. Les forces armées se sont de bonne heure rendu compte que des instructions écrites ont plus de poids lorsqu'elles sont accompagnées d'illustrations documentaires. Elles ont constaté que des hommes qui, dans une circonstance critique, ne pouvaient se rappeler la parole écrite, pouvaient plus facilement se remémorer une image graphique.

Depuis ces quelques dernières années, l'Art Institute of Chicago expérimente des techniques visuelles dans sa Galerie d'initiation artistique. C'est, à notre connaissance, la seule galerie permanente en son genre aux États-Unis d'Amérique, bien que de nombreux musées américains organisent de temps à autre des expositions explicatives. Plus précisément, la Galerie d'initiation artistique s'efforce de répondre par des procédés visuels à quelques-unes des nombreuses questions inévitables qui intriguent le visiteur d'un musée. Si l'on parvient à prouver visuellement une affirmation écrite concernant l'art, le résultat perd de son caractère de

théorie littéraire et se rapproche du fait assimilé.

Ce que nous avons appris dans la Galerie d'initiation artistique résulte presque entièrement d'une série de tâtonnements fondés sur les réactions de grands nombres de visiteurs. Nous savons aujourd'hui qu'un éclairage de théâtre, une installation asymétrique réservant beaucoup d'espace libre, un titre court et concis et un texte succinct sans aucun caractère technique constituent autant d'« impératifs ». Au moyen d'une installation asymétrique, on parvient à donner une impression d'intimité et de conviction. Étant donné qu'une exposition éducative doit comprendre toutes sortes d'objets, tels que photostats, agrandissements à vaste échelle, maquettes en fil de fer, cartes, montages, reproductions, originaux, diagrammes, groupes de natures mortes, encadrements en profondeur, dioramas, et tout ce qui peut être nécessaire en outre, l'installation ne doit pas revêtir un caractère stéréotypé. On peut désormais abandonner les règles rigides touchant les hauteurs à niveau des yeux et la symétrie conventionnelle. Les divers objets doivent être disposés et installés en vue du bien-être et de la beauté. Une exposition conçue d'un point de vue architectural pour guider le visiteur d'un panneau partie d'un ensemble au panneau suivant y réussira d'autant mieux qu'elle réservera une vaste surface libre. J'incline à penser que la plupart des expositions de caractère éducatif ont tendance à être trop encombrées, trop monotones et trop didactiques.

Un titre qui frappe l'imagination du public est une heureuse innovation. Par exemple, lorsque nous avons choisi un nom pour une exposition sur l'œuvre du Tintoret, nous avons évité des clichés tels que « Tintoret le Vénitien » ou « La tradition baroque et le Tintoret » en faveur de l'appellation plus actuelle : « Close-up of Tintoretto ». Une exposition intitulée « De la nature à l'art » expliquait, par des

procédés visuels, comment et pourquoi un artiste déforme les objets. Étant donné que le public américain éprouve de l'irritation et de la méfiance en présence des déformations utilisées par l'art moderne, nous avons soigneusement évité le terme « déformé » et nous avons utilisé « transformé ». L'objet de deux autres expositions : « Comment regarder la sculpture » et « Explication de l'art abstrait » se révélait clairement par leurs titres. « La nature morte commence à vivre » s'efforçait de montrer les nombreuses méthodes fécondes et variées employées par les artistes dans leur traitement des natures mortes. Ce sujet fut choisi à bon escient parce que le genre « nature morte » a toujours été relativement impopulaire auprès du public non initié. Comme son nom l'indique, l'exposition « Espace et distance » se préoccupe de faire percevoir la différence qui existe entre ces deux éléments insaisissables de l'art. C'est parce que le profane est particulièrement dérouté par les allusions constantes que font les artistes modernes aux relations spatiales et aux concepts d'espace que ce sujet fut choisi.

Les longues notices murales dactylographiées (fléaux des expositions éducatives) ont été éliminées de ces expositions, en même temps que tous les termes techniques. Une exposition de caractère explicatif doit montrer plutôt que raconter. Sa fonction n'est pas d'étaler sur les murs un livre illustré mais d'encourager le visiteur à apprendre en regardant plutôt qu'en lisant. Des légendes courtes et concises aident à préciser le sens du document explicatif. Les caractères dont elles se composent doivent être gros et constituer un ensemble architectural avec les objets figurant sur le mur, en sorte que l'on lise en même temps qu'on regarde. L'intention n'est pas de tenir le visiteur en équilibre sur un pied, puis sur l'autre, tandis qu'il assimile des conceptions littéraires de l'art, mais de lui permettre de circuler aisément et agréablement, en

s'instruisant sur l'art dans le langage visuel qui lui est propre. Certaines idées ne peuvent guère être effectivement exprimées de cette façon ; il convient donc naturellement de les éviter. Une règle sage consiste à n'afficher sur les murs que des opinions qui peuvent être prouvées par des exemples, des comparaisons ou des contrastes d'ordre visuel. De même il est bon de se rappeler que les épithètes descriptives valent mieux que les épithètes sentimentales. Les mots tels que « bizarre », « magnifique », « charmant » sont relatifs et subjectifs ; ils ne servent qu'à induire en confusion. Les adjectifs doivent être positifs et concrets.

Une technique visuelle qui nous a paru inestimable est fondée sur la méthode comparative. Par exemple, dans l'exposition « Espace et distance », est formulée l'assertion que l'artiste donne l'impression d'espace sur une surface plane au moyen de la couleur. Pour le prouver, on se sert de deux comparaisons. Si l'on modifie une petite zone colorée sur un tableau de Miró, les relations spatiales de la toile se trouvent complètement modifiées. C'est ce que le visiteur constate lui-même en comparant les deux tableaux. Il suffit pour l'exprimer d'une phrase unique et brève. De même, deux estampes japonaises, identiques à l'exception des différences de couleurs, sont présentées simultanément et démontrent le même point. Dans l'exposition « La nature morte commence à vivre », une nature morte espagnole empruntée à la collection de l'Institut des arts est expliquée en fonction de sa composition. À côté sont accrochées quatre répliques de format moindre auxquelles ont été apportés divers changements permettant la comparaison. Sur l'une d'elles, chacun des objets du tableau a été modifié, bien que la couleur et la composition restent les mêmes ; la preuve est ainsi visuellement administrée que, dans ce cas, le sujet a moins d'importance que la composition. Sur une autre réplique, l'un des

objets a été omis ; tout le reste est inchangé. La composition s'effondre. Le visiteur accepte et comprend ces affirmations parce qu'il en voit la preuve de ses propres yeux. On lui montre les choses plutôt qu'on ne les lui dit.

Il n'est pas douteux qu'une galerie explicative de tableaux dans un grand musée peut être utile de plus d'une façon. C'est là que les techniques expérimentales sont fréquemment mises au point pour être transférées ensuite à des expositions plus grandes et plus officielles. Il est également précieux de pouvoir constituer un ensemble d'objets d'art appartenant à des périodes et des endroits différents en empruntant à toutes les parties du musée des documents originaux, notamment sur l'art oriental, l'art décoratif, les estampes, les dessins, les tableaux et la sculpture. Les limites rigides entre sections d'un même musée sont ainsi abolies et les objets d'art apparaissent d'une manière plus intime dans une ambiance nouvelle et pleine de fraîcheur. Je penche à croire que la plupart des expositions de caractère éducatif utilisent trop peu de pièces originales et un trop grand nombre de reproductions. Les grandes œuvres d'art, si on les installe avec goût, n'éprouvent aucun dommage du point de vue visuel du fait d'une présentation explicative, à condition que les documents qui les interprètent restent subordonnés à l'œuvre d'art originale. La meilleure façon d'y parvenir est de prévoir des installations spacieuses et un éclairage soigneusement étudié.

Nous avons remarqué à plusieurs reprises l'utilité d'une participation raisonnable du public dans les expositions éducatives. Pour éviter le pédantisme et en même temps stimuler l'intérêt, on pose au visiteur des questions qui l'amènent à comparer ses appréciations. Par exemple, l'agrandissement photographique d'un personnage qui court et dont la silhouette est déformée, œuvre de Picasso, est reproduit en respectant les proportions.

La légende est ainsi libellée : « Ce personnage exagéré de Picasso paraît-il courir plus vite que sa réplique aux proportions exactes ? » Le visiteur se décide à accepter une déformation qu'il est autrement difficile d'admettre, parce qu'il en saisit la raison. Des effusions poétiques produisent un effet moindre que des questions précises destinées à aider le spectateur à formuler ses propres réponses.

Nous avons tenté d'autres formules de participation du public. Dans l'un des cas, une petite sculpture en relief a été placée dans une niche profonde et le visiteur a été invité à donner puis à supprimer lui-même plusieurs éclairages différents, dont chacun modifiait notablement l'aspect du relief. La légende était la suivante : « La sculpture est affectée plus sensiblement que la peinture par les changements de lumière. » Il n'est pas d'iconoclaste, si obstiné qu'il soit, qui ait pu nier cette vérité après se l'être prouvée à lui-même.

La variété dans les techniques de l'installation contribue à éviter la monotonie ; mais ce but n'est pas atteint par la simple application de n'importe quel dispositif moderne. Les objets faisant saillie de quelques centimètres contre le mur peuvent parfois être utilisés avec succès pour souligner tel ou tel détail. Un grillage de poulailier, du verre, du carton, des miroirs, du papier gaufré, des plastiques et de nombreux autres matériaux enrichissent l'ambiance et contribuent à éviter l'aspect ordinairement funèbre des expositions éducatives. Il ne faut pas oublier que de bonnes proportions, un usage intelligent de la couleur et la variété tant dans l'échelle que dans les formes sont des moyens légitimes d'assurer une présentation vivante, faute de quoi une exposition explicative va à l'encontre de son but. Après tout, l'objectif est d'intéresser et d'instruire. Éliminons une fois pour toutes la vitrine démodée et figée qu'encombre trop d'objets et trop d'étiquettes.

Parvenus à ce point, il est peut-être utile d'exposer brièvement, mais démarche par démarche, la méthode graduelle qui nous a paru la plus pratique pour organiser des expositions éducatives. Du fait que le point de départ du conservateur est une simple idée et non pas une collection d'objets d'art, le problème qu'il doit résoudre, lors d'une exposition éducative, est totalement différent de celui que pose une exposition de caractère plus classique. Tout d'abord, il doit décider du public auquel il s'adresse. Dans le cas de l'Art Institute, nos visiteurs représentent un public moyen, non initié ; c'est à eux et à leurs préoccupations qu'est consacrée la Galerie d'initiation artistique. Dans un musée universitaire ou dans une galerie d'étude, il est permis de supposer que le public est d'un niveau entièrement différent. Notre deuxième démarche, après avoir choisi le sujet à expliquer, est la préparation d'un canevas, sans que nous perdions jamais de vue le plan horizontal des locaux, de manière à concevoir l'exposition en fonction des limites que lui imposent les bâtiments. Le budget et les documents d'art disponibles sont également des éléments qui modifient et qui, parfois, restreignent ce canevas.

La nécessité absolue de conserver une idée générale simple est essentielle au succès d'une interprétation visuelle. Expliquez seulement ce qui peut l'être par des moyens visuels ; avant tout, évitez de parcourir toute l'histoire de l'art en une seule exposition. Si le visiteur, en sortant, a complètement assimilé deux ou trois idées nouvelles, le résultat doit être tenu pour satisfaisant. Le meilleur plan nous paraît être d'inclure dans le canevas primitif, qui devient notre schéma de travail, beaucoup plus de documents qu'on n'en peut utiliser normalement. L'élimination s'effectue au cours de l'installation, ce qui permet ainsi

plus de souplesse dans le choix définitif. En d'autres termes, un canevas écrit ne constitue pas l'ultime solution ; ce sont les documents effectivement exposés sur les murs qui deviennent les vrais arbitres. La signification ne doit jamais être sacrifiée à l'attrait de l'installation, mais tous deux peuvent être agréablement combinés grâce à une certaine ingéniosité dans l'adaptation.

À un moment donné, en nous efforçant de régler la circulation dans la Galerie d'initiation artistique, nous avons espéré assurer le déroulement graduel, logique et parfois même chronologique de nos diverses expositions. En utilisant des directives architecturales et psychologiques, nous avons essayé de régler l'ordre et la succession selon lesquels le visiteur regarde les installations. Mais tout récemment, en supprimant les flèches et autres indications, nous avons incité le visiteur à circuler librement, à aller où il voulait ; nous avons remarqué, en effet, que les expositions conçues sous forme d'unités autonomes, qui toutes contribuent également à un thème central, obtiennent plus de succès que les autres. Les consignes, les directives, les ordres et les exhortations esthétiques lassent le visiteur. Il préfère aller à son rythme.

Parmi les formules d'enseignement artistique, l'exposition de caractère didactique n'en représente qu'une seule, mais c'est un domaine fâcheusement négligé et qui n'a été que rarement modernisé. Il me sera permis de dire, en manière de conclusion, qu'il existe un danger certain et précis inhérent à des expositions de ce genre : celui d'un formalisme dogmatique. Une assertion positive conjuguée avec son illustration visuelle peut parfois en dire trop ou en dire trop peu. Nuances, subtilités, raisons pour et contre risquent d'être perdues, bien qu'un texte concis, soigneusement étudié, atténue beaucoup ce danger. ■

Musées et expositions temporaires

(Vol. IV, n° 1, 1951, p. 11-19)

Grace L. McCann Morley

Directeur du San Francisco Museum of Art depuis 1934. Docteur de l'Université de Paris (littérature et art français du XVIII^e siècle), 1926. Docteur honoris causa du Mills College, 1937. Conservateur du Musée d'art de Cincinnati (Ohio), 1930. Second vice-président de l'American Federation of Arts, 1939. Conseiller, pour les arts, du Bureau of Inter-American Affairs, 1941. Membre du Comité du Palais des beaux-arts, Exposition internationale de San Francisco, et directeur de la Maison du Pacifique, 1940. Membre du Comité des experts pour les arts, State Department, 1940-1945. Auteur de nombreux articles sur l'art contemporain et les civilisations de l'Amérique latine. De 1946 à 1949, en congé du San Francisco Museum of Art, conseiller, pour les musées, de la Commission préparatoire de l'UNESCO et chef de la Division des musées.

L'importance que les spécialistes des musées accordent aujourd'hui aux expositions temporaires ressort clairement de la nature et de l'abondance des réponses que nous a valuées l'enquête entreprise sur ce sujet pour *Museum* au début de 1950.

L'enquête a établi que l'organisation d'expositions temporaires est aujourd'hui considérée presque partout comme un aspect normal de l'activité des musées. Dans de nombreux musées britanniques et dans certains musées d'Europe ou d'autres parties du monde¹, la présentation de telles expositions a constitué l'une des solutions adoptées par ceux qui s'efforçaient courageusement de continuer à donner satisfaction au public alors que les collections les plus précieuses avaient été entreposées dans des abris et que leurs salles se trouvaient vides. Les musées britanniques, qui ont alors eu recours pour la première fois aux expositions temporaires, n'ont pas l'intention de revenir aux méthodes de présentation « statiques » d'autrefois ; et de même ailleurs, en dépit du manque de fonds, de place et de personnel qualifié, il ne semble pas qu'on risque jamais de renoncer entièrement à ce type d'exposition. Il ressort aussi de notre enquête que, contrairement à l'opinion reçue, les musées d'art ne sont pas seuls à organiser des expositions temporaires, quoique ce soient jusqu'ici des institutions de ce genre qui leur ont donné le plus grand développement. À peu près toutes les catégories de musées ont fait l'expérience des expositions temporaires, et cette expérience a été couronnée de succès. De même que les expositions itinérantes fournissent un mode de coopération dont le personnel des musées s'inspirera sans doute à l'avenir en accomplissant d'autres parties de sa tâche, de même les expositions temporaires montrent que les musées ont tendance à jouer un rôle de plus en plus actif dans la vie contemporaine.

Quoique tous² semblent aujourd'hui d'accord pour reconnaître l'utilité des expositions temporaires, certaines des réponses reçues formulent des réserves et font état de diverses difficultés. Nombreux surtout sont ceux qui regrettent le temps et les efforts consacrés à la préparation de telles expositions au détriment des autres tâches de conservation et de recherches spécialisées que nécessitent les expositions et collections permanentes.

Une conservatrice de musée pleine de savoir et de conscience, après avoir exposé les résultats enviables atteints par son propre musée grâce aux expositions temporaires et le programme appliqué depuis quelques années à cet égard par tous les genres de musées dans son pays, conclut que les expositions itinérantes et temporaires constituent, pour le personnel des musées de notre temps, la « maladie à la mode ». Selon elle, outre les inconvénients habituellement attribués aux expositions temporaires, celles-ci présentent le danger d'habituer le personnel des musées à utiliser des méthodes de présentation de caractère par trop spectaculaire et publicitaire, en l'amenant à se préoccuper à l'excès de retenir l'attention du grand public. Elle reconnaît cependant, elle aussi, que ces expositions offrent des avantages même pour les musées qui possèdent des collections permanentes riches et bien présentées.

Un directeur de musée, après avoir admis que les expositions temporaires attirent les visiteurs, déplore qu'elles risquent de détourner leur attention de ce qui constitue selon lui la principale fonction de son musée, à savoir l'acquisition d'œuvres d'art de haute qualité destinées aux collections permanentes. Un autre directeur, originaire d'un pays où de nombreuses œuvres d'art sont demeurées dans leur cadre originel, reconnaît la nécessité d'organiser des expositions temporaires d'art moderne pour faire

connaître les œuvres nouvelles ; mais il les désapprouve lorsqu'il s'agit d'art ancien, non seulement en raison des risques de détérioration et de perte, mais aussi parce que, selon lui, il faut éviter d'arracher l'œuvre d'art au décor pour lequel elle a été créée et de détruire l'unité de l'ensemble en employant des méthodes de présentation conformes au goût actuel. Un directeur particulièrement actif exprime en termes heureux une opinion partagée par nombre de ses collègues, et plus ou moins indirectement formulée par plusieurs d'entre eux, lorsqu'il déclare que des expositions trop vastes et trop spectaculaires peuvent fausser le point de vue du public en absorbant son attention à l'excès. Les experts eux-mêmes sont incapables de profiter pleinement de telles manifestations dans les délais fixés et, pour le visiteur ordinaire, elles sont tout à fait épuisantes. Il peut arriver que, par contraste, de magnifiques collections permanentes et de petites expositions temporaires passent inaperçues.

De nombreux directeurs de musée ont soigneusement étudié le problème de la coordination et ont établi un véritable programme d'expositions temporaires en liaison directe avec leurs collections permanentes. Ils installent les objets présentés à titre temporaire non loin de la partie des collections avec laquelle ils ont des rapports afin soit de compléter celles-ci, d'illustrer en détail une question qui d'ordinaire ne peut l'être que de façon générale, soit d'enrichir par tout autre moyen les ressources dont ils disposent normalement³. Beaucoup de directeurs et de conservateurs de musée à l'esprit réfléchi comprennent l'utilité du rôle que peuvent jouer les expositions temporaires tant en instruisant le public qu'en incitant le personnel à conduire des recherches.

Les expositions temporaires peuvent aussi servir à enrichir les collections permanentes. Certains musées s'arrangent par exemple pour présenter aux

membres de leur conseil d'administration ou de direction et au public local un ensemble d'objets – œuvres d'un artiste, d'une école ou d'une période donnée, objets d'art populaire caractéristiques d'une époque historique ou d'un style décoratif, spécimens scientifiques, etc. – parmi lesquels une ou plusieurs pièces seront choisies pour venir s'ajouter à la collection permanente. Les expositions d'œuvres provenant de collections privées permettent souvent aux musées de recevoir en don des tableaux ou autres objets d'art, des échantillons d'art populaire et des spécimens scientifiques ; aussi ce caractère particulièrement heureux a-t-il été fréquemment souligné. En révélant des trésors jusque-là inconnus parce qu'ils étaient enfouis dans des collections particulières, elles peuvent aussi servir non seulement à enrichir les collections des musées mais encore à accroître les connaissances des spécialistes et à stimuler les recherches. C'est ainsi que les musées d'art populaire entreprennent souvent, à l'occasion de la préparation d'une exposition temporaire, d'étudier les ressources d'une région donnée, afin de découvrir, et si possible d'acquérir, des œuvres de valeur restées jusque-là entre les mains de particuliers.

