

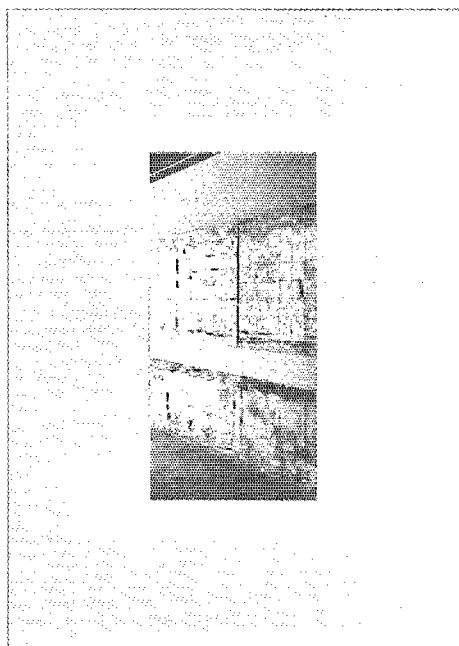
Museum

No 161 (Vol XLI, n° 1, 1989)

**Regards sur des pays
d'expression portugaise**

Museum est publié à Paris par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Revue trimestrielle, c'est une tribune internationale d'information et de réflexion sur les musées de tous genres.

N° 161 (n° 1, 1989)



Une vue de la collection unique de carreaux de faïence émaillée du Musée de l'azulejo à Lisbonne. (Photo : Museu do Azulejo.)

Rédacteur en chef : Arthur Gillette
Rédactrice adjointe : Marie-Josée Thiel
La mise au point rédactionnelle de la version française de ce numéro a été assurée par Monique Couratier en l'absence de la rédactrice adjointe.
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Conception graphique : George Ducret

COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde
Azedine Bachaouch, Tunisie
Craig C. Black, États-Unis d'Amérique
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brésil
Patrick D. Cardon, Secrétaire général de l'ICOM, *ex officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Alpha Oumar Konaré, Mali
Jean-Pierre Mohen, France
Luis Monreal, Espagne
Syeung-gil Paik, République de Corée
Lise Skjøth, Danemark
Vitali Souslov, Union des républiques socialistes soviétiques
Roberto di Stefano, ICOMOS

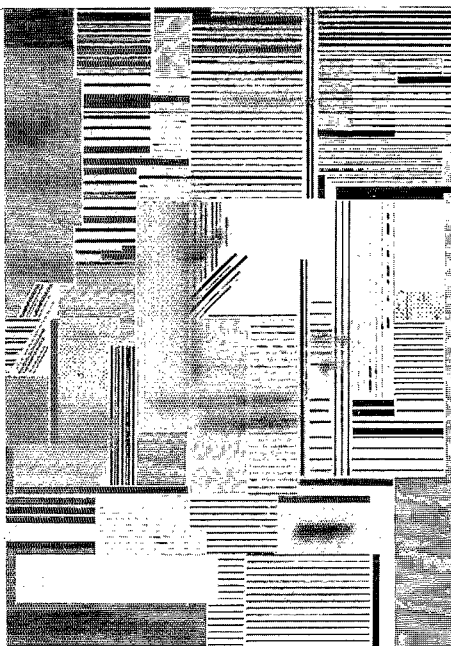
Composition

Coupé
44880 Sautron (France)

Impression

Imprimerie Vanmelle
9910 Gent/Mariakerke (Belgique)

© Unesco 1989



Interprétation libre du tableau *Issue lumineuse*, de Maria Elena Vieira da Silva, peintre portugais, par George Ducret.

Les auteurs sont responsables du choix et de la présentation des faits figurant dans leurs articles, ainsi que des opinions qui y sont exprimées, lesquelles ne sont pas nécessairement celles de l'Unesco et n'engagent pas l'Organisation.

Les articles sont sous copyright et ne peuvent être reproduits sans le consentement de l'Unesco. Des extraits peuvent être cités à condition d'en mentionner la source.

CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel

Museum
Unesco
7, place de Fontenoy
75700 Paris, France

Abonnements

Les Presses de l'Unesco
Service des ventes
7, place de Fontenoy,
75700 Paris, France

Prix du numéro : 48 F
Abonnement (4 numéros ou numéros doubles correspondants) : 156 F

Page ci-contre :
Statuettes exposées au
Musée d'art sacré, île de Mozambique.
D'après une photo de R. Helmboldt,
Erfurt (République démocratique
allemande), aimablement fournie par la
revue *Neue Museums Kunde*.

Regards sur des pays d'expression portugaise

TABLE DES MATIÈRES

	<i>Éditorial</i> 3
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro	<i>Introduction par la coordonnatrice de ce numéro</i> 5

DES OBJETS

Maria Natália Correia Guedes	<i>Le Musée national des carrosses au Portugal : une collection de renommée internationale</i> 7
Rafael Salinas Calado	<i>Le Musée national de l'azulejo : une collection unique de carreaux de faïence émaillée à Lisbonne</i> 10
	<i>Le Musée national du théâtre de Lisbonne : affiches, partitions et dessins</i> 13

DES LIEUX

António Conceição Jr	<i>Macao : le Musée Luis de Camões</i> 15
Rui Mourão	<i>Le Musée de l'Inconfidência : la « trahison », mode d'expression du patriotisme à la veille de l'indépendance du Brésil</i> 17
Adília Alarcão	<i>Conimbriga et son musée archéologique</i> 22
(Entretien collectif)	<i>Restauration de la République et de son musée</i> 25
Simonetta Luz Afonso, Inês Enes Dias et Teresa Vilaça	<i>Revivre le XVIII^e siècle : une exposition au Palais de Queluz</i> 29
Alda Costa	<i>Mozambique : faire des musées une source permanente d'enseignement et d'étude</i> 32
	<i>Angola : un coup d'œil sur les musées en 1988</i> 35