La défiance manifestée de façon expresse par deux experts en muséographie et de façon implicite par plusieurs autres à l'égard des méthodes de présentation des expositions temporaires, auxquelles on reproche parfois d'être « trop spectaculaires » et de ne pas convenir aux œuvres d'art des époques passées, mérite qu'on s'y arrête. Il est certain que les expositions temporaires, conçues pour attirer l'attention du public et pour justifier la publicité qu'elles reçoivent, se prêtent à des méthodes de présentation plus audacieuses que ne sauraient le faire des expositions permanentes. Comme elles restent ouvertes pendant peu de temps, il n'y a pas à craindre que l'aspect général en devienne fastidieux ou soit

démodé avant la date de clôture (c'est là un risque que les organisateurs d'une exposition permanente ne sauraient courir et qui tend automatiquement à leur imposer une certaine sobriété). Plusieurs directeurs de musée ont toutefois déclaré expressément qu'ils s'abstiennent, dans leurs expositions temporaires, de toute « mise en scène » mais qu'ils se conforment à l'usage qu'ils suivent normalement pour les expositions permanentes, de façon à assurer l'harmonie des unes et des autres. Plusieurs d'entre eux ont ajouté qu'ils s'efforcent cependant de faire en sorte que chaque exposition se différencie par son aspect de la précédente. Certains donnent délibérément plus d'attrait à leurs expositions temporaires et s'arrangent pour les rendre plus voyantes de manière à mettre de la vivacité dans leurs salles. Pour quelques-uns, les expositions temporaires sont des expériences témoins qui, de façon suivie, leur permettent l'essai de nouvelles méthodes et de nouveaux styles d'installation, avant l'adoption des plus satisfaisants dans les expositions permanentes. Il convient peut-être de faire remarquer ici que l'enquête, les renseignements qu'elle a permis de recueillir et les débats auxquels elle a donné lieu concernent les expositions temporaires organisées dans des musées, c'est-à-dire dans des institutions dotées de collections permanentes et s'adonnant à la recherche. Il n'est pas question ici des expositions organisées à l'occasion de salons et de foires, dans des locaux de caractère commercial et même en des lieux assez semblables à des musées – par exemple le Liljevalchskonsthall de Stockholm, le Palais des beaux-arts de Bruxelles, le Grand Palais de Paris et certains des halls d'exposition et centres artistiques d'autres villes. Les manifestations de ce genre posent des problèmes et répondent à des buts assez différents qui sont parfois tout proches de ceux des musées, mais qui peuvent être aussi ceux d'entre-

prises nettement commerciales. Mais toutes celles qui réussissent n'en ont pas moins une influence, et souvent une influence extrêmement stimulante, sur les méthodes d'exposition dans les musées. Les sections scientifiques des expositions universelles, par exemple, ont exercé une forte influence sur le développement et les méthodes des musées scientifiques et techniques. Tout débat sur l'installation devrait en fait englober toutes les espèces d'expositions, où qu'elles aient lieu, et non pas seulement celles des musées.

Bien que le plus grand mérite des expositions temporaires soit indiscutablement d'avoir mis en relief les responsabilités des musées envers le public et l'importance de leurs relations avec ce public, il fait également porter à leur crédit l'influence considérable qu'elles ont exercée à d'autres égards sur les idées et les méthodes muséographiques. Dans tous les pays, elles ont attiré l'attention sur l'apparition et l'efficacité de nouvelles méthodes de présentation et ont stimulé l'esprit critique ainsi que le désir de progrès. L'occasion qu'elles offrent d'expérimenter des techniques et des styles de présentation nouveaux et frappants a partout influé sur la façon dont on installe les expositions. Elles ont également contribué à mettre plus de variété dans les objets exposés, à montrer l'intérêt d'objets supplémentaires et à ouvrir les portes de nombreux musées à des reproductions⁴ destinées à des expositions éducatives, et à d'autres auxiliaires (maquettes, graphiques, etc.), diversifiant ainsi les méthodes de communication visuelle auxquelles les musées ont recours dans l'accomplissement de leur tâche.

De nombreux musées, situés dans des centres provinciaux ou dans de petites villes, ont signalé la nécessité de recourir à des expositions temporaires là où un faible pourcentage seulement de la population s'intéresse aux musées, afin que les visites répétées de mêmes personnes permettent de maintenir au cours de l'année

une moyenne de fréquentation satisfaisante. C'est dans les petites villes que ce problème se pose le plus clairement. Pour les musées situés dans de grosses agglomérations ou dans des villes dont les beautés ou les curiosités attirent de nombreux touristes, les données du problème sont compliquées par la foule des « clients » de passage, dont le nombre ne dépend nullement du programme du musée – exception faite, peut-être, des pièces ou œuvres célèbres qu'on y peut voir – et qui, dans la plupart des cas, ne reviendront pas. Les expositions qui changent sont sans aucun doute, grâce à l'attrait de la nouveauté et à la publicité dont elles sont l'occasion, le moyen le plus efficace d'encourager des visites fréquentes. Même aux grands musées qui offrent dans leurs salles d'exposition permanente tout ce qu'on pourrait « absorber » d'art ou de science en une année de visites quotidiennes, les autres distractions de la vie contemporaine font une sérieuse concurrence ; et c'est seulement l'attrait renouvelé d'expositions temporaires et la publicité périodique à laquelle ces expositions donnent lieu qui pourront leur permettre de résister dans une certaine mesure à cette concurrence.

Il ressort clairement de notre enquête sur les expositions temporaires en général et de toute étude des expositions itinérantes qu'on y a beaucoup plus souvent recours et qu'elles ont pris beaucoup plus d'extension dans les musées des beaux-arts et des arts décoratifs que dans n'importe quels autres. Plusieurs des articles que contient le présent numéro montrent toutefois le succès que peuvent avoir des expositions historiques et la contribution qu'elles peuvent apporter à l'entente internationale lorsqu'elles font l'objet d'échanges entre plusieurs pays. ■

Notes

1. L'exemple des musées du Caire, que signale un rapport égyptien, est intéressant

à noter. Le Musée d'art arabe, ayant dû déménager ses collections pour les mettre mieux à l'abri, en a profité pour installer dans les salles ainsi dégarnies des expositions temporaires du plus haut intérêt artistique dont il a emprunté les éléments à des collections privées. Le Musée d'art moderne du Caire est le seul autre musée qui de temps à autre présente des expositions temporaires d'artistes ou de groupes artistiques locaux. Enfin, le Musée égyptien a organisé récemment, à titre exceptionnel, des expositions temporaires de peintures de monuments en rapport avec ses collections. Le même musée expose parfois ses plus récentes acquisitions dans sa salle centrale avant de leur fixer un emplacement définitif.

2. En Suède, les musées de toutes catégories organisent depuis longtemps des expositions temporaires dont, souligne le rapport de ce pays, l'importance est partout reconnue. Même les petits musées provinciaux et locaux d'histoire et d'art, qui n'ont guère d'activité spéciale, possèdent une salle, un coin, un panneau ou une vitrine réservés aux expositions temporaires. Il est évidemment impossible de passer en revue tous les pays dans cette brève étude. Nous nous sommes efforcés toutefois de fournir des exemples empruntés à toutes les grandes régions du monde. En ce qui concerne l'Amérique latine, nous savons que le Mexique possède un service national d'expositions itinérantes et que les musées archéologiques, historiques et artistiques de ce pays organisent régulièrement des expositions temporaires (*Museum* III, 4, p. 292). En Amérique du Sud, seuls les musées d'art organisent des expositions de ce genre, en règle générale. C'est en Argentine que les progrès les plus importants ont été réalisés à cet égard. Les musées de Rosario et de La Plata et ceux de plusieurs autres villes de province se montrent très actifs depuis longtemps. Des expositions fréquentes et diverses ont lieu à Montevideo (Uruguay). Le Musée d'art

récemment établi à Sao Paulo (Brésil) organise de nombreuses expositions temporaires (*Museum*, I, 3-4, p. 138).

3. M. P. Nørlund, directeur du Musée national danois à Copenhague, va plus loin que la plupart de ses collègues dans la voie de l'intégration des expositions temporaires aux collections permanentes. Il recommande que les expositions temporaires aient lieu au milieu des collections permanentes. Il préfère que ces expositions ne soient pas trop importantes et, lorsqu'elles portent sur plusieurs périodes historiques, il les répartit entre différentes sections de son musée afin de leur fournir un cadre approprié. Le meilleur exemple en est l'exposition des services de table, « Petite table, couvre-toi... », qui a attiré cinquante mille visiteurs en dix jours. Les visiteurs qui parcourent ainsi les différentes sections du musée à l'occasion d'une exposition temporaire ne peuvent manquer d'enrichir leurs connaissances et les objets exposés ne peuvent que gagner à être présentés dans le cadre historique que constituent les collections permanentes.

4. Certains musées n'utilisent jamais de reproductions ; d'autres ne les utilisent qu'à des fins accessoires ou purement éducatives (expositions destinées aux écoles) ; quelques musées les utilisent cependant à l'occasion d'expositions temporaires. Aberdeen signale qu'il fut le premier musée du pays à exposer les reproductions en couleurs de l'UNESCO (chefs-d'œuvre de l'art moderne). Cette exposition, dont la qualité a assuré le succès, a été présentée dans des musées et dans des salles d'exposition dans les villes où il n'existe pas de collections publiques d'art moderne. Elle a contribué de façon incontestable à l'éducation du public. Seul le Science Museum de Londres indique être allé au-delà des méthodes visuelles en organisant des expositions temporaires pour les aveugles. Ceux-ci pouvaient manipuler les objets ; les étiquettes étaient imprimées en braille et en texte courant.

Musée, psychologie et architecture

(Vol. XXVI, n° 3, 1974, p. 157-177)

Manfred Lehbruck

Architecte né à Paris en 1913. Après avoir étudié avec Mies van der Rohe et travaillé à Paris dans l'agence d'Auguste Perret, réalise de nombreuses constructions notamment dans le domaine culturel : le Centre culturel de Reuchlinhaus à Pforzheim, le Wilhem Lehbruck Museum à Duisburg, le Federsee Museum à Bad Buchau, le University Institute Building à Braunschweig, etc. Travaille actuellement à des projets de bâtiments culturels : le Museum and Cultural Centre à Rottwell, la German Academic Foundation à Würzburg, etc. Membre du Comité international de l'ICOM pour l'architecture et les techniques muséographiques.

Sociologie : tendances sociales et organisation de l'espace

Les questions sociologiques se trouvent aujourd'hui au cœur des débats intellectuels ; elles marquent et modifient l'idée que le musée se fait de lui-même et donc, aussi, sa structure architecturale.

Le musée se prête particulièrement bien à servir de modèle sociologique expérimental puisque, d'une part, il constitue un lieu où l'individu prend conscience de sa singularité et où la société éprouve le sentiment du « nous » et que, d'autre part, il déploie son action concrète dans un cadre contrôlable et délimité. Un musée est aussi un bon modèle sociologique parce que, dans une société caractérisée, sur le plan administratif, par la division du travail, il reste un des derniers domaines libres de l'existence.

Étant donné que la sociologie embrasse tous les rapports humains et que, dans leur complexité, ils sont presque aussi difficiles à saisir que la réalité, nous pourrions seulement traiter ici quelques points essentiels et tenter de définir pragmatiquement des modèles spatiaux. Une difficulté généralement reconnue se présente ici : le sociologue parle un langage analytique qui tend à la généralisation, tandis que l'architecte parle un langage pragmatique qui contient des représentations spatiales et matérielles, ce qui signifie qu'il faut inclure les concepts scientifiques particuliers dans une vue d'ensemble pour en faire une synthèse représentative.

Comme nous l'avons dit au début, nous exposerons ici la problématique complexe du musée moderne qui se caractérise par le pluralisme, qu'il s'agisse du contenu de la collection ou de la composition sociologique des visiteurs. Il va de soi que plus un musée est petit, homogène et spécialisé, plus le problème de la coordination est facile à résoudre, mais le musée perd en

même temps une partie de son caractère spécifique.

La position du musée par rapport au public peut être définie comme une interaction entre la présentation et la réalisation de soi sur le plan sociologique. Le muséologue joue ici le rôle d'un catalyseur. Avec un petit nombre de collaborateurs, il se trouve devant un phénomène que sa complexité rend extrêmement difficile à saisir.

C'est pourquoi il est recommandé, lors de chaque construction de musée, d'entreprendre une étude sociologique systématique afin d'analyser les structures et les tendances et d'établir des systèmes de valeurs permettant de formuler des prévisions scientifiquement fondées. La partie la plus difficile de cette tâche, l'élaboration de modèles pragmatiques, ne peut être menée à bien que par une équipe interdisciplinaire, capable d'évaluer judicieusement et en temps opportun les répercussions sur la conception spatiale.

Le point de départ est constitué par l'analyse du cercle de personnes qui participent à l'événement-musée. En raison de l'importance primordiale du visiteur, il sera surtout question de lui ici, tandis que le muséologue, le scientifique, etc., ne seront mentionnés que dans la mesure où ils apparaissent en relation avec le visiteur, à titre d'informateurs ou d'animateurs par exemple.

Du point de vue sociologique, on peut distinguer les visiteurs réels des visiteurs potentiels. Il convient de réunir des informations statistiques et autres sur ces deux groupes (données démographiques, origine, profession, niveau d'instruction et données écologiques). La question de la zone collectrice doit faire l'objet d'une enquête très détaillée, car il ne faut pas compter ici, comme dans le cas des écoles ou des hôpitaux, sur des utilisateurs locaux mais sur des groupes très dispersés d'utilisateurs, y compris ceux qui relèvent de ce qu'on appelle l'« érosion touristique ».

De même, dans une société industrielle, un musée n'aura pas les mêmes caractéristiques que dans une société agricole. Si cette dernière est en train d'évoluer vers une société industrielle, il faut étudier avec soin son développement sociologique futur.

Ce sont précisément les recherches sur les visiteurs potentiels qui jouent un rôle important lors de toute nouvelle construction de musée et qui donnent lieu à des théories, à des hypothèses et à des prévisions. Pour autant qu'il soit souhaitable d'amener au musée le plus grand nombre possible de personnes (toutes, en théorie), la tâche du sociologue consiste à reconnaître les limites et à définir le cercle des personnes qui entrent en ligne de compte du fait de leur disposition d'esprit, de leurs aptitudes ou des circonstances locales.

À la définition de l'image de la société, il faut associer une étude des besoins des visiteurs.

Psychologie : perception et comportement

La signification primordiale de la psychologie ressort déjà du seul fait que les tâches fondamentales du musée consistent à éveiller et à aiguïser la sensibilité. Nous aborderons ici deux aspects : la psychologie de la perception de l'objet et celle de l'architecture. La psychosociologie et la sociopsychologie sont impliquées dans ces deux aspects, mais elles ne doivent cependant pas être considérées à part. Il est établi que la façon d'examiner l'objet suit des lois psychologiques analogues à celles qui régissent la façon d'examiner l'architecture, puisque toutes deux peuvent être rangées dans l'écopsychologie. En outre, elles devraient constituer au musée une seule expérience vécue.

Le musée offre un cas type particulièrement approprié pour l'étude de la relation entre l'environnement et la psyché

car ses exigences aussi diverses qu'élevées s'inscrivent dans un cadre spatial et temporel limité. D'ailleurs, dans de larges domaines, ces recherches absolument nécessaires en sont encore à leur début et la marge d'interprétation est relativement grande par comparaison avec les valeurs mesurables de la psychologie, par exemple. Toutefois, ici aussi, les statistiques, les questionnaires, les réactions de la pupille, etc., peuvent fournir des indications claires sur l'interdépendance entre le monde intérieur et le monde extérieur. La transposition architecturale doit s'effectuer pas à pas, étayée par des données scientifiques. Il est urgent de tirer des résultats sûrs de ces recherches pour faire contrepoids aux certitudes des sciences exactes et de la technique. C'est justement dans le domaine de l'architecture des musées que les connaissances psychologiques doivent être reconnues comme des critères décisifs ; elles doivent fournir des arguments solidement fondés pour l'animation de la « machine à conserver ».

Les analyses suivantes porteront sur la part de l'inconscient, car il joue le rôle principal bien qu'on n'en tienne guère compte. L'interaction entre la conscience et la psyché – telle qu'elle peut être démontrée, par exemple, dans le test dit de la récompense – doit être à la base de toute planification architecturale.

L'espace

La perception humaine obéit au principe de l'équilibre biologique en ce sens que les contradictions ne sont pas supprimées mais maintenues dans un état de tension et compensées simultanément. En outre, ces contradictions doivent être reconnaissables en tant que telles à travers une structure qui les englobe.

Le même rythme psychologique régit aussi le visiteur du musée, qui doit trouver l'équilibre entre les impulsions qui le stimulent et celles qui le freinent, entre

émotion et critique. À toutes les perceptions sont associées des activités intellectuelles qui peuvent être décrites comme une configuration de forces. Celles-ci reposent sur des constantes, comme la direction, la grandeur, la forme, la couleur et d'autres encore, qui étayent la réaction du visiteur.

Le musée est un espace particulier dans la mesure où, à côté de la relation homme-espace, il existe aussi une relation complexe espace-objet. Dans l'idéal, l'architecture et l'objet forment un tout, tel qu'il a pu exister, le plus souvent, au moment de la création. Dans un musée pluraliste, on ne peut plus reconstituer cet ensemble parce que l'objet a été retiré du contexte. Cependant, il est tout à fait possible de reproduire les conditions immanentes de l'environnement d'une œuvre d'art, par exemple, quand elles restent dans le domaine abstrait : échelle, lumière, direction, etc. Seule la constatation de la concordance entre l'objet et l'espace peut, en tant que découverte d'identité, constituer une expérience esthétique. En outre, une présentation parfaitement étudiée jusque dans ses détails peut fort bien être en contradiction insupportable avec l'espace. C'est pourquoi il importe de ne pas oublier que l'identité espace-objet augmente la capacité du visiteur du point de vue de la psychologie de la perception.

Motifs psychiques et réactions associés au mouvement

Le besoin de mouvement est une pulsion élémentaire chez l'homme ; le plaisir qu'il prend à ses propres possibilités engendre un sentiment de liberté. Dans l'espace, une restriction perçue de manière subliminale provoque une perturbation profonde. Transposé dans la structure du musée, ce fait signifie que celle-ci doit toujours proposer d'une manière évidente une « tâche » appropriée, une satisfaction

possible, qui devrait s'identifier avec le parcours suggéré.

La prise de possession doit suivre la curiosité, la conquête et l'assimilation selon une gradation psychologique qui soit en harmonie avec une « stratégie de l'espace » correspondante. Il faut offrir le contact le plus étroit possible avec l'objet.

Identification et lieu de mouvement

Pour le bien-être du visiteur, il est très important qu'il puisse s'orienter, c'est-à-dire qu'il puisse déterminer à un moment donné sa position par rapport à un point connu. L'orientation est un instinct élémentaire de l'homme, qui s'approprie peu à peu l'environnement grâce à un système de repères. Par sa nature même, le musée est plus tourné vers le principe de l'échelonnement (décomposition du parcours selon la direction, l'éloignement et le temps) que vers celui de la compression (raccourcissement du parcours par des moyens techniques tels qu'ascenseur, escalier roulant, etc.).

La possibilité d'avoir une vue d'ensemble de l'espace où l'on se meut est une exigence fondamentale de l'architecture des musées. Elle ne peut être remplacée, même par des moyens d'orientation électroniques. Néanmoins, il faut accorder beaucoup d'attention au dosage et à la modulation, car le visiteur ne peut percevoir et décider que pas à pas.

L'exigence d'« ouverture » de l'espace où l'on se meut relève d'une conception opposée à l'« effet de surprise » qu'on recherche parfois et qui ne peut être obtenu que par un manque de visibilité calculé. Une « danse des sept voiles » peut fort bien correspondre au contenu d'une exposition. Le propre des solutions architecturales est de permettre de lever cette contradiction intellectuelle avec des moyens spatiaux ; par exemple, une « dérivation » du parcours peut être reliée au « courant » de l'espace global.

L'idée d'espace d'exposition « fluide » a déjà été interprétée plusieurs fois au pied de la lettre et on en a tiré la conséquence logique en donnant aux salles des formes courbes (pas d'angles, passage sans interruption du plafond aux murs et au sol). Ici, deux principes psychologiques sont en contradiction :

- la conscience du lieu et l'orientation perdent leur simplicité et leur clarté par suite de l'interpénétration des formes. Faute de points de repère systématiquement disposés, le visiteur est dans l'incertitude ;
- l'effacement des contours réduit le nombre des intersections gênantes. L'arrière-plan devient plus calme et la contemplation de l'objet est libérée des « bruits » optiques ambiants.

L'élaboration formelle poussée de l'espace exige une mise en place très précise de l'objet qui rappelle la conception du baroque. En ce sens, la collection est déterminante : il n'y a guère de flexibilité.