DES GENS

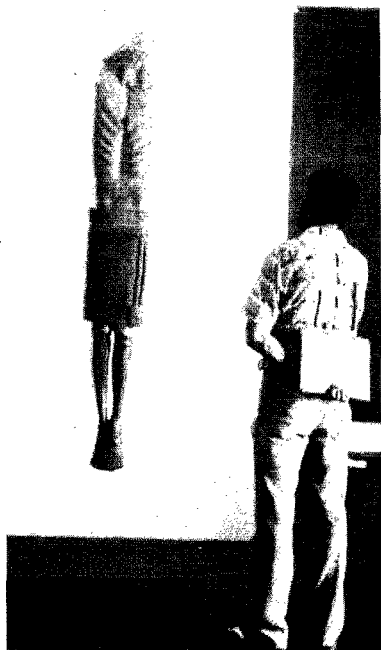
Claudia Menezes	<i>Le Musée de l'Indien : nouvelles perspectives en vue de la participation des étudiants et des populations indigènes</i> 37
Lourdes Rego Novaes	<i>L'action éducative : une préoccupation constante des musées brésiliens</i> 42
Ana Mae Tavares Bastos Barbosa	<i>L'éducation artistique dans un musée d'art contemporain</i> 45
Hiram Araújo et Dulce Tupy Dulce Tupy	<i>Le carnaval a-t-il sa place dans un musée ?</i> 50 <i>Les écoles de samba : de la Praça Onze au musée</i> 52

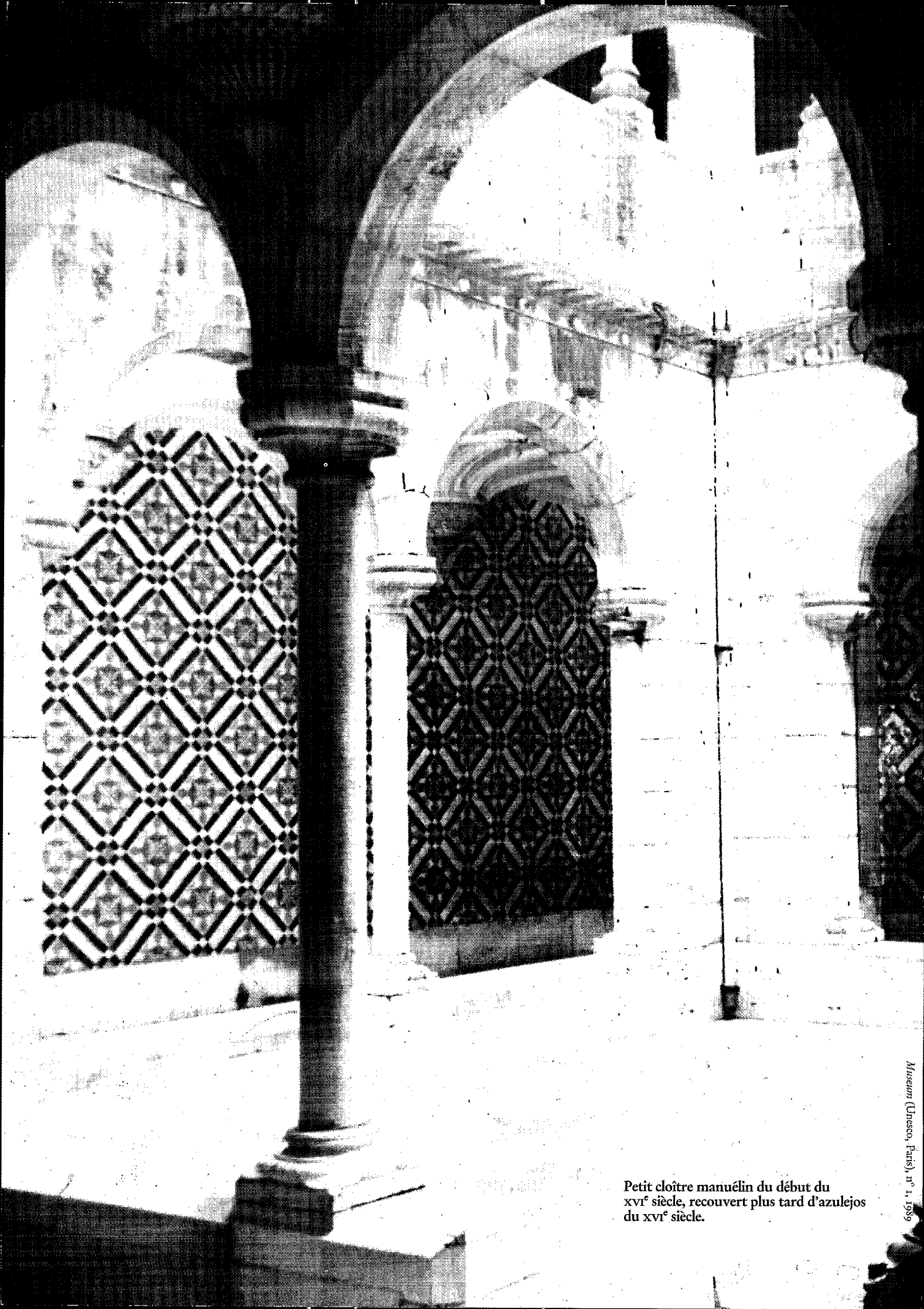
L'AVENIR

Fernanda de Camargo e Almeida-Moro	<i>Un écomusée près d'une centrale hydroélectrique</i> 54
Nelson Eurico Cabral	<i>L'Afrique du troisième millénaire : quels musées ?</i> 59

CHRONIQUE DE LA FMAM

<i>Flash de la FMAM</i> 62
<i>Les Amis des musées du Brésil participent à la promotion et à la gestion du patrimoine national</i> 62





Petit cloître manuelin du début du
xvi^e siècle, recouvert plus tard d'azulejos
du xvi^e siècle.

Éditorial

Le présent numéro de *Museum*, consacré à des pays d'expression portugaise, se caractérise à la fois par la *diversité* et l'*unité*.

Diversité des lieux, d'abord : ce numéro fera voyager le lecteur en Asie, en Amérique du Sud, en Afrique, ainsi que dans la terre matrice, à l'angle du sud-est de la péninsule Ibérique. Diversité de temps également. Les articles qui suivent enjambent les siècles qui, depuis la Préhistoire et l'occupation du Portugal par les Romains jusqu'au soulèvement contre l'autorité impériale au Brésil et au combat du Mozambique pour l'indépendance, en passant par les styles de vie de l'empire portugais, ouvrent des perspectives d'inquiétude et d'espoir mêlés pour aujourd'hui et pour demain, qu'il s'agisse d'un écomusée au Brésil, près du Paraguay, ou des spéculations d'un spécialiste cap-verdien des sciences sociales sur le développement des musées d'ici à l'an 2000. Diversité enfin des thèmes et des objectifs. Dans ce numéro de *Museum*, il sera en effet question de carrosses, de peintures chinoises, d'un gigantesque barrage hydroélectrique, d'affiches de théâtre depuis les années 1930, de « trahison » (au Brésil), d'esclavage (en Angola), de révolution (au Mozambique) et aussi d'*azulejos* portugais admirablement décoratifs, pour ne mentionner que quelques-uns des sujets sur lesquels se sont penchés nos auteurs.

L'unité qui relie tous ces éléments centrifuges en un ensemble cohérent et significatif n'est pas politique (les combats pour l'indépendance ont été trop durs pour cela), ni économique (on ne saurait dire que les pays représentés constituent une sorte de marché commun), ni même culturel puisque, malgré leur participation à une histoire impériale commune, le Brésil, le Mozambique et Macao ont moins de traits communs entre eux qu'avec leurs voisins immédiats. Cette unité apparaît plutôt comme un état d'esprit partagé d'autant plus facilement que les populations parlent la même langue, encore que celle-ci ne soit pas nécessairement leur langue maternelle. L'unité est une complicité difficile à définir, ce qui explique le titre un peu trop long « Regards sur des pays d'expression portugaise », pays qui, pour reprendre les mots que la coordonnatrice du présent numéro a choisis avec une judicieuse souplesse, constituent l'« espace d'affinités lusophones ».

Le *dynamisme* et l'*imagination* font courir également dans ce numéro comme un courant vivifiant. L'énergie dont la profession muséale, en Angola et au Mozambique, a dû faire preuve dans des circonstances particulièrement difficiles, non seulement pour maintenir les musées, mais pour les développer en nombre et en qualité, mérite le respect. Au Portugal, le personnel du Palais de Queluz s'est fait l'inventeur d'une fête multiforme faisant appel sinon à tous les sens, du moins à la plupart d'entre eux : musique d'époque, démonstrations équestres d'époque et même cuisine d'époque. Ailleurs, le désir fort poussé d'atteindre et de séduire ceux qui ne vont pas au musée a conduit à des malentendus dont le dénouement pacifique a vu des agents de police jouer un rôle imprévu mais décisif pour attirer des visiteurs inhabituels à une exposition d'art moderne.

Réfléchissant sur « qui fait l'histoire », le Musée de la République à Rio de Janeiro a complètement revu ses objectifs et ses méthodes de présentation. De même, les architectes de Conimbriga ont construit un mur qui peut littéralement ouvrir le musée sur son site romain. Autre exemple :

les efforts couronnés de succès pour aider des groupes indigènes brésiliens à recueillir, analyser, restaurer et présenter systématiquement les témoignages de leur culture, permettant de partager d'un commun accord des éléments de leur patrimoine.

Des *insuffisances* sont également signalées dans la plupart des articles du présent numéro. Certaines sont méthodologiques : c'est ainsi que plusieurs auteurs se demandent comment amener les visiteurs et les communautés avoisinantes à s'intéresser davantage à ce que font les musées. Le développement et la rénovation des activités pédagogiques des musées sont ainsi au centre de deux articles brésiliens. D'autre part, il est question presque partout (mais est-ce propre aux pays lusophones ?) du manque de crédits et de la pénurie de personnel. Et pourtant, même dans ces conditions, l'habileté mise au service d'une exposition sans en compromettre la qualité a permis à un musée de faire d'importantes recettes.

Nous nous sommes efforcé de présenter tous les articles recueillis ici dans un ordre logique. Peut-être certains jugeront-ils que les diverses rubriques — « Des objets », « Des lieux », « Des gens », « L'avenir » — constituent une table des matières un peu arbitraire. Le lecteur est cordialement invité à ne pas tenir compte de cet ordre si celui-ci devait, si peu que ce soit, le gêner pour pénétrer au cœur des articles.

Afin que les textes publiés ici soient aussi représentatifs que possible des aspects marquants du travail muséal dans les pays lusophones, *Museum* a demandé au membre brésilien de son Comité consultatif de rédaction, Mme Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, d'assurer la coordination du présent numéro. On trouvera ses réflexions à ce sujet dans l'introduction qu'elle a bien voulu écrire ; d'autre part, l'article intitulé « Un écomusée près d'une centrale hydroélectrique » rend compte de certains travaux novateurs qu'elle a récemment accomplis. Certes, une liste de tous les titres qu'elle a acquis risquerait fort de dépasser la longueur de ces deux textes, et serait en tout état de cause plus évocatrice que la notice biographique trop succincte qu'elle nous a autorisé à faire figurer dans ce numéro à la page 6.

Au Portugal, le fado est la forme la plus connue et la plus répandue de la chanson populaire. Et populaire, il l'est vraiment puisqu'il charme aussi bien les ouvriers que les ménagères de la bourgeoisie ou les... conservateurs de musée. On dit que le mot dérive du latin *fatum*, c'est-à-dire le destin, le sort, l'ordre du monde. Le plus souvent, paroles et musique s'entrelacent pour évoquer un monde d'hier, nostalgiquement dépeint comme glorieux ou, en tout cas, préférable à la réalité d'aujourd'hui.

Étoile célèbre du fado, Amália Rodrigues a récemment enregistré *Com que voz*, fado dont les paroles sont attribuées à Luis de Camões, le poète épique portugais du XVI^e siècle qui a donné son nom au musée de Macao auquel est consacré plus loin un article. Dans ce chant figurent les vers :

*Triste quiero viver pois se mudou
em tristeza a alegria do passado*

(C'est triste que je veux vivre, car c'est en tristesse que s'est muée la joie du passé.)

Ce numéro de *Museum* montrera, nous l'espérons, que dans les pays où l'on parle portugais la « joie du passé » (sans oublier la joie du présent et même de l'avenir) se porte bien, et ce, en grande partie grâce à des musées pleins de vie et d'esprit créateur. De quoi reconforter les mânes du grand Camões !