Circuit de visite

Les pas du visiteur peuvent décrire des figures très diverses qu'il est possible d'analyser comme des séismogrammes psychologiques. Il ne sera question ici que du trajet en ligne droite et du parcours sinueux, qui sont les manifestations de comportements différents à l'égard de l'environnement. Le manque de temps et la hâte conduisent à suivre un chemin rectiligne et pauvre du point de vue sensoriel : l'absence de préoccupations et les contacts intensifs ont pour résultat un parcours sinueux qui correspond au cheminement subtil des animaux. Ce phénomène est réversible : le parcours tracé par l'architecture suggère le comportement correspondant.

Dans la phase initiale comme dans la phase finale, la configuration des traces présente aussi des aspects psychologiques différents, que nous aborderons

ici en faisant abstraction des questions d'organisation :

- le schéma de visite circulaire ramène à l'entrée et pose les problèmes suivants : le but proposé est identique au point de départ, il est possible d'évaluer approximativement à tout instant l'effort nécessaire pour effectuer le parcours et une « crise du retour » peut se déclencher ;
- le schéma de visite linéaire présente les avantages ci-après : l'entrée et la sortie ne se confondent pas, l'effort à fournir n'est pas connu et le but peut être inconsciemment considéré comme un « progrès » véritable.

Il convient aussi de souligner que, pour des raisons d'économie psychologique, il ne faudrait jamais refaire le même chemin.

Espace et objet

Tout objet a besoin d'espace pour faire valoir ses qualités. Toute forme visible déborde au-delà de ses limites et investit jusqu'à un certain point son environnement « vide ». Seuls quelques-uns des innombrables systèmes de relation spatiale qu'il est théoriquement possible de construire autour de chaque figure sont perçus spontanément ; ce sont ceux qui donnent naissance aux conditions les plus simples pour la figure et pour l'observateur. Étant donné que la forme et la position de l'objet visible dépendent des caractéristiques spatiales de l'environnement, l'organisation de l'espace doit être en harmonie avec elles. Du point de vue de la psychologie de la perception, il s'agit donc d'unir l'espace et l'objet dans un tout dont la définition exacte ne cesse toutefois d'être modifiée. De même que l'homme devrait déterminer ses rapports avec ce qui l'entoure, l'objet remarquable doit être considéré comme un « être vivant » dont les conditions d'environnement doivent être optimisées dans chaque cas.

Il est incontestable que, dans un musée, la priorité revient à l'objet et non à l'architecture, qu'il faut cependant considérer comme un facteur décisif de l'environnement et pas seulement comme un « accompagnement » optique. On peut toutefois constater qu'il est possible de parvenir, dans de nombreux cas, à un consensus sur une bonne ou une mauvaise présentation, c'est-à-dire que la dynamique psychologique a ses lois qui ont été, malheureusement, trop

peu étudiées jusqu'ici. Les relations des objets entre eux et avec l'espace composent une constellation de grandeurs, de formes, de proportions, de distances, etc., qui est soumise, en principe, aux mêmes critères de la psychologie gestaltiste qu'une œuvre d'art. Toutefois, les « conditions d'environnement », les poids relatifs et les structures induites sont si complexes qu'en général, le but ne peut être atteint que par une voie empirique. ■

Contrôle du patrimoine culturel au Musée national d'anthropologie de Mexico

(Vol. XXX, n° 3/4, 1978, p. 179-184)

Noemí Castillo-Tejero

Née à Mexico D. F. en 1933. Maîtrise d'histoire générale. Université nationale autonome de Mexico (1951-1953). Maîtrise ès sciences anthropologiques et archéologiques en titre. École nationale d'anthropologie et d'histoire (1954-1960). Cours supérieur d'archéologie de préhistoire à l'Institut d'archéologie de l'Université de Londres (1965-1966). Diplôme de planification et de mise en œuvre de systèmes, Bull General Electric (1970). Professeur à l'École nationale d'anthropologie (1964), à l'Université ibéro-américaine (1976), à l'Université nationale autonome (1972), Mexico. Archéologue du Département de préhistoire de l'Institut national d'anthropologie et d'histoire (1960-1968). Chef de la Section des machines électroniques (1968-) et de la Section d'archéologie (1973-) du Musée national d'anthropologie, Mexico. Publications : vingt-quatre ouvrages publiés.

Tout au long de son histoire qui s'étend sur plus d'un siècle, le Musée national d'anthropologie de Mexico, auparavant Musée national d'archéologie et d'ethnographie, a vu son patrimoine augmenter constamment, au fur et à mesure que s'enrichissaient ses collections archéologiques et ethnographiques d'origine mexicaine.

Par sa vocation nationale, il vise principalement à présenter et à faire connaître l'histoire du peuple mexicain par l'exposition d'objets archéologiques qui illustrent l'évolution de l'homme sur notre territoire, depuis son apparition en Amérique, environ quarante mille ans avant J.-C., jusqu'à la conquête espagnole, en 1521.

Dans son secteur ethnographique, le musée collecte, restaure et protège les objets provenant des groupes ethniques de tradition indigène qui existent encore dans notre pays, puisque les aspects archéologiques et ethnographiques de notre culture font, tout comme nos racines espagnoles, partie intégrante de notre identité nationale.

La sauvegarde du patrimoine archéologique et historique mexicain et l'obligation qu'elle constitue envers les générations futures ont amené le gouvernement fédéral à créer des mécanismes appropriés : promulgation de lois et de règlements, création de musées et mise en place de systèmes de contrôle des objets.

Les efforts déployés dans ce domaine n'ont cessé de s'intensifier après la construction du bâtiment actuel du Musée national d'anthropologie, en 1960. Preuve en est la loi fédérale de 1972 sur les monuments et les sites archéologiques, historiques et artistiques, aux termes de laquelle tous les vestiges des cultures indigènes, qui ont fleuri dans notre pays avant l'arrivée des Espagnols, sont considérés comme monuments archéologiques (biens mobiliers et immobiliers) et sont donc propriété de l'État. Depuis sa promulgation sont interdits la constitution de

collections privées et le commerce d'objets archéologiques. L'INAH est l'organisme d'État chargé d'élaborer les directives régissant la recherche, la conservation et le contrôle dans tous les cas.

Après la construction du nouveau bâtiment, en 1960, on estima le moment venu d'introduire un autre mode de gestion et de contrôle des collections, dont les critères essentiels seraient la rapidité et la précision, et qui fournirait des informations codifiables susceptibles d'alimenter, par la suite, un système de recherche automatique des données. Les indications relatives aux diverses pièces devaient pouvoir satisfaire à la fois aux exigences du contrôle administratif et aux besoins des chercheurs, constituant ainsi une énorme banque de données.

Tel fut le point de départ de la section d'électronique du Musée national d'anthropologie, créée en 1963 avec, pour but essentiel, la modernisation du système utilisé et l'accélération du contrôle des données.

Les chercheurs de cette section étudièrent donc attentivement les libellés des anciennes fiches de catalogues et conclurent que les responsables du catalogage avaient, chacun en son temps, essayé de faire au mieux, mais que, faute de communication entre eux, à un stade quelconque, les renseignements contenus dans les différents catalogues étaient peu systématiques et très subjectifs.

Pour éviter, autant que faire se peut, cette subjectivité et compte tenu des informations déjà existantes, on estima que la solution idéale consistait à établir un dictionnaire terminologique qui permettrait de normaliser la description des pièces. Cette tâche fut confiée aux archéologues et aux spécialistes de l'informatique qui devaient travailler en équipe. La terminologie établie, on adopta une nouvelle fiche dont le format permettrait de consigner une information exhaustive.

La section d'électronique poursuit son travail, en tenant compte des critiques des archéologues, conservateurs du musée, et elle établit, en 1972, un nouveau dictionnaire intitulé *Diccionario básico de términos para describir y catalogar las colecciones arqueológicas del Museo Nacional de Antropología de México* [Dictionnaire de base des termes à utiliser pour décrire et cataloguer les pièces des collections archéologiques du Musée national d'anthropologie de Mexico], dont la caractéristique essentielle est de faciliter la systématisation de l'information, puisqu'il reste ouvert et peut être augmenté lorsque les termes manquent pour remplir l'une des rubriques. Quand il ne s'agit pas de synonymes, les changements doivent toujours être soumis à la section d'électronique. C'est ainsi qu'a débuté le « recatalogage » des pièces de musée.

Parallèlement, la nouvelle fiche de catalogue fut mise au point. Les travaux portèrent sur le type d'information à y inscrire et sur les moyens de systématiser cette information. Pour cela, les rubriques des fiches sont identiques aux notices du dictionnaire, classées dans le même ordre, afin de faire gagner du temps lors du catalogage, et les termes à employer dans chaque rubrique sont toujours dans l'ordre alphabétique.

En même temps que le vocabulaire et les fiches, et dans un souci de rapidité, a été élaboré le système de codage. Comme nous ne savions pas exactement combien de mots prévoir et comme la terminologie peut encore s'enrichir, nous avons utilisé, pour codifier l'information, un système alphanumérique à trois signes qui permet plus de quarante mille clés.

Le nouveau catalogue a porté sur plus de soixante mille pièces et nulle autre disposition n'a été nécessaire ; or c'est cette partie de la fiche qui contient l'information destinée au chercheur et à la banque de données.

En attendant de disposer d'un ordinateur, nous utilisons un périphérique Bull 150 et une tabulatrice. Les fiches du catalogue sont établies, à la main, par l'archéologue conservateur du musée, sur des formulaires spéciaux que des secrétaires passent, au propre, dans la machine. Ces formulaires servent aussi à reporter l'information sur des cartes perforées d'ordinateur à quatre-vingts colonnes. Quand, bientôt, nous disposerons d'un ordinateur, nous pourrons faire passer directement l'information sans avoir recours aux secrétaires.

Ainsi notre banque de données destinée aux archéologues s'enrichit constamment, et si nous ne pouvons encore savoir quelles seront ses ressources, nous pouvons estimer qu'elles se chiffreront peut-être par millions, puisque sur chaque pièce nous avons au moins une carte d'ordinateur et, parfois, deux ou trois fiches de catalogue.

L'obligation par l'INAH de contrôler les objets archéologiques sur le plan national découle de la loi de 1972 par laquelle de nouveaux départements ont été créés tel celui du registre public des sites et monuments archéologiques, où sont enregistrées toutes les pièces archéologiques, y compris celles des collections particulières. Ce département a adopté le système en usage au Musée d'anthropologie et utilise la même terminologie codée.

La section d'électronique du musée a également créé une fiche qui existe parallèlement à la fiche du catalogue et appelée fiche polyvalente, car elle est utilisée pour toutes les pièces du patrimoine culturel dont l'INAH est le dépositaire. Elle porte le minimum d'indications requis par chacun des services qui l'emploient (musées autres que nationaux, Département du registre public, Département des inventaires et Département du traitement de l'information). Elle comporte vingt-trois rubriques dont le contenu est codé à

mesure qu'il est consigné. Sa polyvalence économise du temps et des efforts puisque, pour répondre aux besoins des quatre départements, il suffit que l'un d'eux l'établisse.

Sur cette fiche de base figure au moins une épreuve-contact en noir et blanc d'une photographie de l'objet prise sur film de 35 mm. Pour consigner les informations de façon aussi systématique que pour le catalogue du musée, et compte tenu du niveau de formation moyen du personnel chargé de l'enregistrement des inventaires, on a continué à recourir aux dictionnaires, mais il a fallu réviser celui de 1972 sur les termes archéologiques, le moderniser et l'adapter aux besoins des fiches du catalogue et des fiches de base. C'est ainsi qu'a été publié, en 1975, le *Diccionario básico para describir las colecciones arqueológicas del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México* [Dictionnaire de base pour la description des collections archéologiques de l'Institut national d'anthropologie et d'histoire de Mexico].

Comme la fiche de base est polyvalente, on a aussi établi, en 1976, pour le patrimoine historique, un *Glosario básico para inventariar las colecciones históricas del Instituto Nacional de Antropología e Historia* [Glossaire de base pour l'inventaire des collections historiques de l'Institut national d'anthropologie et d'histoire]. Nous pensons avoir préparé le terrain pour la mise en place d'un système national de contrôle des collections. Nous en sommes à la phase du catalogage qui est la plus difficile en raison du grand nombre de pièces à répertorier. Toutefois, la souplesse des fiches de cata-

logue, des dictionnaires et du codage rend le système maniable. Nous espérons donc pouvoir achever le contrôle en moins de cinq ans et passer à la troisième phase, celle où la banque de données sera utilisée indifféremment pour le contrôle des objets et la recherche, et ce grâce aux systèmes actuels de traitement de l'information.

Nous avons définitivement opté pour la normalisation de l'information lorsque nous avons créé des dictionnaires mais, auparavant, il a fallu faire l'inventaire des pièces à cataloguer, puisque la terminologie devait être adaptée aux collections existantes et qu'il fallait éliminer les termes inutiles. Les dictionnaires ont été établis par des spécialistes en la matière et rendus suffisamment accessibles pour être utilisés par un personnel de formation moyenne, en l'occurrence celui chargé de l'enregistrement ou des inventaires.

Grâce au codage, l'information peut être traitée par n'importe lequel des systèmes informatiques existants.

Notre banque de données est déjà importante. Notre information reste encore sur cartes perforées, mais l'INAH devrait disposer très prochainement d'un ordinateur qui permettra la mémorisation sur disques et un traitement rapide. Cette information sera toujours à la disposition des chercheurs et la banque de données continuera de s'enrichir puisque, dans le domaine archéologique, il y a encore beaucoup à faire au Mexique. Nous espérons atteindre notre but et, pour y parvenir, nous pensons pouvoir compter, comme jusqu'à ce jour, sur l'appui des pouvoirs publics. ■

Qu'est-ce qu'un « musée intelligent » ? Le point de vue d'un Japonais (Vol. XLI, n° 4 (164), 1989, p. 241-243)

Eiji Mizushima

Né en 1956 à Yokohama. Ingénieur systématiseur, diplômé de l'Université des sciences de Tokyo. Entré en 1981 à la Japan Science Foundation, il est depuis lors chargé de la conception des expositions dans les musées des sciences. Il est l'auteur des plans du Pavillon de l'histoire du Japon, construit pour l'Exposition scientifique internationale de Tsukuba en 1985. Chef du Projet d'étude des techniques de présentation muséologique et du Groupe d'étude sur l'aménagement technique des musées. Grâce à une bourse de la Japan Science Foundation, il a fait un séjour à la Cité des sciences et de l'industrie (Paris) et au Centre national de la recherche scientifique (atelier de Bellevue), en 1987-1988.

De nos jours, les musées des sciences subissent des transformations radicales. Le Musée national des sciences du Japon, le plus grand établissement du genre, créé sur le modèle du British Museum de Londres et du Deutsches Museum de Munich, a pour mission, comme ses deux précurseurs européens, de rassembler les souvenirs de la révolution industrielle. À Londres et à Munich, les grandes découvertes et inventions qui changèrent les façons de vivre et la vie elle-même côtoient les portraits de personnages célèbres et les pièces de leurs collections que les deux musées s'emploient tout naturellement à présenter. Le matériel de laboratoire de Marie Curie, le télescope à réflexion de Newton et la machine à vapeur de Watt offrent un plaisir infini à ceux qui en connaissent la portée historique.

Mais au Japon, il se construit de nos jours des musées des sciences d'une conception radicalement nouvelle auxquels on tend, le plus souvent, à donner le nom de cité des sciences plutôt que celui de musée. Pour ma part, les recherches que j'ai poursuivies dans le domaine de la construction de ces cités des sciences et de la conception des expositions m'ont conduit à proposer un système de construction tout particulier qui suscite aujourd'hui beaucoup d'intérêt et dont le produit devrait être ce que j'ai appelé le « musée intelligent ». C'est dans cet esprit qu'un groupe d'étude sur l'aménagement technique des musées s'est constitué au Japon il y a plusieurs années. Nous effectuons dans ce cadre des travaux de recherche et d'évaluation sur la conception des expositions ainsi que sur l'architecture des musées. Le lecteur trouvera dans ces lignes un aperçu de nos expériences et de nos conclusions.

Dans le Japon moderne, l'architecture des musées a traversé trois phases. Dans un premier temps, de nouvelles techniques de gros œuvre ont été employées

en introduisant, en particulier, l'acier et le béton. Ce qui, dans certains cas, a donné lieu à de remarquables réussites architecturales. Ensuite, on s'est attaché à innover dans le domaine de l'électricité, de l'éclairage, de l'hygiène des locaux et autres éléments d'aménagement intérieur. Cet effort de modernisation procédait du souci d'améliorer le confort des locaux d'exposition et d'assurer aux objets de bonnes conditions de conservation. Enfin, dans un troisième temps, on s'est tout particulièrement intéressé à l'information qui est omniprésente dans les bâtiments de construction récente et intégrée dès la conception dans le « musée intelligent », dont l'espace même est de valoriser cette information.

Historique

Comment est né le concept de « musée intelligent » ? Dans le Japon moderne, la technique progresse à un rythme fabuleux ; les avancées dans le domaine de l'informatique, des technologies de la communication et des réseaux ne cessent de se multiplier. Tous les secteurs de la société sont désormais touchés par un phénomène qui pénètre jusque dans les familles. Selon toute vraisemblance, le mouvement est appelé à s'accroître encore, à mesure qu'au sein de la société la matière grise prendra le pas sur la matière brute, le savoir sur le produit.

L'architecture a suivi : câbles et fibres optiques s'enchevêtrent dans les murs. Tout est prévu, dès la construction, pour que les échanges d'informations, traditionnellement assurés par l'écrit, puissent se faire de manière électronique. Ainsi est apparu le « bâtiment intelligent », création de ces sociétés immobilières américaines qui, au début des années 1980, cherchaient à attirer une clientèle de locataires d'espaces de bureaux. Transposé au Japon, le concept a progressivement évolué en prenant un sens nouveau afin de refléter les spécificités du pays. Si la

définition que l'on peut en donner est encore loin d'être arrêtée – ni même parfaitement claire –, une chose est certaine : le « bâtiment intelligent » favorise une gestion efficace des espaces de bureaux et autres locaux du fait qu'il est équipé, d'origine, d'installations nécessaires à l'information et à la communication ultramodernes caractérisées par leur souplesse et leur extensibilité.

Il en est de même de l'architecture muséale et nous pensons, dans notre équipe de recherche, que l'ère du « musée intelligent » n'est pas bien loin. Nous avons déjà tenté, à l'aide d'ordinateurs et de systèmes modernes d'information, d'introduire des fonctions « intelligentes » au musée au niveau de la construction et de la présentation des expositions. Mais un musée n'est pas un immeuble de bureaux et s'il en a certaines fonctions et certaines caractéristiques, il s'en distingue par d'autres qui lui sont propres.

Qu'est-ce alors qu'un « musée intelligent » ? À mon avis, c'est un musée : où les opérations de fonctionnement et d'administration, ainsi que la gestion des expositions sont automatisées ; où l'atmosphère des espaces d'exposition et de conservation est régulée ; qui a été équipé, au stade de la construction, d'installations pour l'information et la communication internes et avec l'extérieur ; où l'information des visiteurs est assurée par ordinateur ou à l'aide de « nouveaux moyens de communication ».

Et du point de vue de l'architecture des musées ?

Fondamentalement, l'architecture muséale tend aux mêmes fins que celle des lieux où vivent et s'abritent les hommes : protéger et préserver. En l'occurrence, il s'agit d'objets, de peintures, de sculptures, de documents historiques, de spécimens, d'éléments du patrimoine scienti-

fique, etc. Mais les musées ont aussi une autre fonction, qui est d'abriter des expositions, ce qui influe de manière décisive sur leur architecture. Pour ma part, j'ai toujours estimé qu'il fallait étendre la définition de cette fonction en l'assimilant à une « fonction d'information ». Il me semble que si la collecte et la conservation des objets correspondent à une fonction de l'information, la présentation est plutôt une fonction de transmission de l'information qu'il vaut mieux appréhender comme telle. Aussi un musée moderne doit-il être, par son architecture, non plus un lieu passif, « réceptacle de collections et de visiteurs », mais un mécanisme actif « de réception et de transmission de l'information, apportant un soutien dynamique aux différentes activités muséographiques ».

Les réseaux intérieurs : deux exemples

Je voudrais à présent rendre compte de deux activités menées sur les réseaux informatiques dans un musée. La première, LAN (*Local area network*), concerne la mise en place d'un réseau local à la Cité des sciences de Yokohama, inaugurée en 1985. La seconde a trait à une expérience d'évaluation des expositions à laquelle notre groupe de recherche s'est récemment livré, au moyen du réseau local.