[Traduit de l'anglais]

Introduction de la coordonnatrice du numéro

Au xv^e siècle, les navigateurs portugais atteignirent les côtes de l'Afrique, de l'Asie et de l'Amérique, où ils établirent non seulement des comptoirs et des missions, mais des réseaux de communication fondés sur l'emploi d'une *lingua franca* — le portugais, qui est parlé aujourd'hui dans diverses régions du monde — et sur un intéressant système d'adaptation où le métissage et l'acculturation ont toujours joué un rôle prépondérant.

Les Portugais apportèrent ainsi leur culture sur les lieux où s'en développaient d'autres, suscitant la formation de ce qu'on pourrait appeler, dans une perspective globale, un ensemble culturel d'expression portugaise, dans lequel des éléments de ces cultures se sont greffés sur un tronc commun constitué d'éléments de la culture portugaise, selon des combinaisons simples, doubles ou multiples qui, dans ce contexte, ont donné naissance à des cultures aussi interdépendantes que différentes.

Le patrimoine représentatif de cet ensemble culturel est vaste et riche, qu'il s'agisse de biens immeubles, comme les créations de l'art baroque à Goa, Macao, Bahia, São Miguel des Açores, etc., ou de biens meubles (objets ou autres témoignages du passé) qui sont conservés dans différents musées.

Ce patrimoine est perceptible, également, dans les us et coutumes hérités et échangés par les ethnies les plus diverses et, de façon surprenante, dans l'environnement, dans une acculturation de la nature elle-même : les échanges de plantes et de semences réalisés depuis le xvi^e siècle ont, par exemple, introduit au Brésil les immenses manguiers de l'Inde, les arbres à pain des Moluques et les jaquiers de Malacca, et emporté, entre autres, les anacardiens brésiliens en Inde, à Mombasa et en d'autres endroits d'Asie et d'Afrique. Ce ne sont là que quelques exemples d'un processus d'échange intense qui se traduit aujourd'hui par des similitudes au niveau des paysages et par des formes artistiques acculturées (indo-portugaises, afro-portugaises, sino-

portugaises, luso-brésiliennes, indo-afro-portugaises, luso-afro-brésiliennes et sino-luso-brésiliennes), comme en témoignent la représentation de la figure humaine à Cachoeira (Bahia, Brésil) et les églises du O à Sabará (Minas Gerais, Brésil), du Bom Jesus à Goa, de São Domingos à Macao ou de Santo Antonio au Mozambique.

Un dialogue renouvelé

La paternité européenne de ce patrimoine culturel (œuvre architecturale ou objet plus ou moins raffiné, choisi parmi les formes d'acculturation les plus diverses) est souvent évidente, mais les contenus plastiques et le langage créateur trahissent le geste des artisans locaux, et ouvrent la voie à de nouveaux dialogues.

Il en est de même pour certains musées, où l'on sent, dans la forme générale, la tradition européenne qui leur a été imprimée à leur fondation et au début de leur développement ; mais aussitôt après apparaît une caractéristique typiquement portugaise, une simplicité à la fois perfectionniste et créative, puis la marque d'une nouvelle relation que l'on voit émerger, la contribution d'une nouvelle culture : celle de l'endroit où a été bâti le musée.

En 1983, les pièces présentées à la xvii^e Exposition européenne d'art, de science et de culture, organisée au Portugal sur le thème *Les découvertes portugaises et l'Europe de la Renaissance*, ont attiré l'attention non seulement sur l'œuvre des navigateurs portugais et l'art du Portugal de la Renaissance, mais aussi sur ce qui s'est construit à travers l'acculturation, en particulier grâce à un langage muséographique audacieux. Un peu plus tôt, une exposition plus modeste, réalisée à Rio de Janeiro et intitulée *Sur la route des Indes*, avait présenté les cultures rencontrées par les Portugais sur leur itinéraire ; elle montrait également, en usant d'un langage muséographique assez créatif, l'art issu du contact avec ces cultures.

Ces deux expositions complémentaires, qui ont mis en évidence l'enrichissement culturel suscité pour toutes les par-

ties prenantes par ce contact, cet échange, ce dialogue, et la magnificence du patrimoine existant, possédaient en outre une caractéristique commune : une muséologie créatrice et dynamique, faisant fréquemment appel à de nouvelles démarches.

Les fonds représentatifs des cultures précoloniales sont très importants ; on les trouve généralement dans différents musées des pays concernés et du Portugal. En Angola, au Mozambique, en Guinée-Bissau, au Cap-Vert, à São Tomé-et-Principe existent des collections de qualité présentant la culture matérielle des différentes ethnies.

Au Brésil, les collections précoloniales voisinent avec celles qui ont trait aux populations indigènes actuelles, notamment au Musée national, au Musée de l'Indien et dans plusieurs musées des États. A Macao sont conservées de très belles pièces qui montrent comment la culture chinoise s'est développée dans la région de la « rivière des Perles » bien avant l'arrivée des Portugais au xvi^e siècle. De même, les collections indiennes portent témoignage sur une civilisation millénaire qui a précédé de beaucoup l'arrivée des Européens.

À côté de ces collections, celles qui reflètent le processus d'acculturation donnent une bien belle image du fruit des échanges entre civilisations. En Afrique, en Asie, comme au Brésil et au Portugal, ces collections présentent un grand intérêt. Et comment oublierions-nous l'immense fonds représentatif de la culture matérielle portugaise qui est conservé hors d'Europe dans les musées de plusieurs pays lusophones ?

Des Açores à Macao

Si le Portugal possède de riches collections sur son art et sur toute sa très importante culture matérielle, d'autres cultures, européennes et d'outre-mer, sont également très bien représentées dans les fonds de ce pays. C'est au Portugal et au Brésil que les musées sont les plus nombreux, mais les collections

angolaises sont tout à fait remarquables, tandis qu'un travail fort intéressant s'effectue au Mozambique et que la Guinée-Bissau vient d'inaugurer les installations provisoires d'un musée national qui abrite une admirable collection d'objets provenant de différentes ethnies. Le travail de collecte mené au Cap-Vert est connu, et une action de développement culturel a également été entreprise à São Tomé-et-Principe. A côté des réalisations « continentales » des musées portugais, le Musée d'Angra do Heroísmo, aux Açores, se montre assez actif, et le Musée Luiz de Camões de Macao joue un rôle d'avant-garde, étant un véritable centre d'activités communautaires. Toujours à Macao, le Musée de la marine se développe.