Avec le progrès des techniques, la nature des rapports entre le musée et son public et les moyens mis en œuvre pour informer ce dernier se sont transformés. Naguère, l'ordinateur était encore, pour les musées des sciences, un objet d'étude et d'exposition. Aujourd'hui, il a perdu sa rareté et la question à l'ordre du jour, pour les responsables des musées comme pour les architectes, est d'informatiser la communication avec les visiteurs. À la Cité des sciences de Yokohama, c'est par l'intermédiaire des écrans que les gens prennent contact avec les diverses

sources d'information que l'établissement met à leur disposition. Les enfants, par exemple, ont la possibilité d'accéder librement à la base de données graphiques sur les objets exposés et d'introduire tous les renseignements dont ils souhaitent faire part à d'autres. Par ailleurs, les indications qu'on avait coutume de présenter sur papier s'affichent désormais sur les écrans d'ordinateur.

Plusieurs douzaines de terminaux connectés au réseau local et disséminés dans tout le bâtiment offrent divers services : plan du musée, présentations spéciales, jeux de simulation, etc. Ce mode de relation avec les usagers a beaucoup rapproché le musée de son public. Même au Science Center de l'Ontario et à l'Exploratorium de San Francisco, bien connus pour le modernisme de leurs présentations scientifiques, il n'existe encore que des micro-ordinateurs fonctionnant indépendamment les uns des autres. On notera que le développement de ce type de moyens interactifs de télécommunication nécessite une prise en compte architecturale, ce qui constitue une raison supplémentaire pour que l'architecture respecte pleinement les critères définis ci-dessus.

Dans l'exemple que je viens de donner, le réseau local est employé comme moyen d'informer, à l'intérieur d'un musée des sciences, sur les objets exposés. Notre équipe de recherche a fait une autre expérience intéressante à l'aide du réseau local. Nous nous sommes servis des ordinateurs pour rassembler des statistiques, notamment sur le nombre de

visiteurs qui les utilisent et sur ce qu'ils en retirent.

En bref, l'objectif poursuivi était de mesurer l'effet produit sur les visiteurs par un logiciel d'EAO (enseignement assisté par ordinateur) en rapport avec l'exposition en cours, par exemple sur la cellule, le volcan, les séismes, l'ordinateur, l'espace intersidéral. Parallèlement, nous avons procédé à une étude de l'image que s'en fait le visiteur en utilisant la technique du différenciateur sémantique. Nous avons en outre recueilli et analysé des données sur la façon dont les visiteurs ont recours à l'ordinateur pour rechercher et obtenir des informations et approfondir des connaissances (ce que l'on pourrait appeler la « fonction d'étude » de l'ordinateur). Pendant combien de temps les visiteurs utilisent-ils cette fonction ? Qui l'utilise ? Quand ? Selon quelles fréquences ? Quels types de démarches suivent-ils ? Lors d'un test, quelle est la précision de leurs réponses ? Tels étaient, en gros, les points que nous souhaitions éclaircir. Dès qu'un visiteur avait répondu sur le clavier aux premières questions factuelles posées (sexe, âge, logiciel choisi), les réponses étaient enregistrées automatiquement dans le programme d'exécution de l'étude, ce qui a facilité l'agrégation et l'analyse des données.

Cette expérience, qui nous a permis de faire un test préliminaire en vue de l'introduction du réseau local dans les musées, s'est poursuivie pendant trois jours en janvier 1987. En voici les principaux résultats. Nombre total de visiteurs ayant utilisé l'ordinateur durant la période

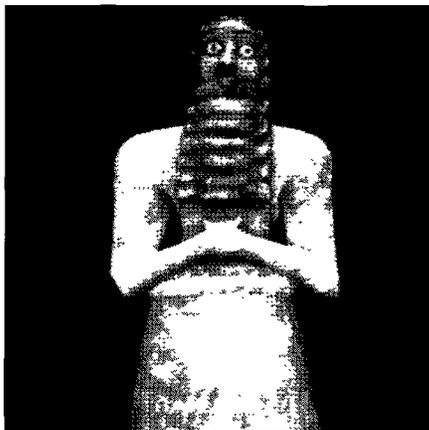
de trois jours : 1 199 ; horaires principaux d'utilisation : de 10 h 30 à 11 h 30, puis à nouveau de 13 heures à 14 heures (le musée est ouvert de 9 h 30 à 16 h 50). Les utilisateurs, en majorité de sexe masculin, étaient pour l'essentiel des élèves du primaire et du secondaire et, parmi les adultes, des moins de 50 ans.

Nous avons ainsi pu, grâce à l'ordinateur et sans que cela ait exigé la mise en place d'un dispositif particulier, clarifier certains points quant à la composition de la population fréquentant le musée – qui n'était jusque-là connue que de façon subjective –, savoir avec certitude quelle était la meilleure façon d'améliorer les moyens d'information disponibles, de rendre les programmes plus efficaces, de tenir dûment compte de la diversité des visiteurs, et découvrir enfin le moment de la journée auquel se situaient les heures de pointe d'utilisation des ordinateurs. Nous en avons tiré la conclusion qu'un « musée intelligent » peut aussi devenir un musée plus convivial.

En vérité, la création d'un « musée intelligent », soit par la rénovation intégrale d'un musée existant, soit par la construction d'un nouveau bâtiment, crée des difficultés immenses à l'architecte comme aux professionnels des musées. Si les questions à régler sont parfois de l'ordre du détail, il arrive souvent aussi qu'elles appellent des solutions onéreuses. En tout état de cause, la création de « musées intelligents » constitue un véritable défi qui, si l'on voulait bien le relever franchement, pourrait nous conduire tout droit à une révolution muséologique. ■

Partie IV – Identité, propriété et protection du patrimoine

Photographe : M. L. Bonsirven-Fontana. © UNESCO



Statuette d'adorant, site de Tell-Asmar, Irak (époque sumérienne 2600 av. J.-C.)

Des décombres des monuments détruits pendant la seconde guerre mondiale naît la Convention de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflits armés. Les mesures très concrètes prises au début du conflit pour la protection du patrimoine ne suffiront pas à éviter la perte de symboles culturels irremplaçables. Au sortir de la guerre, l'opinion internationale pressent que de l'intégrité du patrimoine dépend la maîtrise par chaque pays de son histoire, de son développement culturel, scientifique et économique, en un mot de son identité dans le concert des nations. De là, une chaîne logique composée de la volonté de protection, du sens de la propriété collective et de la conscience identitaire va se mettre en place. C'est cet enchaînement qui explique en grande partie le mouvement sans précédent de judiciarisation du patrimoine culturel au cours de la seconde moitié du xx^e siècle. Le musée, espace essentiel à la conservation et l'étude du patrimoine, est le cœur institutionnel de ce mouvement.

Quatre-vingt-quinze pour cent des musées actuels sont nés après la seconde guerre mondiale. Leur objectif consistera en premier lieu en un travail d'inventaire scientifique et d'identification indispensable pour matérialiser dans des images et des objets les aspirations politiques et

culturelles renaissantes. Cette tâche, qui s'effectue à partir des lieux de conservation, va poser le problème de la légitimité de détention d'objets entre sociétés qui valorisent et sociétés qui étudient. L'effort considérable effectué par les musées pour élaborer des programmes internationaux de formation et d'équipement sera une des réponses à la question de la propriété des biens culturels. Le travail, lent et délicat et entamé dès la fin des indépendances, d'information et de sensibilisation à la nécessité de garantir des conditions légales de propriété en est un autre.

Les cas de restitution d'objets sont destinés à servir par la pratique la construction d'une éthique globale du patrimoine culturel et la reconnaissance des droits culturels et moraux comme principe de droit juridique.

Parallèlement, de nouvelles entités civiles se créent, dotées de prérogatives juridiques dans le domaine du patrimoine. Ces associations, conseils et organisations qui regroupent et structurent des minorités culturelles renouvellent et – plus justement – réinvestissent, en amont la fonction d'étude et en aval la fonction de conservation, des objets de musée d'un contenu social qui a désormais autant de légitimité que le contenu scientifique. ■

La protection des monuments culturels et des richesses des musées en URSS au cours de la seconde guerre mondiale

(Vol. IX, n° 4, 1956, p. 243-249)

S. Davydov et J. Matzulevitch

On sait que la seconde guerre mondiale a entraîné la perte de plusieurs millions de vies humaines et la destruction d'innombrables monuments de la civilisation, qui avaient une signification historique et universelle. Beaucoup de monuments de l'Union soviétique ont particulièrement souffert et quelques-uns d'entre eux, précieux pour le monde entier, ont disparu à jamais.

La destruction par les armées nazies lors de leur retraite de la grande église du monastère Petcherskaya de Kiev, incomparable chef-d'œuvre du x^e siècle, fut sans aucun doute une lourde perte ; des églises d'une beauté exceptionnelle comme celle du Sauveur à Nereditza (fin du xii^e siècle), les sanctuaires de Volot et de Kovalev, de même que le monastère de Skovorod, près de Novgorod, étaient également d'une valeur inappréciable par leurs célèbres fresques que l'histoire de l'art considère comme des œuvres éminentes dans le domaine de la peinture murale.

D'autres monuments remarquables de l'ancienne Novgorod, de Leningrad et de ses faubourgs, ceux de Moscou et de ses environs, etc., ont subi aussi d'immenses destructions. C'est ainsi que maintes œuvres célèbres de Rastrelli, comme les palais et les fontaines de Peterhof et de l'ancien Tsarkoïe Selo, ont été saccagées et détruites ; ce fut également le cas du vaste temple de la Nouvelle Jérusalem, que le patriarche russe Nikon avait fait bâtir sur le modèle du célèbre temple du Saint-Sépulcre de l'ancienne Jérusalem. Les armées nazies ont fait sauter le dôme magnifique qui recouvrait ce temple, décoré au xviii^e siècle par le célèbre architecte.

Ces chefs-d'œuvre de l'architecture, de la sculpture et de la peinture ont subi de telles destructions non pas parce qu'on avait négligé de prendre en temps voulu les précautions nécessaires pour les conserver et les mettre à l'abri mais parce que le commandement nazi avait donné

l'ordre exprès d'anéantir les biens culturels situés sur le territoire de l'URSS. Cet anéantissement des trésors de la culture nationale figurait en effet dans les plans de guerre nazis qui visaient à asservir les pays et les peuples en leur faisant oublier les témoignages de leur indépendance et de leurs grandes traditions historiques et culturelles.

Dans l'exposé qui suit, nous décrirons très brièvement quelques aspects des opérations qui étaient destinées à assurer la protection des monuments culturels et des richesses des musées à Leningrad au cours de la seconde guerre mondiale.

Leningrad

Dès le premier jour de la guerre de 1941-1945, les services d'État chargés de la protection des monuments et des musées de Leningrad prirent des mesures d'urgence contre l'action destructrice des bombardements et des tirs d'artillerie ennemis. Mais comme on ne put, tant s'en faut, évacuer à temps toutes les œuvres artistiques de la zone des opérations militaires, beaucoup durent subir les rigueurs du siège comme la ville elle-même et ses héroïques habitants. Ce fut le cas des nombreux monuments architecturaux ainsi que des sculptures de la ville et des parcs, pour lesquels durent être prises diverses dispositions de défense et de protection. En ce qui concerne les monuments architecturaux, indépendamment de la protection locale de certains éléments – portails, fenêtres, etc. –, on eut recours à un camouflage complet ou partiel, ce dernier particulièrement approprié aux parties élevées des édifices : flèches, dômes des églises, etc.

Protection des objets de musée (Musée d'État de l'Ermitage)

Comme on le sait, Leningrad, ville-musée, a été longtemps assiégée. Chaque jour elle était systématiquement bombardée

par l'artillerie ennemie qui causait de très graves dégâts. Dans ces conditions, il était indispensable d'évacuer d'urgence les pièces les plus précieuses de ses immenses collections. Sous le feu de l'ennemi, les habitants travaillèrent avec abnégation à sauver ces biens culturels. Les collections du Musée de l'Ermitage avaient été divisées en trois catégories : les objets de la première catégorie furent d'abord évacués d'urgence et par avion ; ceux de la deuxième catégorie furent évacués ensuite par chemin de fer et par bateau ; ceux de la troisième catégorie ne furent pas évacués mais de grandes précautions furent prises dans le musée pour assurer leur protection, soit sur place, soit en les transférant au rez-de-chaussée (qui n'avait pas de fenêtres, ou dont les fenêtres avaient été murées) ou au sous-sol.

Il y a lieu de signaler à ce propos que toute la documentation concernant les objets du musée, en particulier les inventaires topographiques, était quotidiennement mise à jour et indiquait exactement l'endroit où se trouvaient les objets.

Les tableaux, désencadrés, étaient placés dans des caisses à compartiments verticaux, où ils étaient immobilisés. Selon l'état de conservation de la peinture, on collait ou non une mince couche de papier sur la surface du tableau. Les grandes toiles étaient retirées de leur châssis et roulées sur des cylindres, la face peinte tournée vers l'extérieur ; des papiers étaient placés entre les toiles. On enveloppait le tout d'une toile à sac et d'une toile cirée, et on l'entourait de bandelettes. Enfin, les rouleaux étaient mis dans des caisses, où ils étaient fixés à des supports spéciaux. On enroulait également les tapis et les tapisseries sur des cylindres et on les recouvrait de papier, légèrement aspergé de matière insecticide.

Les pièces de la troisième catégorie se divisaient en deux groupes : les ensembles monumentaux et les biens

meubles mais d'un grand poids. Les premiers, tels que les mosaïques murales, les décorations en relief des murs, les carrelages en mosaïques, les fontaines, etc., étaient protégés par des panneaux garnis de caoutchouc, des sacs de sable, des murs de protection, etc. Les seconds étaient constitués principalement par l'ameublement d'art du musée : mobilier, lustres, vases en pierre de l'Oural, tables avec dessus en mosaïque, torchères de bronze, candélabres, pendules, girandoles de cristal, miroirs, sculptures décoratives. Ces pièces, qui se trouvaient exposées aux étages supérieurs du musée, souvent sous une verrière, furent mises en lieu sûr, au rez-de-chaussée et au sous-sol. La plupart d'entre elles étant très lourdes et en même temps très fragiles, il était impossible de les transporter sans les démonter. Pour les ôter de leurs socles, il fallut construire des échafaudages et se servir de palans, de poulies et de treuils. Les vases monumentaux de pierre de l'Oural (malachite, lazulite, quartz rouge) furent séparés de leur pied et de leur socle, et chacune de ces parties emballées dans une caisse où elle était maintenue immobile au moyen de traverses de bois et d'un rembourrage de coussins enveloppés de papier souple et entourés de ficelle. Avant d'emballer les vases en mosaïque de malachite, on collait de la gaze sur toute leur surface pour éviter l'effritement de la malachite. Ces objets de musée, lourds et fragiles, n'étaient jamais transportés et descendus dans les abris sans avoir été solidement emballés dans des caisses.

L'expérience devait montrer qu'il était très compliqué de transporter les grandes torchères de lazulite ou de porphyre (de plus de 3 mètres de haut) qui comportent de nombreuses branches de bronze. Aussi emballait-on dans une caisse la tige centrale et dans d'autres les différentes branches de bronze. Les diverses parties des tables à dessus de mosaïque étaient également emballées séparément. On

démontait les figures de bronze qui en décoraient les pieds ; quant aux plateaux en mosaïque, on collait dessus de la gaze et on les recouvrait de panneaux de bois. Les sculptures monumentales de marbre ou de bronze étaient poussées latéralement dans des caisses spéciales, le piédestal fixé sur le fond de la caisse, et la statue elle-même calée à l'aide de traverses de bois. Les grands lustres de cristal comportant des pendeloques taillées et une armature de bronze ont été partiellement démontés sur place et descendus ensuite du plafond à l'aide de poulies. On a construit, pour les suspendre,

des armatures spéciales auxquelles on les a laissés accrochés dans les sous-sols.

Les dépôts où se trouvaient les objets de la troisième catégorie étaient placés sous la surveillance et le contrôle constants du haut personnel scientifique du musée, et les objets, en cas de danger, étaient transportés dans des abris plus sûrs encore. Tous les déplacements nécessaires pour la sauvegarde des objets du musée étaient notés sur des inventaires topographiques permanents. L'exactitude de ces inventaires a été fort utile pour la reconstitution des expositions du musée à la fin de la guerre. ■

Reconstitution de patrimoines culturels dispersés : problèmes et possibilités

(Vol. XXXI, n° 1, 1979, p. 49-57)

Luis Monreal

Ex-conservateur du musée Marés de Barcelone ; ex-professeur de muséologie à l'Université de Barcelone (1970-1973). Membre de diverses missions archéologiques en Nubie, au Soudan, en Égypte et au Maroc (1962-1966). Secrétaire général de l'ICOM depuis 1974. Auteur de nombreux ouvrages d'art et d'archéologie et, notamment, d'une étude en sept volumes sur les collections de peinture des musées dans divers pays.

Guerres, invasions, occupation de territoires étrangers, trafic illicite et intérêts commerciaux sont quelques-unes des circonstances responsables de la dispersion du patrimoine culturel de nombreux pays. Un tel fait historique ne doit pas être accepté comme permanent et irréversible par une communauté internationale consciente du droit égal à la culture de tous ses membres. C'est pourquoi l'UNESCO préconise l'adoption, au niveau gouvernemental, de mesures qui tendent à éviter de nouvelles pertes du patrimoine et à retourner ou restituer aux pays frustrés les biens culturels qui en sont originaires.

Ces deux actions répondent à la préoccupation montrée pour ces problèmes par les associés non gouvernementaux de l'UNESCO. En ce qui concerne le patrimoine mobilier, il s'agit du Conseil international des musées (ICOM), organisation qui, dans les années 1960, entreprit une campagne parmi ses membres pour combattre le trafic illicite de biens culturels et qui, actuellement, s'attache à promouvoir et soutenir, en sa capacité d'organe technique et professionnel, les initiatives de regroupement de patrimoines dispersés.

Lutte contre le trafic illicite de biens culturels

Le trafic illicite est encore aujourd'hui la menace la plus réelle qui pèse sur l'intégrité des patrimoines culturels nationaux. Ce concept englobe tous les délits, tels que le vol, répréhensibles selon le droit naturel, ainsi que les actes qui sont en infraction avec la législation adoptée par chaque État en matière de transfert et d'exportation des biens culturels.

L'ampleur du problème du trafic illicite fut comprise, au niveau international, il y a plusieurs décennies. Pour sa part, l'ICOM, constatant le fait paradoxal que les musées, institutions publiques de science, de culture et d'éducation, puissent acquérir des objets d'origine dou-

teuse du point de vue moral, établit et publia une éthique des acquisitions¹. Les études faites par les comités spécialisés de l'ICOM contribuèrent à créer une prise de conscience du problème parmi les professionnels des musées. Le résultat le plus évident fut l'adoption, tant par des associations nationales de musées que par des institutions de divers pays, de codes déontologiques² qui définissent l'attitude des musées, en tant qu'institutions publiques, devant le trafic illicite et le comportement des conservateurs à l'égard de questions aussi délicates que l'acquisition d'objets provenant de pays étrangers, l'expertise à titre privé et ses relations avec le marché de l'art.

Au niveau gouvernemental, cette prise de conscience se traduit par l'adoption par l'UNESCO, en 1970, de la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'exportation, l'importation et le transfert de propriété illicites de biens culturels, qui, à ce jour, a été ratifiée par trente-neuf États membres³.

Pour un trafic licite des biens culturels

Un autre objectif constitutionnel de l'UNESCO est de promouvoir la connaissance du patrimoine culturel, afin de faciliter la compréhension entre les peuples et, grâce à elle, le maintien de la paix. La notion de l'existence d'un patrimoine commun à l'humanité implique qu'existent les moyens de faciliter l'échange licite des objets entre nations.

Il existe, dans le monde, des musées dont les collections très riches, offrant divers horizons chronologiques et géographiques, permettent à un public international de prendre conscience de l'universalité et de la pluralité de la culture. De tels musées sont en définitive le miroir dans lequel se contemple l'humanité entière au travers de créations échelonnées au cours des générations. Ces institutions, en somme, rendent service à la

communauté internationale et, pour cette raison, doivent être préservées aux meilleures conditions.

D'autres musées, cependant, présentent des collections fragmentaires, collections qui ne suffisent pas pour « permettre à un peuple de recouvrer une partie de sa mémoire et de son identité ». Curieusement, les objets qui manquent à ces musées existent, même en abondance, dans des musées d'autres pays. Pour cette raison, l'ICOM, depuis quelque temps, caresse l'idée de promouvoir un plus grand nombre d'échanges internationaux répondant davantage à des motifs culturels qu'à des conjonctures politiques. Il convient de rappeler qu'une grande partie des expositions organisées d'un pays à l'autre sont composées d'œuvres prestigieuses du fait qu'elles s'inscrivent dans le cadre de visites de chefs d'État et que leur réciprocité répond purement à l'opportunité de créer un climat favorable. Le mobile en est valable, puisqu'elles contribuent à la compréhension entre les peuples, mais celui-ci ne devrait pas être le seul à justifier les échanges entre les divers pays.