Ce numéro de *Museum* présente un échantillon d'expériences représentatives réalisées dans des musées de pays lusophones. Il ne cherche ni à être exhaustif ni à représenter tous les pays, mais à accroître le dialogue sur le travail effectué dans ces musées avec les lecteurs muséologues de la revue.

Traits communs aux pays lusophones

Il est impossible de présenter de manière exhaustive les développements de la muséologie dans les pays lusophones. D'une part, il est très difficile d'obtenir des renseignements de la part de nombreux musées à travers le monde; d'autre part, il faudrait se référer à beaucoup plus d'expériences réalisées dans les secteurs les plus variés de tous les pays. Il faudrait, en outre, donner pour chaque pays une image plus complète des tendances les plus diverses.

Au Portugal, de grands musées possédant de riches collections travaillent de façon tout à fait intéressante et de manière exemplaire sur le plan technique. Dans le même temps, bien que disposant de ressources moindres, de petits musées

municipaux, ceux de Seixal, Setúbal et Villa Franca de Xira aux alentours de Lisbonne, de Mértola au sud et, plus au nord, l'Écomusée du Monte Redondo à Lairia, le Musée de Fermentões, près de Guimarães, et la municipalité de Porto ont initié un magnifique mouvement muséologique. Au Brésil, il convient de signaler le mouvement structuraliste des musées nationaux, le développement des orientations progressistes dans les musées provinciaux et l'intense créativité des petits musées, généralement municipaux. Une étude qui se voudrait exhaustive devrait, plus qu'il n'a été possible de le faire dans ce numéro, s'intéresser également aux musées de l'Afrique lusophone, à ceux plus anciens de l'Angola et du Mozambique, comme à ceux plus récents de Guinée-Bissau, ou encore au musée appartenant à l'église Saint-François d'Assise de la vieille ville de Goa et aux anciennes demeures indo-portugaises traditionnelles que les richesses qu'elles recèlent transforment en véritables musées privés.

Le présent numéro de *Museum* s'attache aussi à décrire une démarche fondée sur un nouveau type de perspective régionale obéissant, dans l'espace d'affinités lusophones, à des critères d'ordre linguistique et culturel. Cette démarche complète, me semble-t-il, les travaux qui reposent sur des cadres régionaux définis par des affinités géographiques ou climatiques : elle autorise en effet un plus haut niveau de compréhension puisqu'il n'est pas nécessaire de passer par la traduction et que la culture est partagée.

Ces différents cadres d'analyse favoriseraient l'universalisme et mettront en évidence des points communs entre les interlocuteurs les plus variés, provoquant ainsi un échange dynamique entre partenaires qui seront amenés à repenser sans cesse leur action.

Pour faciliter l'échange permanent d'expériences, en plus des programmes inter-gouvernementaux traditionnels et de l'action réelle menée par certains parti-

culiers, les professionnels des musées des pays lusophones ont à cœur de prendre les initiatives nécessaires pour se regrouper au sein de leurs principales institutions internationales.

Coopération présente et future

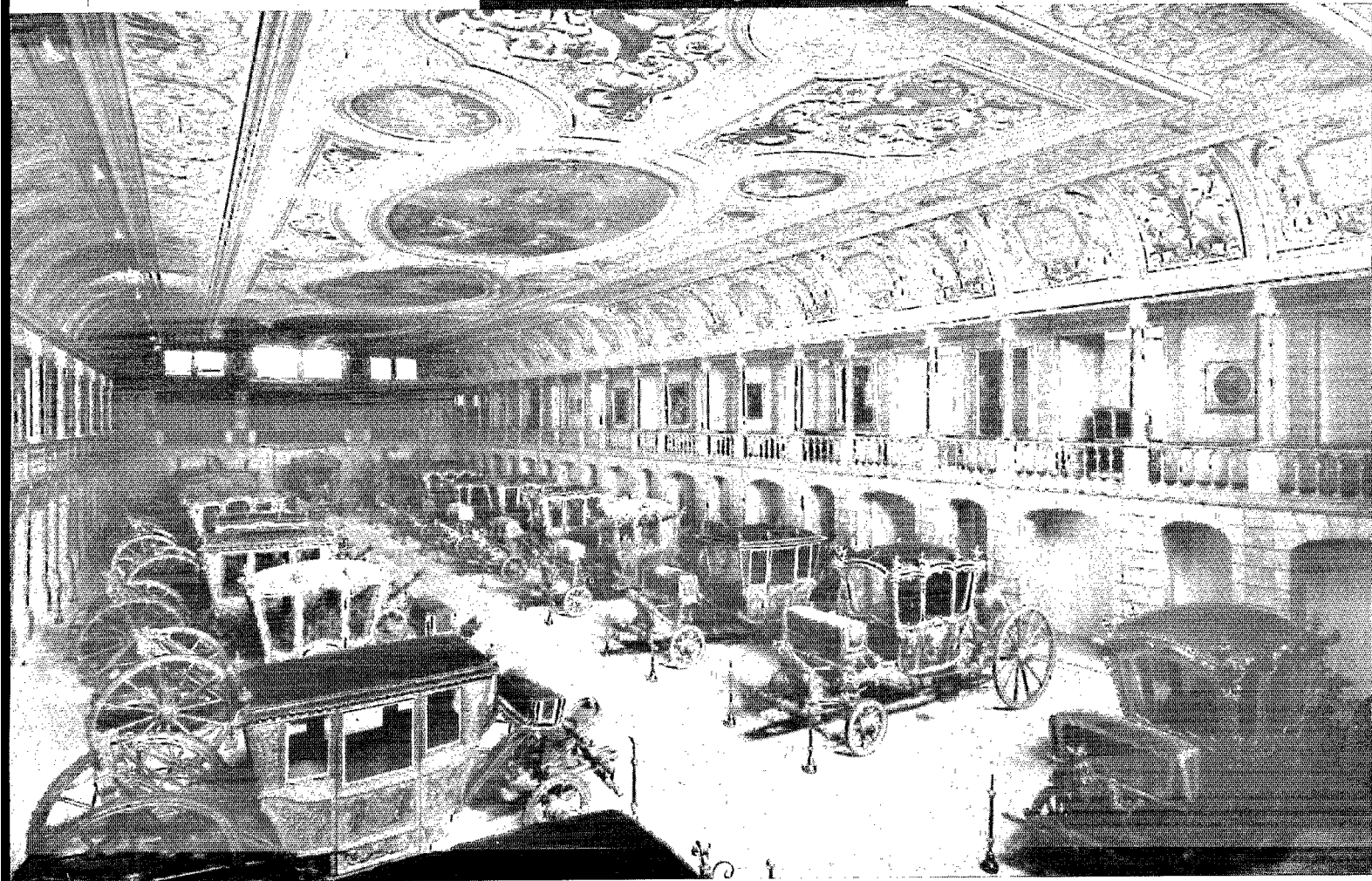
Ce processus a été engagé en 1981. En 1987 a eu lieu, dans le cadre de la Triennale internationale des musées de Rio de Janeiro (Triomus 87), organisée par le Mouseion (Centre d'études muséologiques et des sciences de l'homme), la première Conférence générale des musées lusophones, qui a produit de très bons résultats et donné lieu, notamment, à une demande générale de création d'un réseau de travaux communs des professionnels lusophones. Des efforts ont été faits en ce sens au Portugal par l'APOM (Association portugaise de muséologie), par la section portugaise du MINOM (Mouvement international pour une nouvelle muséologie) et par le Comité portugais de l'ICOM (Conseil international des musées), qui compte organiser en 1989 une réunion des comités lusophones de l'ICOM à Mafra (Portugal). Au Brésil, le Mouseion a mis en place, il y a quelques années, un programme d'action pour les pays lusophones. Un espace a aussi été dégagé à la Triomus 90 pour une nouvelle rencontre des spécialistes lusophones. Ces travaux accéléreront encore le processus engagé. ■