Afin de stimuler la circulation des biens culturels selon des critères plus larges, l'ICOM a conçu en 1968 le projet de créer, en son secrétariat, une unité spéciale chargée de faciliter et coordonner les échanges internationaux. Ce projet a abouti, des années plus tard, à l'adoption du Programme d'échanges entre musées (MUSEP) qui a commencé à fonctionner à titre expérimental en septembre 1978. Les activités prévues à ce programme sont les suivantes : réunir une information et des faits concrets relatifs aux musées disposés à échanger, prêter des objets ou en recevoir en prêt ; proposer différentes formes de contrats pour l'adoption d'accords bilatéraux entre musées ; offrir des conseils techniques et légaux pour résoudre les problèmes qui peuvent se présenter dans la réalisation d'échanges ; être un agent de négociation

entre les institutions concernées. En somme, MUSEP contribuera à la mise en application de la recommandation concernant l'échange international de biens culturels adoptée, en novembre 1976, à la dix-neuvième session de la Conférence générale de l'UNESCO⁴.

Les objectifs de cette recommandation sont multiples. En premier lieu, créer la conscience d'une répartition plus équitable du patrimoine. En second lieu, utiliser de manière rationnelle les collections de réserves – souvent considérables – qui existent dans la plupart des musées. En troisième lieu, ouvrir de nouvelles voies à l'acquisition licite par les musées d'objets qui manquent à leurs collections. La recommandation mentionne les formes légales que peuvent revêtir les échanges internationaux réalisables non seulement sur la base de la cession mutuelle de propriété mais aussi sur la base de prêts et de dépôts réciproques à long terme. Cette dernière modalité doit permettre des échanges, y compris entre des pays dont les législations en matière de patrimoine culturel n'envisagent pas la renonciation à la propriété de la part de l'État.

Il faut également signaler que cette recommandation doit avoir deux effets subsidiaires : introduire la notion selon laquelle les échanges de biens ne sont pas contraires aux normes éthiques et permettre dans certains cas la reconstitution du patrimoine dispersé. En ce sens, elle constitue un des instruments permettant d'obtenir le retour à leur pays d'origine de biens culturels qui sont une part essentielle de leur patrimoine, nécessité à laquelle s'est référé le Directeur général de l'UNESCO dans son appel de juin 1978.

Enfin, en complément à cette recommandation, l'UNESCO en prépare une autre : la recommandation pour la protection des biens culturels mobiliers⁵ visant à inciter les États membres à prendre les mesures – spécialement par

l'octroi de garanties gouvernementales – propres à assurer et faciliter la circulation des biens culturels.

Retour des biens culturels à leur pays d'origine : principes, difficultés et possibilités

La mise en pratique des résolutions adoptées par l'UNESCO doit se réaliser conformément à une série de principes bien ancrés dans l'esprit des parties concernées : le patrimoine culturel est un élément essentiel de l'identité culturelle des peuples, dont on ne saurait les déposséder ; la restitution des biens culturels perdus constitue un acte de solidarité internationale qui concerne non seulement les États belligérants ou colonisateurs mais aussi tous ceux qui, par des moyens souvent légitimes, ont bénéficié de la dispersion de ce patrimoine : une politique de restitution au pays d'origine ne devrait pas conduire à démanteler des institutions muséologiques du genre de celles auxquelles nous nous sommes référés, lesquelles présentent un panorama d'ensemble des activités humaines à travers le temps et jouent, de ce fait, un rôle d'importance capitale au sein de la société contemporaine pour la compréhension de l'universalité et de la pluralité de la culture.

D'un point de vue scientifique, la reconstitution des patrimoines culturels devrait être réalisée en tenant compte de deux nécessités fondamentales : la nécessité d'assurer à chaque pays, premièrement, la possession des objets et documents qui, en raison de leur valeur socioculturelle, sont des témoins indispensables pour la compréhension de ses racines et, deuxièmement, la nécessité d'en garantir la conservation, l'utilisation à des fins publiques et la protection juridique dans l'État auquel ils ont été restitués. Et il est évident que de telles opérations de restitution doivent être précédées, chaque fois que c'est possible,

par : l'évaluation des pertes subies par les différents patrimoines culturels, afin d'orienter en priorité vers les pays qui en ont le plus besoin l'effort de solidarité de la communauté internationale ; l'inventaire des objets conservés dans les pays d'origine et l'étude des mesures adoptées sur le plan national pour leur identification, leur conservation et leur présentation au public ; l'inventaire, pays par pays, des objets existant dans des collections étrangères.

De nombreuses autres difficultés s'opposent encore à la reconstitution des patrimoines dispersés. Parmi celles-ci, il faut rappeler la prise de conscience toujours insuffisante par l'opinion publique internationale des raisons morales et éthiques d'une telle action. L'obstacle doit être surmonté en tout cas par la campagne d'information entreprise par l'UNESCO avec l'aide de l'ICOM. Et il faut reconnaître, si l'on veut être réaliste, qu'une telle campagne est urgente. D'une part, du fait que les organes d'information – surtout dans des pays détenteurs d'objets qui pourraient être éventuellement restitués – ont accueilli avec réticence la recommandation de l'UNESCO et l'appel de son Directeur général à cet égard. D'autre part, une connaissance généralement insuffisante de la base éthique de cette action, des principes et moyens proposés pour le retour de biens culturels à leur pays d'origine, ainsi qu'une réserve bien compréhensible quant à l'amplitude que pourrait avoir cette opération expliquent la réaction contraire de certains secteurs. Il est à déplorer que l'effort généreux de la communauté internationale se heurte au mur d'une opinion publique hostile, disposant d'une information insuffisante ou tendancieuse.

D'autres difficultés sont d'ordre psychologique. En effet, le retour des biens culturels à leur pays d'origine peut paraître dans certains cas à l'État ou à l'institution étrangère qui en ont eu possession pendant des années comme la

reconnaissance implicite d'une possession illicite. Or, comme nous l'avons déjà mentionné, dans de nombreux cas de tels objets ont été acquis par des moyens parfaitement licites au vu de la jurisprudence et de la situation géopolitique de l'époque. Enfin, il reste encore de nombreux obstacles légaux à surmonter parmi lesquels, comme l'a signalé le Comité d'experts réuni à Venise par l'UNESCO en 1976⁶, les situations constitutionnelles et législatives de nombreux pays, lesquels rendent extrêmement difficile, sinon impossible, la cession de propriété. Au Mexique, par exemple, les particuliers n'ont que l'usufruit des biens culturels.

Toutes les difficultés mentionnées jusqu'ici peuvent sans doute être résolues sur la base de la bonne volonté, par l'action catalysatrice de l'UNESCO, de son directeur général et du Comité intergouvernemental pour la restitution ou le retour des biens culturels à leur pays d'origine qui a été créé par cette organisation. En tout cas, il paraît évident que le travail de reconstitution des patrimoines nationaux dispersés pourrait être réalisé peu à peu grâce aussi bien à l'ouverture de négociations bilatérales aboutissant à des accords entre États que par le procédé plus simple des accords de dépôts, de prêts ou d'échanges entre musées suivant les principes exposés par la recommandation adoptée à la dix-neuvième session de la Conférence générale de l'UNESCO.

Enfin, la viabilité de la campagne de l'UNESCO pour la restitution au pays d'origine des éléments significatifs de leur patrimoine culturel a déjà été prouvée par le retour d'objets au Pérou et au Panama par cinq institutions américaines, le Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, l'université Harvard, le Musée de Brooklyn, le Musée d'Oakland et le Pennsylvania University Museum, ainsi que par le transfert à la Papouasie-Nouvelle-Guinée, par les musées de Sydney (Australie) et de Wellington

(Nouvelle-Zélande), de divers objets ethnographiques de grande valeur scientifique.

Ainsi commence à se réaliser le désir exprimé par le Directeur général de l'UNESCO pour que soient restitués à chacun des peuples « au moins les trésors d'art les plus représentatifs de leur culture, ceux auxquels ils attachent le plus d'importance, ceux dont l'absence leur est psychologiquement le plus intolérable ».

Un grand problème, au demeurant, reste ouvert, d'ordre technique et politique : le fait que bon nombre de pays en développement ne disposent pas encore de moyens propres à assurer à leurs biens mobiliers les plus fragiles les traitements indispensables à leur sauvegarde, au point que de tels pays peuvent en méconnaître l'utilité. La solution, en l'occurrence, semble résider dans la mise en œuvre d'une décentralisation des politiques de conservation par régions du monde confrontées à des problèmes similaires, à partir de recommandations de l'ICOM et du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels à Rome (ICCROM). Quoi qu'il en soit, un mouvement va s'amplifiant à travers le monde, que nul obstacle ne saurait arrêter, fait de contestations de la part des pays frustrés et d'interventions de la part des organisations compétentes, pour le retour ou la restitution des biens patrimoniaux exportés. ■

Notes

1. ICOM, *Éthique des acquisitions/Etics of acquisition*, Paris, ICOM, 1971, 8 p.
2. La Museum Association (Royaume-Uni) a publié des *Guidelines for professional conduct* (1977, 3 p.) et un *Code of practice for museum authorities* (1977, 6 p.) ; l'Association of Art Museum Directors (États-Unis d'Amérique) a publié un *Code of ethics* (1972) ; des travaux sont en cours au sein de l'Association for American Museums (AAM) et au Canada.

3. Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, adoptée par la Conférence générale à sa seizième session, Paris, le 14 novembre 1970, 23 p. (Texte également en anglais, en espagnol et en russe.) À cette date, la Convention a été ratifiée par les pays suivants : République fédérale d'Allemagne, Algérie, Arabie Saoudite, Argentine, Bolivie, Brésil, Bulgarie, Canada, Égypte, El Salvador, Empire centrafricain, Équateur, Inde, Irak, Iran, Jamahiriya arabe lybienne, Jordanie, Kampuchea démocratique, Koweït, Maurice, Mauritanie, Mexique, Népal, Nicaragua, Niger, Nigéria, Oman, Panama, Pologne, Qatar, République arabe syrienne, République démocratique allemande, République dominicaine, République-Unie de Tanzanie, République-Unie du Cameroun, Tunisie, Uruguay, Yougoslavie, Zaïre.
4. Recommandation concernant l'échange international de biens culturels, adoptée par la Conférence générale à sa dix-neuvième session, Nairobi, 26 novembre 1976, 23 p. (Texte également en anglais, en espagnol et en russe.)
5. « Projet de recommandation pour la protection des biens culturels ». *Comité spécial d'experts gouvernementaux chargés d'élaborer un projet de recommandation et, si possible, un projet de convention concernant la prévention et la couverture de risques encourus par les biens culturels mobiliers, Lisbonne. 4-13 avril 1978. Projet de rapport final.* Paris, UNESCO, 1978, 11 p. (doc. 78/CONF.207/3), texte en anglais également.
6. UNESCO. *Comité d'experts chargés d'étudier la question de la restitution des œuvres d'art, Venise, 29 mars-2 avril 1976. Rapport final.* Paris, UNESCO, 1976, 10 p.

Le Musée de Tahiti et des îles : pour une politique réaliste (Vol. XXXIII, n° 2, 1981, p. 118-121)

Anne Lavondès

Licence de lettres classiques, doctorat de troisième cycle en ethnologie. En 1960 et 1961, a organisé une exposition permanente sur l'art traditionnel malgache à Antananarivo (République de Madagascar) et rassemblé des objets pour l'Université de Madagascar. Agent technique en ethnologie à l'Office de la recherche scientifique et technique outre-mer (ORSTOM, Paris et Centre de Papetee) depuis 1963. Assistante technique à l'ancien Musée de Papetee, puis conservatrice du Musée de Tahiti et des îles au moment de sa création en 1975. Directrice de ce musée depuis 1976 et responsable de l'organisation des salles publiques, de la conservation et de l'administration.

Le Musée de Tahiti et des îles à Papetee a été créé en 1975 par les élus locaux de la Polynésie française. Il est considéré comme une institution publique importante pour l'instauration de la politique culturelle du Territoire. Le financement et l'administration du musée sont sous la responsabilité du Territoire. L'assistance technique temporaire, en la personne du directeur, dépend du gouvernement français. L'actuelle directrice, Anne Lavondès, s'est occupée activement du retour des objets tahitiens afin de constituer la collection du musée. Un accord est en cours avec les musées de France pour faciliter les modalités de prêts et de dépôts d'objets du Pacifique. Une description du Musée de Tahiti et des îles fera l'objet d'un prochain article. M^{me} Lavondès, ici, nous fait part de quelques leçons pratiques recueillies au cours de sa propre expérience.

Les réponses aux appels lancés par l'UNESCO depuis 1976 et le travail accompli par l'ICOM en ce qui concerne le retour et la restitution de biens culturels montrent que, si l'on constate des résultats positifs et réels dans certains petits musées, comme celui de Tahiti, ce problème doit faire l'objet d'une analyse lucide et pragmatique, ce qui est un vœu répété maintes fois. Il ne suffit pas de poser de bons principes : encore faut-il apporter des réponses qui ne soient pas négatives.

Un fait est frappant : dans ces pays où les musées sont nombreux et où les objets s'entassent dans les réserves, on ignore, volontairement ou non, l'existence de ces petits musées des pays tropicaux, par exemple, dont l'extrême pauvreté se heurte à une indifférence générale.

Il est nécessaire de faire sortir de l'ombre ces petits musées inconnus, par une information concrète, et de parler enfin de l'importance de leur existence même et de leurs besoins réels. On ne doit pas oublier que l'époque n'est pas si lointaine où certains grands musées faisaient venir des objets archéologiques ou ethnographiques anciens de ces mêmes pays qu'ils affectent maintenant de ne plus connaître.

Mais ce ne sont pas les seuls obstacles au retour du patrimoine culturel : on rencontre des résistances d'autant plus fortes que l'établissement des musées est ancien et leurs collections, de ce fait, plus riches ; il semblerait que la force de la tradition privilégie la « conservation », aux dépens du souci de montrer des œuvres d'art à un plus large public. Il est ainsi plus efficace de s'adresser à des musées moins célèbres ou à ceux dont les collections ethnographiques « exotiques » sont un peu marginales.

Par ailleurs, dans certains pays comme la France, les collections publiques sont inaliénables, c'est-à-dire que les objets ne peuvent être ni donnés, ni vendus, ni

échangés. Ils peuvent être en revanche prêtés temporairement ou mis en dépôt pour une longue durée.

Quelques conditions préliminaires pour les prêts ou les dépôts

C'est aux musées demandeurs eux-mêmes de se montrer crédibles, d'apporter la preuve concrète de leurs capacités, sur tous les plans, à recevoir les objets d'art. L'expérience montre que ce n'est pas chose facile et qu'on ne présente pas un musée, même s'il offre de bonnes conditions de conservation, comme on se fait connaître par une publication.

À maintes reprises, je me suis aperçue que ce n'était qu'après avoir visité le Musée de Tahiti et des îles que les conservateurs de musée ou des collectionneurs privés envisageaient de lui faire des prêts.

Une fois que le conservateur du musée demandeur a fourni les preuves nécessaires, il doit savoir exactement ce qu'il veut. Pour l'instant, il semble peu réaliste et illusoire de penser que les musées vont fournir des listes de leurs collections puis « faire des offres » malgré, certes, quelques exceptions remarquables. J'ai fait moi-même des inventaires des objets polynésiens se trouvant dans les musées, en particulier dans les musées français. En principe, ils indiquent l'identification, la localisation, la description, les dimensions de l'objet et toutes les précisions que cette première recherche permet de donner sur l'histoire de cet objet ; ils comportent aussi des photographies ou des dessins. Des informations peuvent ultérieurement compléter cette documentation. Ce travail préliminaire est très important : il est tout d'abord en lui-même une contribution à l'inventaire général des biens culturels, mais cela permet aussi de savoir localiser les collections polynésiennes. Plusieurs de ces inventaires ont déjà été publiés.

Il me semble qu'un des droits fondamentaux des conservateurs de musées en cours de création ou de développement est de savoir où et comment sont conservés les objets qui proviennent de leur région. Il paraît également légitime que leurs actuels possesseurs soient responsables et garants de la bonne conservation de ces objets. Cet aspect très important n'a pas été mis suffisamment en évidence : l'expérience prouve que ce n'est pas parce qu'un objet se trouve dans un musée européen ou américain qu'il est nécessairement bien conservé. Le contraire est plus fréquent et l'on peut affirmer que certains objets seraient plus « en sécurité » dans leur pays d'origine. Il est donc grand temps, s'il n'est pas trop tard, que les pays possédant de riches collections comprennent que ce problème est aussi le leur : ils doivent être aussi exigeants sur les conditions de conservation chez eux qu'ils le sont à l'égard des pays demandeurs. Sinon, pourquoi ne pas laisser sortir sans obstacles les objets par trop menacés, s'ils ne peuvent leur assurer de bonnes conditions de conservation ?

Exception faite des renseignements généralement abondants que fournissent les grands musées ethnographiques, la documentation qui permettrait de bien identifier et localiser les objets océaniques est partielle. Compléter cette documentation de manière efficace pourrait être une des tâches du personnel scientifique des musées demandeurs. Ainsi les listes descriptives d'objets polynésiens établies pour le Musée de Tahiti et des îles, ainsi que les photographies les accompagnant ont été remises en priorité aux musées qui sont propriétaires des objets concernés. C'est une façon, en outre, de ne pas se présenter seulement en « quémandant », avant de commencer toute tractation. Ces inventaires sont aussi l'occasion d'utiles échanges d'informations avec les conservateurs et le personnel des musées, qui comprennent mieux les

difficultés des petits musées en cours de création.

L'examen des collections dans les musées eux-mêmes, mieux que la simple lecture de listes abstraites, permet une meilleure orientation des choix et des demandes. Dans un premier temps, nous avons évité de demander des objets très connus ou des pièces dont l'exposition avait une grande importance pour le musée qui les détenait. La plupart des objets que nous avons demandés, souvent sans succès, se trouvaient dans les réserves. Parfois même, le conservateur ignorait leur « état civil » : il a fallu que je les identifie moi-même comme polynésiens et certaines pièces « mises de côté » se révélèrent avoir une grande valeur.

Dans l'histoire des musées européens, l'ethnographie a longtemps été considérée comme partie intégrante des sciences naturelles. Ce qui explique que les objets appelés « exotiques », rassemblés lors d'expéditions scientifiques ou par des voyageurs isolés, quand ils n'ont pas été regroupés dans les grands musées ethnographiques, sont dispersés au hasard des musées ; on les trouve souvent dans les musées d'histoire naturelle, où ils n'ont plus vraiment leur place.

Les musées, à notre époque, se spécialisent de plus en plus et se consacrent presque exclusivement aux beaux-arts ; ces objets « exotiques » ne s'harmonisent plus avec les collections d'ethnographie régionale européenne ou les expositions de tableaux et se trouvent, de ce fait, relégués dans les réserves.

Même si ces collections marginales retrouvent parfois un intérêt soudain pour leurs conservateurs ou les collectivités locales qui les possèdent, du fait qu'elles sont demandées, je crois que c'est dans de telles collections, ainsi que dans les réserves abondantes des grands musées ethnographiques, qu'il faut chercher les objets à demander en priorité, plutôt que parmi les très belles pièces

exposées depuis longtemps, que l'on sait être dans tel ou tel musée. Le « repérage » de ces collections marginales exige un long travail de prospection, en raison, bien sûr, de leur obscurité.

Stratégies tahitiennes

En faisant ce travail de prospection pour le Musée de Tahiti et des îles, mon premier objectif était de faire revenir des objets que les Polynésiens n'auraient sans doute jamais pu voir. Je voulais aussi tenter de compléter progressivement la collection de notre musée, dont la pénurie est immense. Je suis de l'avis de J. Specht qui souligne « qu'il faudrait s'intéresser un peu plus à des objets plus courants, notamment ceux qui permettent d'illustrer les aspects économiques ou techniques des divers patrimoines culturels » (*Museum*, vol. XXXI, n° 1, 1979). Mais une des difficultés est, pour la Polynésie du moins, que, précisément, ce sont rarement les objets les plus courants qui ont été recueillis par les navigateurs ou les missionnaires. Par exemple, il est presque impossible de retrouver une pagaie ancienne de Tahiti, quelque usuel que soit cet objet. Par contre, le Musée de Tahiti et des îles a reçu en dépôt illimité, sans même les avoir demandées, de très belles pagaies, dites « cérémonielles », entièrement sculptées, provenant des îles australes. C'est un prêt du Musée de la marine de Paris, pour lequel nous remercions à nouveau son ancien conservateur, Luc Marie Bayle, ainsi que son conservateur actuel, le capitaine de frégate, F. Bellec.

Actuellement, le Musée de Tahiti et des îles expose de très beaux objets polynésiens anciens (trente-sept pièces), que le Musée des beaux-arts de Lille (France) nous a confiés en dépôt pour deux ans, par contrat. Nous exprimons toute notre reconnaissance à M. Hervé Hoursel, conservateur des musées de Lille, à la municipalité de Lille et à

M. Landais, directeur des Musées de France. Nous remercions également l'association œcuménique locale TENETE qui a remis au musée, en dépôt illimité, de magnifiques objets, don de la Maison généraliste des Pères de Picpus, à Rome, et de la Société des missions évangéliques de Paris.

Ces exemples montrent que les seuls moyens d'obtenir des objets provenant des collections publiques de France sont les prêts ou les dépôts, limités ou illimités. En fin de compte cette politique est sans doute la meilleure, car elle présente de nombreux avantages. Les musées ne se voient pas soudain déposséder d'objets qu'ils ont conservés pendant une très longue période. En outre, les déposants peuvent vérifier les conditions de conservation des objets et étudier éventuellement l'influence de conditions climatiques différentes ; de leur côté, les conservateurs recevant ces objets, en ayant la possibilité d'en renvoyer certains avant le terme du contrat, si cela se révèle nécessaire pour leur préservation, ont un plus grand sentiment de sécurité. Enfin, cela permet à des petits musées, sans grands moyens financiers, de présenter à la population locale une grande partie de son patrimoine, grâce à des dépôts renouvelables dont les frais sont peu élevés.

Ce serait une aide non négligeable, pour ces petits musées, que les frais de transport et d'assurance soient pris généreusement en charge soit par les pays prêteurs, soit par des organismes internationaux tels que l'UNESCO.

La solution médiane des prêts et dépôts est en quelque sorte un test préliminaire qui, en évitant l'alternative brutale du « tout ou rien », devrait satisfaire les deux parties, du moins dans un premier temps, tout en montrant, sur le plan technique, dans quelles conditions on peut raisonnablement conserver et exposer des objets soumis à un climat particulier.

Exportations illicites

« Rassurer » est en quelque sorte le fil d'Ariane de la politique que nous nous efforçons de mener et qui s'exerce aussi dans le domaine bien précis de l'exportation illicite. En plus d'une législation stricte et appropriée, il faut une bonne information : depuis des années, nous persuadons les collectionneurs locaux qu'ils n'ont rien à craindre de la part du musée, que nous ne cherchons pas à « prendre » leurs objets – argument souvent utilisé pour justifier les ventes d'objets à des visiteurs (« Plutôt vendre que se laisser dépouiller »). Un des moyens que nous avons choisis est d'aider les collectionneurs en leur fournissant des inventaires descriptifs et des photographies de leurs collections, que beaucoup ont préféré, ces dernières années, déposer au musée, dans un souci de sécurité.

Un contrat est établi pour tout dépôt, quelle que soit son importance, et son propriétaire reçoit, par la même occasion, un inventaire descriptif illustré de la collection déposée. Ces objets peuvent éventuellement être intégrés dans les expositions permanentes et sont, dans tous les cas, présentés au moins une fois en une exposition temporaire. D'autres collectionneurs, souhaitant vendre leurs objets, les ont d'abord proposés au Musée de Tahiti et des îles qui, lui aussi, donne la priorité aux vendeurs de la région, quand leurs prix sont raisonnables.

Depuis 1920, bon nombre d'expéditions scientifiques se sont succédé dans les différents archipels de la Polynésie. Des objets archéologiques mais aussi des documents, comme les cahiers sur lesquels les Polynésiens inscrivaient leurs généalogies, ont été « exportés » par les chercheurs, devant être matière d'études scientifiques. Nous recevons rarement les résultats des travaux de ces diverses missions et, fait plus grave, il est souvent très difficile, sinon impossible, de faire revenir ces documents originaux ou ces objets.

Voici, par exemple, la réponse directe (!) que je reçus en 1979 de l'American Museum of Natural History de New York, lorsque je demandai le renvoi de quelques objets, au moins en prêt, en particulier de tessons de poterie trouvés aux îles Marquises, indispensables à la compréhension et à la présentation de la préhistoire polynésienne : « Je crains que nous ne puissions vous accorder l'autorisation que vous demandez [...]. Le département a une sévère réglementation concernant le prêt des objets précédemment cités [...]. »

Un paradoxe qui ne manque pas de piquant... car ces objets dont nous avons courtoisement demandé le prêt appartiennent en toute légitimité et légalement au territoire de la Polynésie française. Et souvent, nous ne vîmes revenir, après étude, qu'une partie des objets ; leur restitution, en outre, dépendait pratiquement de la seule décision des organismes de recherche étrangers.

Sans insister davantage sur ces luttes incessantes pour faire revenir cette catégorie de biens culturels, souhaitons que cette époque soit définitivement révolue, où, même sur le plan scientifique, les pays déshérités étaient considérés comme des terres d'« exploitation » où l'on prend sans jamais donner ; espérons que ce ne soit plus qu'un mauvais souvenir de l'histoire¹.

Une politique d'achat intelligente

Un autre aspect de la stratégie du Musée de Tahiti et des îles, pour le retour des objets, est sa politique d'achat. Fait bien connu, les objets polynésiens d'art et d'ethnographie sont très chers : cela signifie, une fois encore, faire des choix, et de bons choix. En priorité, nous préférons acquérir, dans les ventes aux enchères se tenant à l'extérieur du Territoire, les objets ethnographiques qui complètent nos collections plutôt qu'une pièce unique et spectaculaire qui

épuiserait nos fonds. Pour nous, il est de loin plus avantageux de pouvoir traiter directement avec les propriétaires des collections destinées à être mises en vente. En effet, cela nous est plus aisé en offrant des garanties sérieuses sur les moyens de paiement autant que sur les conditions de conservation et de présentation assurées par le musée. Il faut souligner ici les efforts accomplis par le Territoire, ainsi que le discernement de ses élus qui ont permis au musée de rassembler les fonds nécessaires pour acheter deux parties de la collection Hooper : la première concernait des pièces des îles de la Société, la seconde, des objets provenant des îles Marquises et Australes. Ces acquisitions ont pu se faire grâce à la compréhension des propriétaires de la collection, en particulier Kenneth Hooper et Steven Phelps, et leur représentant, M^{me} Hermione Waterfield.

Il arrive également, à l'occasion de ventes aux enchères, que nous gagnions la confiance des propriétaires d'objets, en sorte qu'ils acceptent de déposer certaines pièces au musée. Ce sont parfois les propriétaires eux-mêmes qui nous le proposent, surtout lorsqu'ils connaissent déjà le musée pour l'avoir visité.

Quant aux très belles pièces que nous ne pouvons ni acquérir ni recevoir en prêt, un des moyens de les montrer tout de même aux habitants du Territoire serait d'en faire exécuter de bonnes copies. Ce serait « un beau geste », de la part des musées qui en sont les propriétaires, que d'offrir eux-mêmes ces copies aux musées demandeurs. L'organisation de tels programmes pourrait s'étendre sur plusieurs années.

Une solution pratique

Je voudrais enfin proposer une solution qui me paraît opportune, du moins dans une première étape, dans les petits

musées ayant des moyens très limités : on peut présenter une image de la culture locale, de manière intéressante et économique, par une exposition attrayante et vivante de cartes, photographies, dessins, panneaux explicatifs, objets archéologiques, copies d'objets ethnographiques... Je donnerai l'exemple du petit Musée de l'île de Pâques qui offre aux Pascuans aussi bien qu'aux touristes un panorama de cette île fascinante, malheureusement trop souvent oubliée dans les congrès internationaux. En même temps, ces musées devraient s'efforcer de créer un local d'expositions temporaires, conçu selon les normes muséographiques internationales et pouvant recevoir en prêt ou en dépôt à plus long terme, dans d'excellentes conditions de sécurité, des objets authentiques prêtés par d'autres musées. Ces expositions seraient avant tout destinées à la population locale, qui renouerait enfin avec ses traditions culturelles.

Cependant, ce qui précède ne doit pas apparaître comme un schéma rigide ou une liste dogmatique de recommandations. D'autres projets, d'autres stratégies sont en cours. J'ai surtout voulu montrer ici qu'il était nécessaire, dans le domaine du retour et de la restitution des biens culturels, comme dans bien d'autres, de faire preuve non seulement d'imagination mais aussi de réalisme et d'opiniâtreté. ■

Note

1. Voir l'*Étude sur les réglementations actuelles concernant les fouilles archéologiques ; suggestions pour les modalités de placement des objets dans les pays où ils sont découverts*, effectuée par l'UNESCO en 1978, en collaboration avec le Conseil national de la philosophie et des sciences humaines (ICPHS) et le Conseil international des musées. Le document CC/MD/40 de l'UNESCO est disponible, sur demande, au Centre de documentation UNESCO/ICOM, 1, rue Miollis, 75015 Paris.

Vol et viol des cultures : un aspect de la dégradation des termes de l'échange culturel entre les nations (Vol. XXXV, n° 3, 1983, p. 152-157)

Hugues de Varine

Né en 1935 à Metz. Licence de lettres (histoire), 1955. Diplôme d'études supérieures d'histoire, 1957. Élève agrégé de l'École du Louvre, 1956-1958. Directeur du Centre de documentation culturelle et technique auprès de la mission culturelle de l'ambassade de France au Liban, 1958-1960. Directeur adjoint de l'ICOM, 1963. Directeur de l'ICOM, 1965-1974. Chargé d'études au Service des études et recherches, Ministère de la culture, Paris, 1975-1981. Directeur de la cellule Emploi. Direction du développement culturel, 1981-1982. Actuellement directeur de l'Institut français à Lisbonne, Portugal. Auteur de *La culture et les autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

De nombreux écrivains, médecins, psychologues ont dit et répété que l'une des causes essentielles de l'ampleur catastrophique prise par le trafic et l'usage de la drogue réside dans une certaine désintégration de la société postindustrialisée, surtout au niveau de la jeunesse. N'y a-t-il pas un problème analogue à l'origine du soudain accroissement du trafic illicite et des vols d'objets d'art, d'antiquités et autres biens culturels à travers le monde contemporain ? Nous chercherons ici non plus à retracer une évolution mais à saisir un état actuel, plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, car ce n'est pas un seul phénomène, mais plusieurs que nous aurons à prendre en considération sans pouvoir toujours déceler, pour chaque cas, l'importance relative de chacun. Il serait d'ailleurs souhaitable et urgent de se pencher sérieusement sur une telle analyse, qui met en cause des mécanismes spirituels, intellectuels, psychologiques, sociaux, économiques encore mal connus, dans leur nature et dans leurs interactions.

Le phénomène primordial et qui, en fait, conditionne les autres est l'apparition de la notion de bien culturel. Paradoxalement, c'est à partir du moment où ces biens sont désaffectés, perdant leur utilité fonctionnelle primaire, qu'ils sont appelés biens culturels, à la condition qu'ils soient jugés dignes d'être préservés, admirés, c'est-à-dire utilisés pour une fonction autre, secondaire. Ainsi d'un crucifix, d'une musique de danse rituelle, d'une machine à vapeur, d'un incunable... Cette notion de bien culturel est étroitement liée à celle de « valeurs traditionnelles », de goût pour la continuité, de recherche des « racines culturelles ». C'est bien cette combinaison qui a occasionné la naissance de la plupart des collections publiques ou privées, du classement des monuments, des sociétés savantes de type historique. La rareté même de ces témoins du passé provoque une valorisation à la fois intel-

lectuelle (« une chose rare est belle ») et économique (« une chose rare est chère »).

Ici une question se pose : les biens dits habituellement culturels ne sont-ils pas l'objet d'une mutation culturelle ? Une chose créée par l'homme dans un but déterminé, puis abandonnée, n'est-elle pas recréée par un autre homme (ou par la société) dans un autre but ? C'est alors que le musée entre en scène. On peut distinguer deux types de musées : ceux qui présentent les objets isolés de leur contexte (appelés en général, significativement, des « œuvres ») et ceux qui reconstituent artificiellement mais aussi honnêtement que possible des ensembles qu'on peut appeler écologiques. La mutation qui intervient dans le premier cas a toutes chances d'entraîner de la part du spectateur une interprétation sacralisante aboutissant à la double valorisation mentionnée plus haut. Si donc on nous suit dans cette argumentation, le musée (qui en fait reflète la tendance principale de l'éducation contemporaine en matière esthétique, littéraire, historique) ne fait que créer un nouveau bien de consommation dont seule la matière est empruntée à ce vestige du passé qu'on a voulu mettre en valeur.

Un autre symbole de cette confusion entre bien culturel et bien de consommation peut être cherché dans l'évolution récente de l'art dit « contemporain ». Le couple économique musée-galerie (cette dernière étant prise au sens commercial) agit non pas tellement comme instrument de développement culturel mais comme support publicitaire pour une production de nature essentiellement commercialisable. On y retrouve, dissimulés sous d'autres vocables plus nobles, les concepts de promotion, de marketing, de diffusion, de fabrication en série ou non, de progrès technique, qui caractérisent l'ensemble du système économique moderne.

Un deuxième phénomène, lui aussi de nature essentiellement moderne, est l'essor de la circulation internationale des personnes et des biens, qui ouvre à un public de plus en plus large et non préparé la connaissance de sociétés et de cultures qui autrement resteraient pour lui enfermées dans une brume plus ou moins légendaire. Ces échanges éminemment positifs, si favorables à la compréhension, à la coexistence et à la coopération entre individus et peuples n'en ont pas moins des aspects négatifs même si, pour des raisons évidentes, on a cherché jusqu'à maintenant à les tenir sous le boisseau. Cette attitude nous paraît une erreur dans la mesure où il faut connaître ce qu'on ne peut empêcher, afin d'y trouver des remèdes ou des palliatifs.

Le troisième phénomène, produit direct de la colonisation, politique d'abord, économique et culturelle ensuite, pourrait être sommairement défini comme une acculturation artificielle de l'exotisme. Il découle des deux précédents la profonde incompréhension des valeurs réelles des cultures non européennes par les Européens eux-mêmes, rencontrant les refus de plus en plus accentués de ces mêmes valeurs par les non-Européens soumis à un bombardement intensif de concepts et de techniques importés au nom du développement, ce qui aboutit à une soudaine découverte des « arts primitifs » au moment où les possesseurs de ces arts se détournent d'eux pour tenter d'acquérir les symboles de la civilisation dite moderne. Le mouvement de matérialisation des biens culturels, commencé en Europe et en Amérique, s'étend donc presque instantanément au reste du monde.

Faut-il d'ailleurs s'indigner, ou même s'étonner ? Dans un monde où les riches ne conçoivent guère que le pouvoir de l'argent et où les pauvres sont réduits à l'exploitation des misérables ressources à leur disposition, il semble parfaitement

normal que tous les éléments cités plus haut se combinent pour aboutir d'abord à la désacralisation ou à la défonctionnalisation en masse des produits des cultures anciennes ou actuelles, ensuite soit à leur destruction, soit à leur recyclage économique par suite de leur resacralisation et aussi de leur monétarisation.

C'est à dessein que nous employons ici le terme « monétarisation ». En effet, les années ont vu naître et croître, dans les pays riches, une tentative de diversification des moyens d'épargne, de spéculation et de placement rentables. L'une des conséquences en a été la découverte de la valorisation rapide des « œuvres d'art » d'abord, de l'ensemble des « biens culturels » ensuite, qui semblent, au moins pour certains, prendre la relève, comme source de profit, de l'or et des pierres précieuses. La raréfaction de ces biens, s'ajoutant à l'intérêt croissant qu'ils suscitent auprès de peuples de plus en plus intellectualisés, les différences de cours entre pays producteurs et pays consommateurs (Tiers Monde et pays industrialisés, Europe et Amérique du Nord, Sud-Est asiatique et Japon, pour mentionner les trois systèmes privilégiés d'échanges), le faible volume de la matière concernée, son peu de sensibilité aux dévaluations monétaires, ont été des arguments de poids dont on devra analyser un jour les incalculables conséquences.

Enfin, dernière cause et dernier phénomène, mais très ancien celui-là, le snobisme, le goût du prestige, qui provoque de nombreuses vocations de collectionneurs, l'enrichissement de certains musées jusqu'à des proportions monstrueuses, la réalisation d'expositions immenses et souvent artificielles, la publicité pour les valeurs atteintes en ventes publiques, pour les valeurs d'assurance... Dans les classes sociales les plus favorisées, la possession d'œuvres d'art achetées à prix d'or, même illégalement,

constitue un titre de noblesse, la preuve de l'accession à une « culture supérieure ».

En conclusion de cette étude des causes profondes du trafic et, en dernière instance, du vol des biens culturels, nous pouvons dire, au risque de simplifier abusivement un problème complexe, que l'ensemble des biens culturels, subissant l'influence du monde environnant, passe du domaine culturel au domaine économique et est donc soumis dorénavant aux lois de ce dernier.

La demande

Naturellement, la demande de biens culturels, surtout dans les pays à système de capitalisme libéral, n'a pas dans son principe de rapport direct avec le caractère licite ou illicite de l'offre. Nous pouvons même la considérer comme ayant un caractère essentiellement normal, honnête, fruit d'un enchaînement de causes et de circonstances inventoriées plus haut. Cette demande est le fait d'un certain nombre de catégories de personnes.

Les chercheurs ont besoin, pour l'accomplissement de leur travail, d'un matériel d'utilisation directe : objets et spécimens, œuvres d'art, documents recueillis sur le terrain, manuscrits, etc. Ces chercheurs, pour leur part, ont tendance à chercher à rapatrier sur leur lieu habituel de résidence et de travail le matériel rassemblé afin d'en entreprendre l'étude dans les meilleures conditions intellectuelles et techniques. Cela entraîne parfois un recours à des pratiques illicites. Mais il faut surtout tenir compte de l'intensification de la recherche pendant les dernières décennies et de la publicité accrue donnée à ces recherches : une découverte concernant le néolithique anatolien, une tribu des Philippines ou un site maya, qui serait autrefois restée limitée à un nombre très restreint de spécialistes, tous scientifiques, est maintenant presque immédiatement connue de mil-

liers ou de millions de personnes qui y prennent un intérêt non plus seulement professionnel mais surtout de curiosité et parfois d'avidité ou de snobisme.

Les musées, étroitement associés à la recherche et aux diverses disciplines scientifiques, se trouvent dans une situation analogue mais sont beaucoup plus ouverts à la curiosité publique. Leur rôle de transmission de l'information, de modelage du goût est beaucoup plus grand. La plupart (la presque totalité, pourrait-on dire) ne peuvent guère s'enrichir qu'au hasard des ventes publiques, des occasions du marché privé et des donations de collectionneurs. En fait, on doit constater que le musée constitue l'aboutissement normal de tout bien culturel désacralisé et défonctionnalisé. Le musée ne constitue donc à lui seul qu'une proportion infime et presque négligeable (en quantité sinon en qualité) de la demande globale de biens culturels mais il en est en quelque sorte la caution. C'est particulièrement vrai aux États-Unis en raison des conditions exceptionnellement favorables faites aux donations par le service des impôts. Il ne faut pas en conclure que le musée n'a pas de rôle direct sur la demande. Il l'exerce en fait de trois façons : par des recherches de terrain ou en achetant comme nous venons de le voir ; par la publicité qu'il donne à certaines formes d'art, à certaines cultures, notamment au cours d'expositions ou d'actions de relations publiques ; par ses relations avec les collectionneurs privés surtout, mais pas uniquement, dans le cas des musées privés (c'est-à-dire aux États-Unis).

Les collectionneurs sont, de loin, le facteur le plus important d'accroissement de la demande, notamment de biens obtenus illicitement. Ils constituent une caste internationale de plus en plus nombreuse et relativement diversifiée socialement, économiquement, culturellement. Leurs motivations sont nombreuses et variées. Quoi qu'il en soit, le

collectionneur, dans la presque totalité des cas, ne pense qu'à lui-même : son plaisir ou son intérêt sont les seuls critères qui le guident, dans la limite de ses moyens financiers. Ce personnage est pour nous de la plus grande importance, dans la mesure où le caractère licite ou illicite de ses acquisitions ne le touche que s'il court un risque important. Par ailleurs, le collectionneur n'étant pas, généralement, un érudit ou un scientifique, il n'a pas besoin d'identification précise, de certificat d'origine, de documentation annexe.