FERNANDA DE CAMARGO
E ALMEIDA-MORO,
Coordonnatrice du numéro

(Voir la biographie de l'auteur à la p. 54.)

[Texte original en portugais]

DES OBJETS



Museu nacional dos carroses / H. Novais.

La galerie noble, collection de carrosses du XVI^e au XVIII^e siècle.

Le Musée national des carrosses au Portugal : une collection de renommée internationale

Maria Natália Correia Guedes

Titulaire d'une licence d'histoire. Conservatrice du Musée national des carrosses, a exercé les fonctions suivantes : conservatrice du Musée national d'art ancien ; directrice du Musée national du costume (Lisbonne), qu'elle a fondé et qui a été primé en 1979 par le Conseil de l'Europe ; directrice générale du patrimoine culturel (1979-1980) et première présidente de l'Institut portugais du patrimoine culturel (1980-1984). Actuellement, directrice du Musée national des carrosses, membre du Comité fondateur de la Casa de Bragança et de l'Académie nationale des beaux-arts, présidente de la Commission nationale portugaise du Conseil international des musées. Elle est l'auteur de divers ouvrages sur le patrimoine culturel.

Au début du XX^e siècle, la reine Amélie d'Orléans et de Bragança, consciente de l'indéniable valeur artistique de la collection des carrosses de la Maison royale portugaise, fit transférer une grande partie d'entre eux — soit vingt-neuf —, qui avaient été dispersés jusqu'alors entre diverses remises de Lisbonne, au Manège royal annexé au Palais de Belém. Pour l'époque, cet édifice offrait les meilleures possibilités, s'il en fut, pour accueillir des expositions ouvertes au public.

Après quelques travaux d'aménagement conformes au programme établi par

Alfredo Albuquerque, assistant écuyer et premier directeur du musée (abaissement du plancher de la grande salle, aménagement d'arcades, restauration du plafond des galeries latérales et dallage du vestibule), de magnifiques voitures d'apparat, des berlines, des carrosses, de plus petits véhicules, dûment restaurés eux aussi, y furent exposés.

Pour compléter la collection, des accessoires d'équitation, des habits de gala et des uniformes de la Maison royale furent exposés dans des vitrines situées à l'intérieur des arcades, suivant des critè-

res d'affinité et en fonction de leurs dimensions, en formant dans la mesure du possible des figures géométriques.

« Une collection magnifique »

L'inauguration du Musée des carrosses royaux (c'était son nom), en mai 1905, fut très élogieusement commentée par toute la presse de l'époque : enfin le public pouvait admirer tous les jours et sans bourse délier les merveilleux véhicules qui faisaient partie des cortèges royaux ou diplomatiques aux fastes mémorables, parmi lesquels se détachaient le carrosse qui, selon la tradition, fut utilisé par Philippe II lors de son voyage à Lisbonne en 1581, les trois célèbres chars de triomphe construits à Rome pour l'ambassadeur du Portugal, le marquis de Fontes, à l'occasion de la présentation de ses lettres de créance au pape Clément XI en 1716, le carrosse de l'archiduchesse Marie-Anne d'Autriche et la berline de la reine Marie I^{re}.

Sur chaque véhicule disposé perpendiculairement aux murs les plus longs de la salle était apposé un carton doré portant des indications historiques succinctes. Le musée fut également le lieu d'une activité pédagogique puisque, dès 1907, un petit guide rédigé en français fut disponible et qu'en 1909 fut publié un ouvrage intitulé *Promptuário analítico* dans lequel on pouvait lire que les « carrosses constituaient une collection magnifique pour un musée des beaux-arts et des arts appliqués ». A cette époque, le visiteur avait la possibilité de faire le tour de chaque véhicule, n'était pas tenu de suivre un parcours déterminé et pouvait même observer l'intérieur de certaines voitures avec l'aide empressée d'un gardien.

Admirer la qualité de la peinture, le travail de sculpture, les tissus, les cuirs et les rouages des véhicules — couvrant une période de trois siècles (du XVII^e au XIX^e siècle) et exposés dans un cadre approprié — était pur raffinement et un véritable plaisir des yeux. La vaste fresque qui décore le plafond de la salle est consacrée, dans le langage allégorique du XVIII^e siècle, à l'art équestre de la « haute école » qui a pratiquement disparu dès la fin du XIX^e siècle. Aussi le choix de ce Manège royal, édifié au temps de la splendeur du Portugal pour servir de musée, a-t-il été particulièrement judicieux.