Collectionneurs et musées n'ont que rarement la possibilité d'acquérir à la source, en partie d'ailleurs parce que cette acquisition est illégale et qu'ils ne disposent pas de l'infrastructure logistique nécessaire à l'action clandestine. Sauf dans certains cas, comme on l'a vu en 1969 dans l'affaire du Raphaël négocié et, semble-t-il, transporté par des membres du personnel du Musée de Boston sans l'aide d'aucun intermédiaire, c'est le plus souvent à des marchands spécialisés que l'acheteur a affaire. Par conséquent, si les marchands constituent essentiellement l'un des rouages principaux du mécanisme du trafic, qui sera étudié plus loin, ils sont aussi demandeurs de biens culturels. Disposant de moyens considérables, ils sont souvent les « inventeurs de la mode ». Les plus connus d'entre eux sont aussi collectionneurs, mécènes, académiciens, membres de conseils de musées et peuvent se permettre d'ignorer sans trop de risques la loi, sinon de leur propre pays, du moins des autres. Ils ne se salissent pas les mains dans des trafics louches et apparaissent (ou se montrent eux-mêmes) comme des bienfaiteurs de l'humanité qui révèlent des cultures et des œuvres au grand public.

Les marchands sont devenus, avec les musées, les véritables promoteurs de cette demande qui constitue, dans le système d'économie libérale, le moteur de

tout marché. Naturellement ils sont aussi, puisque la notion de recherche scientifique sur le terrain leur est à la fois inconcuse et impensable, les auteurs de la transformation du bien culturel en bien de consommation. Pour eux, l'objet artistique, ethnographique ou archéologique n'est pas autre chose que l'escalope pour un boucher ou le collier pour un bijoutier : un objet à vendre, pour le profit, peut-être seulement plus noble qu'un autre.

Tout ce qui précède n'est pas nouveau, à l'exception du tourisme. Plus grave peut-être, car nous ne savons pas de quel essor il est susceptible dans l'avenir, est le phénomène, récent, des fonds d'investissement en valeurs artistiques. De nombreuses sociétés de ce genre se sont créées ces dernières années, d'abord aux États-Unis puis en Europe, parfois dans des « paradis fiscaux » qui augmentent évidemment à la fois la rentabilité et l'impunité. Ils agissent en acheteurs et vendeurs sur tous les marchés, disposent d'organismes de prévision économique et de grands moyens de publicité.

Le risque est grand, car on peut envisager un développement rapide de la proportion du patrimoine ainsi soustraite au marché actuel, la création d'un marché parallèle entre fonds d'investissement, l'établissement d'un secret sur les transactions facilité par l'anonymat des partenaires, l'utilisation systématique des délais de prescription (de cinq à trente ans) pour « légaliser » des objets volés ou exportés clandestinement du pays d'origine. On doit en tout cas redouter encore plus certainement le rôle joué par les fonds sur l'accroissement de la demande et la monétarisation des biens culturels, aboutissant ainsi à la transformation finale du bien de consommation en substitut du billet de banque ou du lingot, indéfiniment échangeables mais avec cette fois une prime de valeur consécutive à l'explosion culturelle moderne.

L'offre

Dans toute économie de marché, l'offre suit ou s'efforce de suivre la demande, du moins en principe car il existe des moyens de provoquer artificiellement cette demande. Ces moyens n'ont pas encore trouvé leur plein développement en ce qui concerne les biens culturels, quoiqu'on puisse en discerner de volontaires (manipulation de l'opinion par les galeries d'art et certains critiques, expositions promotionnelles) et d'involontaires (politique d'expositions bilatérales organisées par les gouvernements pour des raisons de prestige, tourisme dit « culturel »).

L'offre tend donc à suivre la demande et pourtant n'arrive que rarement à la rattraper puisque le cours des valeurs artistiques croît beaucoup plus vite que celui des autres valeurs, même compte tenu des risques et de l'inflation. Il suffit de visiter salles des ventes, bazars ou souks, magasins d'antiquaires pour se rendre compte de la quantité et de la variété des objets proposés à l'acheteur, qu'il soit musée, collectionneur passionné ou spéculateur. Or ces commerçants de la culture ne sont que des intermédiaires indispensables mais sans scrupule entre les paysans analphabètes et les barons de la finance, entre les aristocrates ruinés et les musées américains, entre les gangsters dix fois repris de justice et les coffres des banques suisses. Ils provoquent l'offre mais ils ne la font pas eux-mêmes. Cependant leur rôle est essentiel car, sans eux, il serait absolument impossible d'imaginer que le laboureur d'Anatolie ou le berger des Andes sache l'évolution de la mode dans les grandes cités de l'Ouest industriel.

La plupart des pays qui sont actuellement les plus pauvres du monde se trouvent être culturellement les plus riches, à la fois par la complexité de valeurs spirituelles et humaines encore vivaces et par la stratification de civilisations qui se sont succédé depuis des siècles et des millé-

naires. Or ces pays, en raison même de leur culture actuelle en perpétuelle création, n'ont pas encore acquis le sens de la sacralisation du passé, dont nous avons vu qu'elle conduisait tout droit à la monétarisation du bien culturel. Pour la majorité des Africains, des Asiatiques ou des Latino-Américains, l'objet défonctionnalisé, à plus forte raison celui qu'on trouve enfoui dans le sol, perd toute signification et peut être aussi réutilisé à loisir, soit, rarement, pour entrer dans la composition d'un trésor aux vertus symboliques ou mythiques, soit pour un nouvel usage. C'est ainsi qu'on emploiera les pierres d'un temple pour construire des maisons modernes ou qu'on pillera les tombes des ancêtres pour en monnayer l'or, ce qui fut le cas dans toute l'Antiquité méditerranéenne. En aucun cas l'objet ne garde un sens culturel. Il est en quelque sorte détruit. De même les changements brutaux de régime politique entraînent des destructions considérables par changement imposé des valeurs culturelles.

De tels faits ont en eux-mêmes valeur culturelle, l'homme ayant parfaitement le droit de remployer sa propre œuvre pour un nouvel édifice qui marquera une étape dans son évolution. Il n'y a là nulle trace de l'insertion dans un marché, ni national ni, à plus forte raison, international. Par contre, le phénomène que nous analysons est autrement grave, parce que essentiellement négatif : il intervient de plus au moment où la pauvreté relative des pays du Tiers Monde s'accroît vertigineusement, surtout en ce qui concerne les secteurs les plus pauvres de leur population. Lorsqu'une telle situation se combine avec l'existence d'une demande pressante, il est normal que des objets sans valeur d'usage soient offerts en grand nombre puisque aucune règle de la morale naturelle ne s'y oppose. Pourquoi alléguer des lois nationales, ignorées et inaccessibles le plus souvent, ou un prétendu devoir de protection de l'héritage national, invention des intellectuels ? Ces

critères ne peuvent pénétrer l'univers de l'analphabétisme et de la misère. Peut-on demander à un paysan de renoncer pour des raisons juridiques ou éthiques à arrondir son revenu annuel par la vente occasionnelle de poteries trouvées dans le sillon tracé par sa charrue ? Or, de la trouvaille rentable à la collecte systématique, il n'y a qu'un pas, vite franchi lorsque l'intermédiaire venu de la ville ou le « patron » collectionneur insiste pour acheter toujours plus. C'est ainsi que des dizaines de milliers de paysans, au Costa Rica, trouvent plus rémunérateur de se consacrer à l'archéologie clandestine qu'aux cultures traditionnelles ; que les montagnards péruviens s'empressent de détruire des milliers de tombes incas pour en apporter les seuls bijoux d'or au millionnaire Mujica Gallo, dont le fameux Musée de l'or fait l'admiration des touristes, indifférents aux monceaux de documents et d'objets jetés à la décharge publique ; que les sculptures rituelles des Yoruba du Nigéria deviennent temporairement la propriété des marchands hawasa d'Ibadan.

Mais, dira-t-on, les fonctionnaires des musées eux-mêmes, du directeur au gardien, dans certains cas, vendent les collections dont ils ont la charge. L'étonnant n'est pas que de tels intendants malhonnêtes existent, mais bien qu'il y en ait si peu. N'oublions pas qu'il y a encore des directeurs de musée qui gagnent moins de vingt dollars par mois, même lorsqu'ils ont des obligations et des responsabilités supérieures à celles d'un professeur d'université. Qu'on ne vienne pas nous dire, avec la clarté de la bonne conscience : « Il n'y a rien à faire puisque ces gens-là eux-mêmes vendent leurs musées ; leurs objets seront mieux conservés et plus respectés chez nous... »

Il est donc absolument normal que non seulement les pays pauvres soient exploités pour leur patrimoine culturel mais encore que leurs peuples se fassent les complices de cette exploitation. Nous

avons pu nous-même, à plusieurs reprises, en Afrique, au Moyen-Orient et ailleurs, remarquer le mépris des responsables et des intellectuels locaux, tous formés en Europe, pour leurs propres cultures traditionnelles, qui leur paraissent à la fois peu dignes d'être montrées à l'étranger et faire obstacle à la modernisation de leur société. Certes, ces mêmes personnages, dans les réunions internationales, n'hésitent pas à répéter les slogans classiques sur l'exportation illicite des biens culturels. Mais, revenus dans leur pays, que font-ils pour arrêter cette exportation, pour montrer leur fierté du passé, pour entraîner leur peuple dans cette création continue de l'homme par l'homme, faite de traditions, d'influences extérieures et de technique utile, qui est le seul vrai processus du développement ?

Qu'on ne croie pas cependant que l'offre de biens culturels sur le marché international soit seulement le fait des pays pauvres. La demande qui provoque cette offre ignore les critères géographiques et économiques. Les pays riches, eux aussi, souffrent de cette plaie moderne, pour des raisons aussi diverses mais très différentes. Tout d'abord, au niveau de chaque pays, l'existence d'un marché de l'art et des antiquités, la mobilité des biens culturels, même leur exportation sont des phénomènes très anciens et parfaitement naturels qui n'ont fait que s'aggraver depuis quelques décennies, en raison de l'organisation et de la généralisation du marché comme du caractère de plus en plus artificiel de la notion d'objet d'art, liée d'ailleurs aux notions de musée et de sacralisation de la culture.

Cette offre, conditionnée par une demande croissante et généralement située hors des frontières, ne suffit pas à rendre compte de la situation réelle. Le développement simultané du gangstérisme culturel, la circulation internationale licite des biens sous forme d'expositions à grand spectacle, la spirale des prix sur les

grands marchés de l'art, entraînent l'intervention des compagnies d'assurances. Les valeurs monétaires mises en cause sont telles que personne, qu'il s'agisse d'un musée ou d'une personne privée, n'accepterait de courir un risque de destruction et de vol sans une couverture adéquate. D'où la naissance d'une nouvelle forme de trafic qui n'entre pas dans les catégories précédentes : l'*art napping*, le chantage à l'assurance, à la prime de récupération. Si jusqu'à présent on ne connaît que deux cas récents de chantage politique, l'un en Italie pour des raisons sociales, l'autre au profit de la population du Bangladesh (vol de *La lettre d'amour* de Vermeer à Bruxelles), les cas de chantage criminel pour le profit seul se sont multipliés ces dernières années, après l'enlèvement spectaculaire du *Wellington* de Goya à Londres au début des années 1960. Généralement les négociations se font en secret, si bien que le grand public et même les spécialistes ignorent la raison de la découverte des œuvres volées après un temps plus ou moins long. L'aspect le plus inquiétant de ce processus est le danger qu'il fait courir aux œuvres d'art de la plus grande qualité, puisqu'il

ne s'agit pas de les revendre en bon état mais de les restituer à leur propriétaire. Comme tout chantage, il semble que ces opérations soient menées par des individus isolés, peu équilibrés et mal organisés mais dont l'action est imprévisible et n'est donc pas susceptible de prévention.

Pour ajouter un essai d'appréciation morale, qu'il nous soit permis de souligner la responsabilité fondamentale des pays, musées et collectionneurs demandeurs, qui ne peut être atténuée par le fait que les fournisseurs existent. Ceux-ci se manifesteront toujours lorsqu'un profit rapide et apparemment sans conséquences graves leur sera offert. On ne peut appliquer aux biens culturels la règle qui veut qu'en société dominée par le capitalisme libéral, ce soit l'offre qui provoque la demande de biens de consommation par le biais de la publicité. Dans le cas qui nous occupe, la publicité des biens culturels est effectivement faite auprès des consommateurs potentiels, mais par les musées et les marchands de leur pays, sous prétexte d'éducation pour les uns, de promotion commerciale pour les autres. ■

Un lien avec la population : le Musée de l'Alaska

(Vol. 46, n° 2 (182), 1994, p. 6-10)

Steve Henrikson

La notion même de musée, comme celle de collection d'objets, est fondamentalement étrangère à la culture, en partie nomade, des autochtones de l'Alaska. Comment le musée d'État de l'Alaska peut-il, dans ces conditions, atteindre son public ? Dans cet article, Steve Henrikson, conservateur des collections du musée, expose quelques-unes des réponses possibles. Un mot clef : communication. L'auteur est spécialiste de l'art indien de la côte nord-ouest. Son nom tlingit est Ch'eetk', c'est-à-dire « petit guillemot » (palmipède voisin du pingouin).

Alaska. Ce nom évoque communément d'immenses étendues vierges où abondent la flore et la faune sauvages : une terre qui, assez récemment, s'est dégagée de sa gangue de glace pour devenir la passerelle que les premiers habitants des Amériques venus d'Asie ont empruntée. L'Alaska est connu aussi pour ses cultures autochtones remarquables et pour ses richesses naturelles considérables que l'Empire russe, puis les États-Unis ont su mettre en valeur. C'est en juin 1900, quelques années seulement après que la fameuse ruée vers l'or du Klondike eut attiré sur les bords du Yukon des milliers de gens rêvant de faire fortune, que le Congrès des États-Unis a décidé la création d'un musée consacré à l'histoire et aux cultures aussi diverses que fascinantes du territoire. Devenu Musée d'État de l'Alaska, il abrite aujourd'hui une importante collection d'objets et d'œuvres d'art autochtones, mais aussi russes et américains. Plus de vingt mille pièces.

Comme les autres musées du Grand Nord, le Musée d'État de l'Alaska est confronté à des difficultés particulières pour collecter et conserver les objets, les mettre en valeur et familiariser les visiteurs avec la vie et la culture de l'Alaska. Le climat très rude, avec des températures qui passent rapidement d'un extrême à l'autre, et la fréquence des tremblements de terre, des inondations et autres catastrophes naturelles rendent difficile le maintien de conditions de préservation stables et sûres pour des objets fragiles. Du fait de l'étendue du territoire et de l'isolement de communautés coupées du reste du monde, les déplacements sont souvent difficiles, coûteux, et l'on imagine aisément quels effets peut avoir cette situation sur la formation, la recherche, les projets de restauration ou l'accès aux collections. Mais ces aspects négatifs sont compensés par des qualités rares, notamment une étroite relation entre les autochtones de l'Alaska et leurs musées.

Les quatre-vingt-six mille Américains autochtones qui résident en Alaska représentent plus de 15 % de la population totale. Environ la moitié des collections et de l'espace réservé aux expositions permanentes du musée est consacrée à l'art et à l'artisanat traditionnels, des figurines préhistoriques en ivoire aux objets de vannerie contemporains. Les autochtones exercent une grande influence sur la conduite et l'orientation des programmes du musée. Les représentants des populations aléoutes, esquimaudes et athabaskans et des habitants de la côte nord-ouest sont systématiquement consultés sur le choix des thèmes et l'apport critique des expositions, les visites guidées, les activités pour les enfants et les politiques d'enrichissement des collections. Représentants vivants des cultures qui font l'objet de programmes de collecte et d'éducation du musée, les autochtones se sentent investis d'une autorité morale et intellectuelle dans ces domaines au sein du musée, dont ils sont d'ailleurs des visiteurs assidus, qu'il s'agisse de parents venus initier leurs enfants à l'histoire et aux traditions locales, ou bien d'artistes qui étudient les techniques traditionnelles en s'inspirant d'objets authentiques.

Si les collections renferment des objets de toutes les tribus du territoire, celles du Sud-Est – les Tlingit, les Haida et les Tsimshian – sont particulièrement bien représentées. Ces tribus habitent les îles et le littoral de la presqu'île de l'Alaska depuis des siècles et leurs premiers vestiges sont antérieurs à la dernière glaciation. Les cultures des tribus de la côte nord-ouest sont parmi les plus évoluées du continent américain : la richesse de l'environnement a donné naissance à des stratégies de chasse et de cueillette très complexes, notamment pour la conception des outils et des techniques de récolte et de conservation des aliments. La collecte d'objets tlingit et haida a commencé dès l'arrivée des premiers marins européens et américains, à la fin du

xviii^e siècle, si bien que, cent ans plus tard, les musées d'histoire naturelle avaient déjà réuni d'importantes collections d'objets cérémoniels ou utilitaires. Les premiers collectionneurs voyaient souvent dans leur activité un moyen de préserver des cultures autochtones qu'ils estimaient plus ou moins menacées à terme par les modes de vie européens et américains.

Aujourd'hui, les cultures autochtones demeurent florissantes en dépit de nouvelles pressions d'ordre économique, social ou religieux, et de nombreuses activités traditionnelles sont toujours à l'honneur. Toutefois, la transmission des connaissances et des techniques traditionnelles est rendue difficile par la rareté des objets originaux et, par ailleurs, les musées sont souvent considérés comme des mausolées rébarbatifs, accessibles uniquement à quelques privilégiés et gardant sous clef les trésors du patrimoine spirituel et rituel des populations. Néanmoins, nombreux sont les autochtones d'Alaska qui visitent assidûment les musées locaux, qui participent activement aux associations créées par les musées et aux organes de direction qui exercent une influence sur leur fonctionnement et leurs orientations. Le Musée d'État de l'Alaska entretient des liens particulièrement étroits avec les tribus tlingit et haida.

La politique d'acquisitions et le couvre-chef à motif de grenouille des Kiks.ádi

En 1990, le Congrès des États-Unis a adopté un projet de loi révolutionnaire concernant la protection et la restitution des objets provenant des sites funéraires des cultures autochtones d'Amérique, afin de lutter contre le pillage des sépultures indiennes. Cette loi ne facilite pas la tâche des musées, dans la mesure où elle a institué une réglementation pour la restitution des objets de caractère funéraire ou

religieux notamment, issus des cultures autochtones américaines, ainsi que des objets ayant appartenu aux communautés. Partant du constat que les musées possèdent bon nombre d'objets obtenus jadis sans autorisation et de manière abusive, le législateur a voulu modifier les méthodes de collecte de ces objets. Cette loi reflète également l'opinion de plus en plus répandue selon laquelle les collectes des musées ont ajouté aux difficultés des cultures autochtones pour la sauvegarde de leur identité, rendant même impossible parfois la pratique d'activités religieuses et rituelles importantes. Du fait qu'un pourcentage considérable d'objets traditionnels sont détenus par les musées ou par des collectionneurs privés, plusieurs générations d'autochtones n'ont jamais pu apprécier vraiment l'importance et la beauté unique de leur art, de leurs objets et costumes de cérémonie, de leurs cultures traditionnelles.

La politique du Musée d'État de l'Alaska en matière d'acquisitions privilégie la récupération d'objets emportés hors du territoire et elle fait l'objet d'une étroite consultation des représentants des tribus. Un parfait exemple de cette collaboration est fourni par la procédure qui a abouti à l'achat, en 1981, d'un important couvre-chef à armoiries du clan tlingit des Kiks.ádi du Sitka. Ce couvre-chef en bois, qui porte une sculpture de grenouille – important symbole des Kiks.ádi –, a été acheté dans une vente aux enchères grâce à l'action concertée du Musée d'État de l'Alaska, du Conseil central des Indiens tlingit et haida d'Alaska et de la Fondation Sealaska Heritage, deux organisations d'autochtones qui militent pour la préservation des cultures traditionnelles tlingit et haida.

Cette coiffure à la grenouille (*Xixchi S'aaxu*), qui remonterait au moins à dix générations, est la copie d'un objet plus ancien qui tombait en poussière. Ce casque en bois est surmonté d'un empilage de six anneaux d'osier représentant

les esclaves tués à l'époque où le couvre-chef a été officiellement commandé. Ce type de coiffure, porté par les chefs les plus vénérés du clan au cours des cérémonies traditionnelles (comme le rituel du potlach), est considéré comme appartenant au clan tout entier. Dans les années 1970, l'objet avait été vendu à un collectionneur sans l'autorisation du clan et lorsque, en 1981, les intéressés ont appris qu'il allait être mis aux enchères à New York, ils ont immédiatement pensé à récupérer leur bien. Le clan Kiks.ádi a donc demandé l'assistance du Musée d'État de l'Alaska et des organisations autochtones, et un accord a été établi définissant les prérogatives de chaque partie en matière d'achat et de conservation de l'objet. Celui-ci est désormais propriété indivise du musée et des organisations autochtones, le clan Kiks.ádi en conservant l'usufruit à des fins rituelles : de son côté, le musée autorisé à l'exposer est responsable de sa conservation et de sa sécurité.