Trois mois s'étaient à peine écoulés depuis l'inauguration du musée que la revue *Ilustração portuguesa* signalait qu'il fallait construire « un nouveau pavillon pour abriter la trentaine de voitures d'apparat, carrosses et autres véhicules » qui se trouvaient dans une autre remise, « véritables merveilles utilisées jadis lors des fêtes royales et qui, aujourd'hui encore, servent lors des grandes cérémonies officielles¹ ».

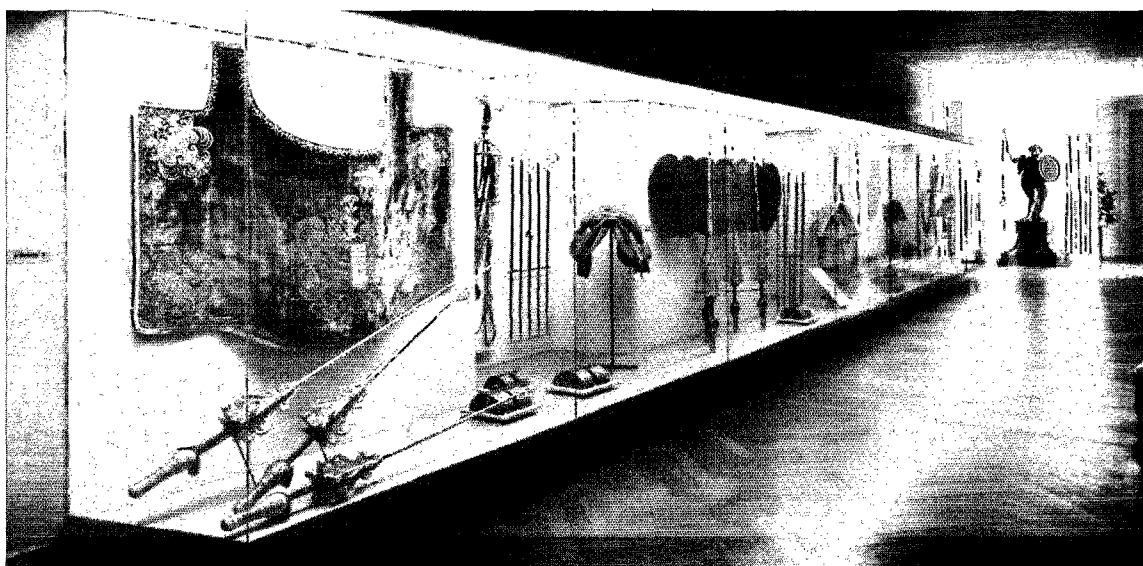
Une annexe fut donc construite en 1941, augmentant d'un tiers la superficie d'exposition, ce qui fit de la place pour la nouvelle collection. Les directeurs qui se succédèrent à la tête du musée se sont toujours ingéniés à adapter les techniques muséologiques à l'évolution du goût esthétique et des impératifs pédagogiques. C'est ainsi qu'en 1962 la directrice du musée, Mme Maria José de Mendonça, entreprit d'importants travaux de réaménagement et de modernisation des galeries supérieures qui sont restées inchangées depuis. Le musée accueillait alors près de cinq cent cinquante visiteurs chaque jour, et les groupes d'écoliers

pouvaient bénéficier des services d'une petite section pédagogique, conçue sur le modèle de celle du Musée national d'art ancien, qui faisait figure de pionnier au Portugal dans ce domaine.

A la collection initiale, dont la rareté et la beauté étaient déjà exceptionnelles, s'ajoutèrent au fil des ans des pièces achetées à des particuliers ou données par eux, de même que divers objets appartenant à l'État, parmi lesquels il convient de signaler des vêtements de cour, l'iconographie de la dynastie des Bragance et la célèbre fanfare royale, ensemble de vingt-quatre trompettes en argent ciselé datant de la seconde moitié du XVIII^e siècle et tenu aujourd'hui pour le plus complet d'Europe. Les travaux de conservation se sont intensifiés et aucun véhicule n'a été utilisé pour une cérémonie officielle depuis 1957, où l'un d'eux, la « voiture du couronnement », a servi pour les déplacements de la reine Elisabeth II à l'occasion de sa venue à Lisbonne.

*Plus il y a de visiteurs,
plus il y a de pollution :
quel sera l'avenir ?*

Depuis bientôt vingt ans, le Musée national des carrosses fait systématiquement partie de tout circuit touristique. L'afflux croissant de visiteurs a obligé à renforcer le service de surveillance et à retarder les heures de fermeture. En 1988, le musée accueillait environ deux mille cinq cents visiteurs par jour, susceptibles de parcourir une superficie de l'ordre de 400 m². Devant cette affluence, il a fallu fermer les ailes latérales près de certains carrosses, interdire l'ouverture de chaque véhicule et imposer aux visiteurs de passer par l'allée centrale, ce dont il résulte qu'un



Objets utilisés en équitation.

grand nombre de pièces ne peuvent être qu'imparfaitement aperçues.