Mâts totémiques, casiers de pêche et costumes de cérémonie

Le sud-est de l'Alaska est connu pour ses mâts totémiques dressés dans les villages tlingit et haida, mais la conservation de ces sculptures monumentales coûte cher aux musées. À la fin des années 1960, le Musée d'État de l'Alaska, en collaboration avec l'Alaska Native Brotherhood (ANB) et la Smithsonian Institution, dressant l'inventaire des mâts totémiques et des sculptures non protégés, a estimé que quarante-quatre d'entre eux pouvaient être sauvegardés, bien qu'ils soient restés quelque quatre-vingts ans exposés aux intempéries. Les anciens des tribus tlingit et haida se réunirent pour décider de la conduite à tenir : devait-on laisser les mâts totémiques continuer à se dégrader et à pourrir en plein air ? Ne valait-il pas mieux préserver les plus beaux échantillons, dont pourraient s'inspirer les

artistes contemporains ? En 1970, les mâts ont été soigneusement déposés et regroupés à Keitchikan, où ils constituent la base du Totem Heritage Center, institution vouée à perpétuer l'art traditionnel de la côte nord-ouest.

Le déplacement des mâts a été effectué après bien des recherches et de nombreuses consultations des anciens. Dans la plupart des cas, on n'a pu identifier avec précision les propriétaires de ces sculptures : un Conseil des arts indiens du sud-est de l'Alaska (SAIAC) a été créé pour agir au nom des clans inconnus qui avaient commandé ces monuments. Formé d'anciens ayant une connaissance approfondie de la tradition, il devait garantir que la collecte et la conservation des mâts totémiques s'effectueraient de manière correcte du point de vue culturel.

En 1989, un pêcheur de Juneau, la capitale de l'Alaska, découvrait un important objet autochtone, d'une tout autre nature : une masse en vannerie, qui émergeait des eaux de la Montana Creek. Long de trois mètres et formé de dizaines de baguettes de bois fixées avec des racines d'épicéa à des cercles de bois, l'objet se présente sous la forme d'une sorte de grand panier à claire-voie. Il était enfoui dans un mélange humide de vase et de graviers, ce qui explique que le bois et les racines soient restés intacts pendant plusieurs siècles (la datation au carbone 14 situe la date de fabrication entre 1370 et 1410 de notre ère). Cette nasse a été retrouvée sur le territoire des Auk Tlingit, où ceux-ci exercent un droit de pêche traditionnel. Pour les membres de la tribu, la présence de la nasse était un événement important : ainsi se trouvait confirmée l'ancienneté de leurs droits de pêche dans la Montana Creek ; ils pourraient à l'avenir en faire état, le cas échéant, devant les tribunaux.

La récupération a offert une nouvelle possibilité de collaboration entre le musée et les associations autochtones. Le

personnel du musée a été appelé à récupérer et à conserver l'objet puis, avec l'aide de la Sealaska Corporation – entreprise au capital autochtone –, des archéologues ont été recrutés pour cette récupération. Le plan de fouille a été soumis aux anciens et aux représentants de la tribu auk, qui ont autorisé les travaux, et le fragile vestige a été transporté au musée, où l'on s'emploie à le restaurer. Lorsque cette opération sera terminée, la tribu auk sera invitée à contribuer à l'établissement d'un plan d'exposition et de reproduction de l'objet.

Non content de collecter et de conserver des objets autochtones en Alaska, le musée s'efforce de recueillir le plus d'informations possible sur les objets de même type disséminés dans d'autres institutions ou collections de par le monde. Des siècles de collectes ont abouti à une telle dispersion de ces objets que la population qui les a créés n'a plus aucun contact avec eux. Les documents et photographies relatifs à ces objets éloignés sont indispensables aux chercheurs locaux qui s'efforcent de reconstruire et de comprendre les arts traditionnels et les méthodes de construction des ancêtres.

C'est pourquoi, en 1981, le Musée d'État de l'Alaska s'est lancé dans un projet d'inventaire visant à recenser les objets des cultures autochtones de l'Alaska se trouvant dans des institutions ou dans des collections européennes. Un groupe de conservateurs s'est rendu dans les musées de Londres, Saint-Petersbourg, Helsinki, Berlin, Hambourg et Brême : il en a rapporté trois mille photographies détaillées

et une masse de documentation sur toutes sortes d'objets, de matériaux, de techniques ou de motifs traditionnels. Cette mine d'informations est à la disposition des chercheurs ; le musée a l'intention d'élargir sa collection de photographies et de créer une base de données informatisée (informations et images) pour faciliter la recherche.

Mais la vocation du musée n'est pas seulement de préserver les objets du passé : il doit aussi encourager l'art autochtone contemporain en Alaska. C'est pourquoi, en 1990-1991, il a accueilli un groupe de volontaires qui ont entrepris de tisser une robe ornée de motifs en queue de corbeau. De telles robes de cérémonie, portées par les Indiens tlingit, haida et tsimshian jusqu'au début du XIX^e siècle, sont remarquables par la hardiesse de leurs motifs géométriques sur fond blanc. À l'heure actuelle, seuls onze exemplaires sont connus dans le monde et aucun ne se trouve en Alaska. Un livre récent consacré à ces costumes ayant suscité l'intérêt des artisans autochtones, l'Université de l'Alaska a commencé à organiser des cours de tissage traditionnel. Plus de cent cinquante élèves maîtrisent déjà ces techniques : ils ont commencé à tisser et à porter les premiers costumes décorés de queues de corbeau, fabriqués en Alaska depuis plus d'un siècle et demi.

L'atelier de tissage, installé dans le hall d'exposition du musée consacré aux cultures indiennes de la côte nord-ouest, était ouvert au public. Une fois achevé (après mille huit cents heures de travail), le vêtement a été offert au musée.

Conformément à la tradition, on lui a donné un nom, « Les mains à travers le temps », en reconnaissance de la dette des artisans d'aujourd'hui envers leurs ancêtres. Aussi bien les tisserands que les anciens qui les ont conseillés ont souhaité que le costume soit mis à la disposition des danseurs et des officiants des cérémonies traditionnelles, à condition d'observer des normes strictes en matière de sécurité et de conservation. Depuis qu'elle est terminée, cette tunique est utilisée dans maintes cérémonies et représentations sur lesquelles le musée rassemble une documentation détaillée.

Il existe donc un lien très fort entre l'institution muséale de l'Alaska et les autochtones, qui permet de faire progresser et d'élargir les projets et les intérêts des deux groupes. Les méthodes de collecte traditionnelles ont une mauvaise réputation qui rejaillit sur le musée ; il est donc parfois malaisé de gagner la confiance des communautés autochtones et de s'assurer leur coopération. Avec le temps, et grâce aux efforts de tous permettant d'accumuler des informations et de préserver des objets d'une importance historique, on peut penser que les choses finiront par s'arranger. Étant donné que les traditions se transmettent oralement et matériellement d'une génération à l'autre, l'accès aux objets est une condition indispensable à leur survie. C'est pourquoi, en définitive, les musées et les populations autochtones ont le même objectif : sauvegarder le passé pour les générations à venir. ■

museum international

Revue trimestrielle publiée
par l'Organisation des Nations Unies
pour l'éducation, la science et la culture,
Museum international est une tribune
internationale d'information et de
réflexion sur les musées de tous
genres, destinée à vivifier les musées
dans le monde entier.

Les versions espagnole et française
sont publiées à Paris ; la version anglaise
à Oxford ; la version arabe au Caire ;
la version russe à Moscou.

N° 212 (vol. 53, n° 4, 2001)

Couverture, p. 1 : Une visite guidée de
notre passé

Directrice de la publication :

Mounir Bouchenaki

Rédacteur en chef : Isabelle Vinson

Secrétaire de rédaction :

Christine Wilkinson

Rédacteur : Fawzy Abd El-Zaher

(version arabe)

Rédactrice : Tatiana Telegina

(version russe)

COMITÉ CONSULTATIF

Amareswar Galla, Australie

Gaël de Guichen, ICCROM

Yani Herreman, Mexique

Nancy Hushion, Canada

Jean-Pierre Mohen, France

Stelios Papadopoulos, Grèce

Manus Brinkman, Secrétaire général

de l'ICOM, *ex officio*

Michael Petzet, Président de l'ICOMOS,

ex officio

Tomislav Šola, République de Croatie

Shaje Tshiluilu, République démocratique
du Congo

Les articles signés expriment l'opinion de
leurs auteurs et non pas nécessairement
celle de l'UNESCO ou de la rédaction.

Les appellations employées dans
Museum international et la présentation
des données qui y figurent n'impliquent
de la part du Secrétariat de l'UNESCO
aucune prise de position quant au statut
juridique des pays, territoires, villes ou
zones, ou de leurs autorités, ni quant au
tracé de leurs frontières ou limites.

Il est interdit de reproduire intégrale-
ment ou partiellement sur quelque sup-
port que ce soit le présent ouvrage sans
autorisation de l'éditeur (loi du 11 mars
1957, art. 40-41 ; Code pénal, art. 425).

CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel

Museum international

UNESCO

7, place de Fontenoy

75352 Paris 07 SP, France

Tél. : (33.1) 45.68.43.39

Télécopie : (33.1) 45.68.55.91

Abonnements français

Jean DE LANNOY

Service abonnements

202, avenue du Roi

B-1060 Bruxelles, Belgique

Abonnement institutionnel 2001

Les quatre numéros : 480 FF

Prix au numéro : 130 FF

Abonnement individuel 2001

Les quatre numéros : 280 FF

Prix au numéro : 130 FF

Pays en développement

Abonnement institutionnel 2001

Les quatre numéros : 360 FF

Prix au numéro : 85 FF

Abonnement individuel 2001

Les quatre numéros : 180 FF

Prix au numéro : 85 FF

Composition et Impression : Imprimerie

Jouve, 53100 Mayenne, France

© UNESCO 2001

CPPAP n° 74565

Abonnements (anglais)

Blackwell Publishers

108 Cowley Road

Oxford OX4 1JF

Royaume-Uni

Exemplaires d'articles parus dans Museum

Institute for Scientific Information

Att. of Publication Processing

3501 Market Street

Philadelphia, PA 19104

États-Unis d'Amérique

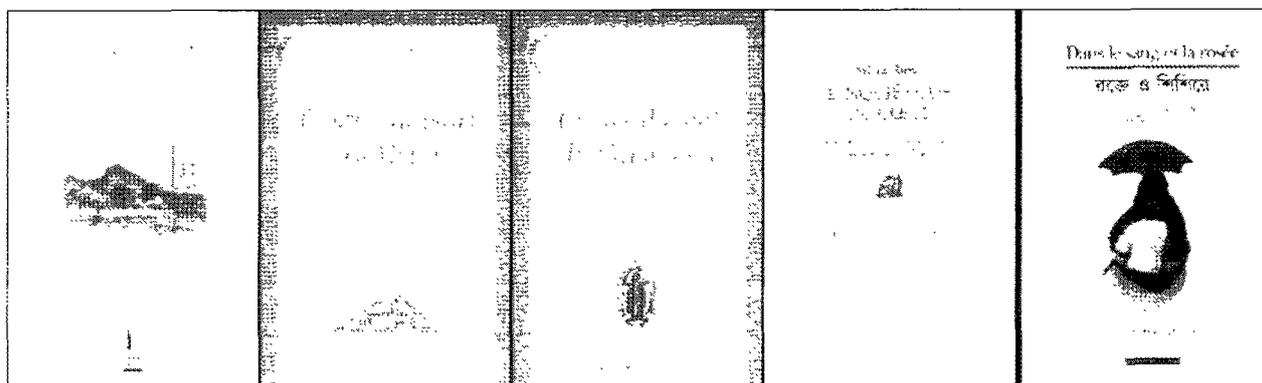


Éditions UNESCO

7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, France
Fax : +33 1 45 68 57 37
Site web : www.unesco.org/publishing
E-mail : publishing.promotion@unesco.org

Patrimoine littéraire des peuples

Lectures choisies



Anthologie de la poésie romantique brésilienne

Poèmes choisis par Izabel Patriota P. Carneiro
Bilingue français/portugais
257 pages, 27,45 €
Éditions UNESCO/Eulina Carvalho

Contes du pays des Moose

Burkina Faso
Par Alain-Joseph Sissao
160 pages, 15,24 €
Éditions UNESCO/Karthala

Contes du sud du Cameroun

Beme et le fétiche de son père

Par Séverin Cécile Abega
232 pages, 19,82 €
Éditions UNESCO/Karthala

L'inquiétude du cœur

Par Milan Rufus
Traduit du slovaque par Arlette Cornevin
Bilingue slovaque-français
192 pages, 18 €
Éditions UNESCO/La Différence

Dans le sang et la rosée

Anthologie de nouvelles du Bangladesh

Présentées et traduites du bengali par Noëlle Garnier
Bilingue bengali/français
219 pages, 12,20 €
Éditions UNESCO/L'Asiathèque

En vente à www.unesco.org/publishing

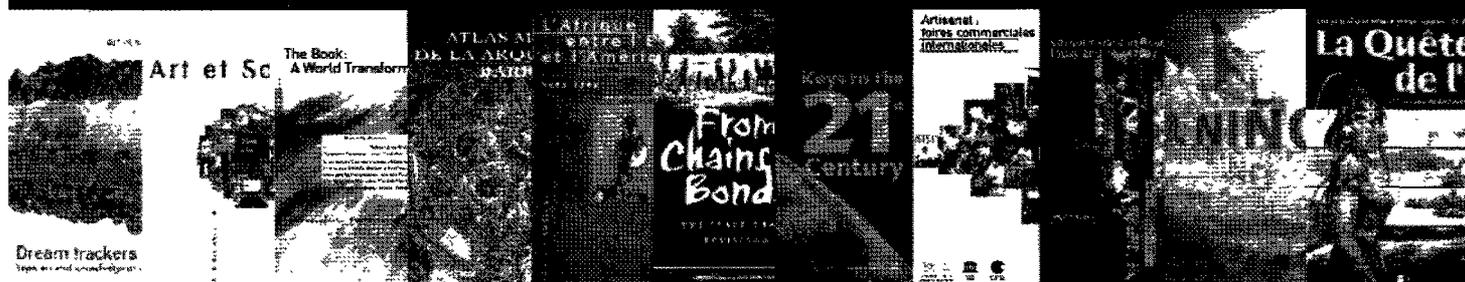


Organisation
des Nations Unies
pour l'éducation,
la science et la culture

Éditions UNESCO

Visitez notre site Internet et commandez en toute sécurité : www.unesco.org/publishing

Participez à l'œuvre de l'UNESCO en réfléchissant
au **développement** d'une société fondée
sur le respect de l'être **humain**, des **cultures** et
de l'**environnement**



Livres et produits multimédia sur l'éducation,
les sciences de la nature, les sciences humaines et sociales,
la culture et la communication

Pour spécialistes et pour le grand public

Éditions UNESCO

7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, France

Fax : +33 1 45 68 57 37

E-mail : publishing.promotion@unesco.org

www.unesco.org/publishing



Éditions UNESCO

7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, France
Fax : +33 1 45 68 57 37
Site web : www.unesco.org/publishing
E-mail : publishing.promotion@unesco.org

Artisanat: foires commerciales internationales

Guide pratique

Artisanat :
foires commerciales
internationales

Guide pratique



■ La participation à des foires commerciales internationales est le moyen le plus efficace de présentation des produits artisanaux aux marchés d'exportation

■ Les artisans de toutes les provenances trouveront dans ce Guide des conseils, des informations générales, des instructions pratiques, des listes de contrôle et des adresses pour orienter leur choix et permettre une participation réussie aux foires internationales qui correspondent le mieux à leur domaine d'activité

■ La demande mondiale ne cesse de croître pour des objets d'artisanat authentiques, fabriqués à partir de matériaux renouvelables. Ces produits artisanaux tirent leur valeur ajoutée du fait qu'ils sont l'expression de la créativité, de la culture et du patrimoine de populations entières. Le rôle primordial de ce secteur dans le développement durable et l'éradication de la pauvreté n'est plus à prouver

Artisanat : foires commerciales internationales

ISBN: 92-3-203779-3

Versions imprimée et électronique

144 pages, 21 x 29,7 cm

Éditions UNESCO/

Centre du commerce international/

Secrétariat des pays du Commonwealth

Disponible aussi en anglais et en espagnol

12,20 €



Disponible à www.unesco.org/publishing



Éditions UNESCO

7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, France
Fax : +33 1 45 68 57 37
Site web : www.unesco.org/publishing
E-mail : publishing.promotion@unesco.org

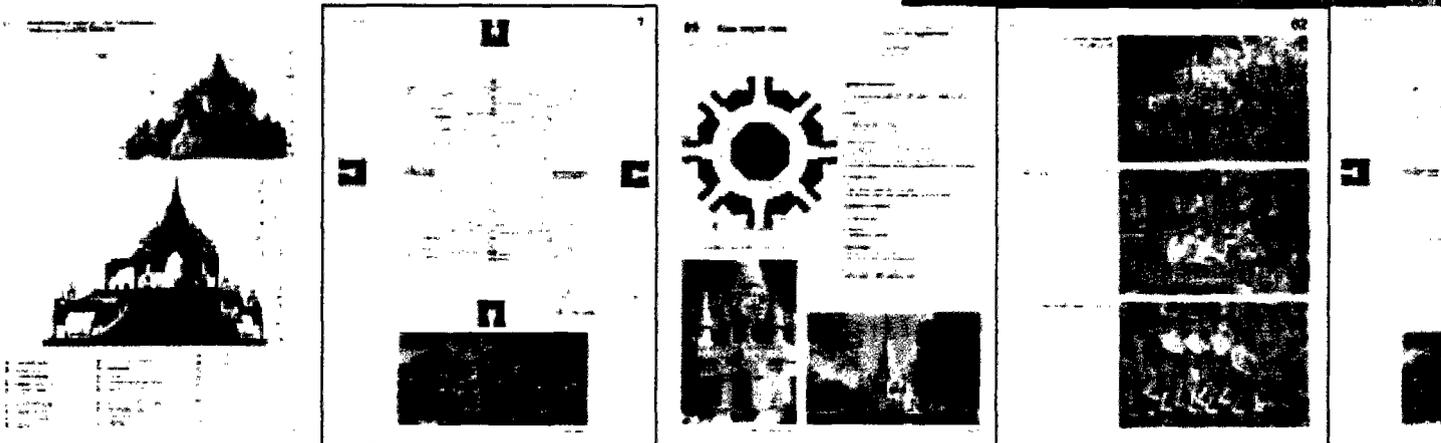
INVENTORY OF MONUMENTS AT PAGAN

En huit volumes

Disponible uniquement en anglais

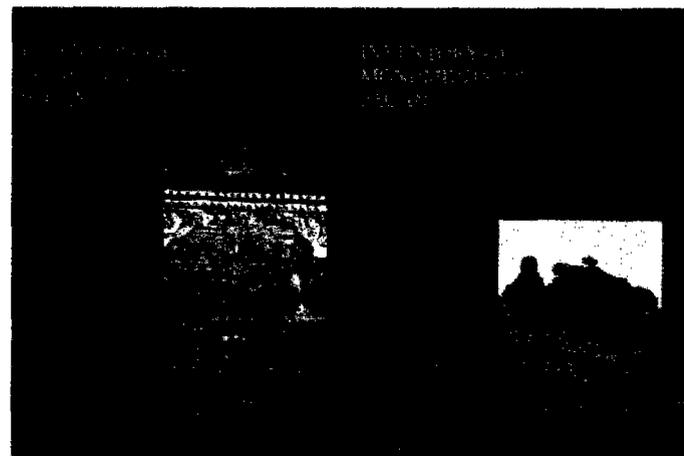
Sur le site archéologique de Pagan, capitale de Myanmar de 1044 jusqu'à l'invasion des Moghols en 1287, un trésor incalculable de près de 3 000 monuments bouddhistes témoignent d'une grande civilisation.

L'inventaire de Pierre Pichard en huit volumes, unique en son genre et publié par l'UNESCO/Kiskadale/EFEO, offre pour la première fois une documentation détaillée de chaque monument du site.



Les volumes (I à VIII) comportent des descriptions précises, accompagnées de photographies en noir et blanc et de cartes, de chaque monument du N° 1 au N° 2834

Un effort éditorial exceptionnel destiné aux professionnels des arts asiatiques, conservateurs et historiens, qui comble un vide dans ce pan important de l'architecture et de l'archéologie resté à l'écart de la recherche jusqu'à présent



Tous les volumes sont disponibles à www.unesco.org/publishing