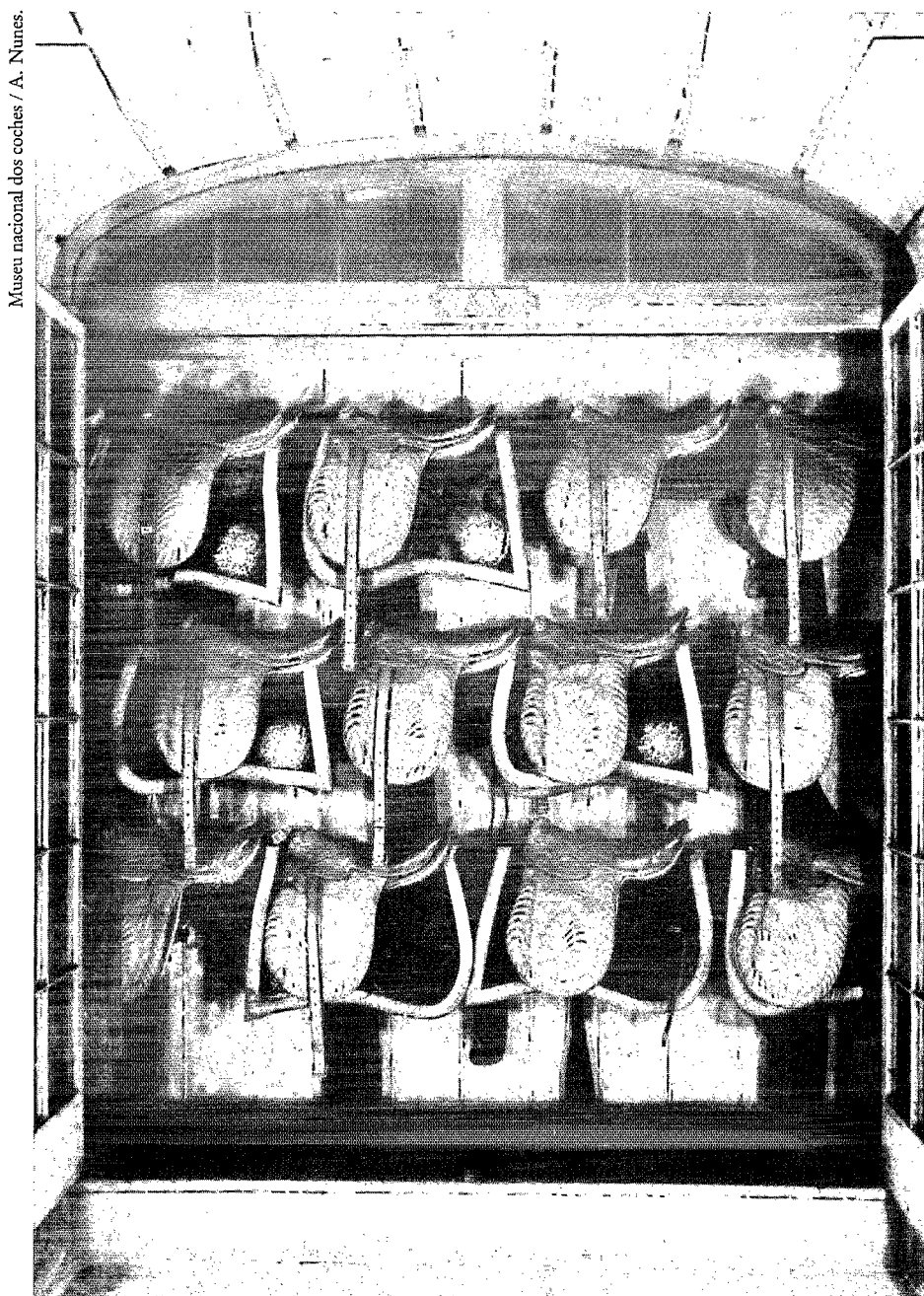
Quatre-vingt-trois ans après son ouverture, le Musée des carrosses royaux, qui était à l'origine une annexe paisible et silencieuse de l'Intendance des Écuries royales², est devenu une attraction « vedette » internationale, position particulièrement enviable dans un petit pays surtout connu pour son climat clément et ses paysages attrayants. Mais le vedettariat a son revers : il accroît la pollution, force à limiter le nombre des visiteurs et perturbe fortement les visites de groupes d'écoliers.

L'avenir de ce musée appelle d'urgence une réflexion approfondie. Aujourd'hui, c'est un joyau exposé dans un écrin de velours. Il est facile d'imaginer comment il pourrait être mieux mis en valeur s'il bénéficiait de plus d'espace, d'un autre cadre et d'un équipement scientifique approprié.

La question est celle-ci : ce musée doit-il continuer à être présenté sous les aspects d'une grande galerie de style « rétro », quitte à réduire chaque jour davantage le nombre des visiteurs afin que la conservation et la sécurité des différentes pièces exposées soient assurées ? Séparée de son cadre pictural, la collection perdrait-elle en valeur ou, au contraire, gagnerait-elle en éclat si elle était offerte au public dans un environnement plus sobre, permettant ainsi aux visiteurs de recréer librement les époques passées sur la base d'impressions tactiles, auditives et visuelles ?

En cette fin de xx^e siècle, alors que les artisans de jadis sont de plus en plus appréciés (ne va-t-on pas jusqu'à citer leurs noms ?), il serait fort opportun de réfléchir à l'avenir d'un patrimoine d'intérêt mondial, en hommage à l'une des expressions les plus significatives de l'artisanat européen : le véhicule d'apparat ancien, à la fabrication duquel participaient sculpteurs sur bois, tisserands, carrossiers, serruriers, taillandiers et maîtres verriers dans un effort commun et harmonieux de création d'objets riches en symboles et servant au transport de personnages historiques. ■

[Texte original en portugais]



Collection de selles.

1. *Ilustração portuguesa*, 21 et 28 août 1905, p. 676.

2. Luciano Freire, *Catálogo do Museu nacional dos coches*, Lisbonne, 1923.

Le Musée national de l'azulejo :

une collection unique de carreaux de faïence émaillée à Lisbonne

Rafael Salinas Calado

Responsable du Musée national de l'azulejo.

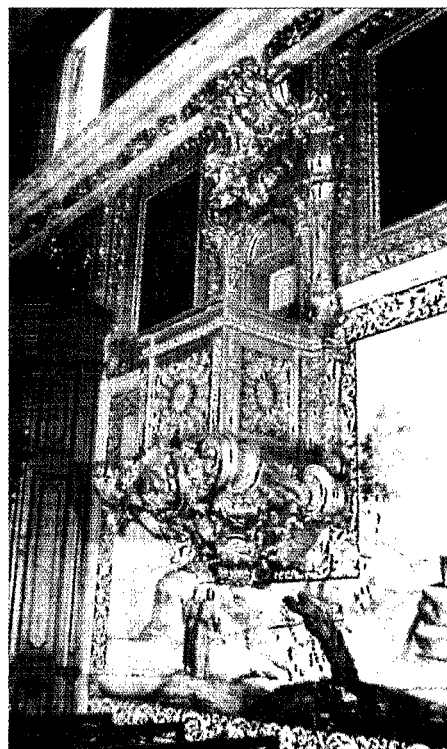
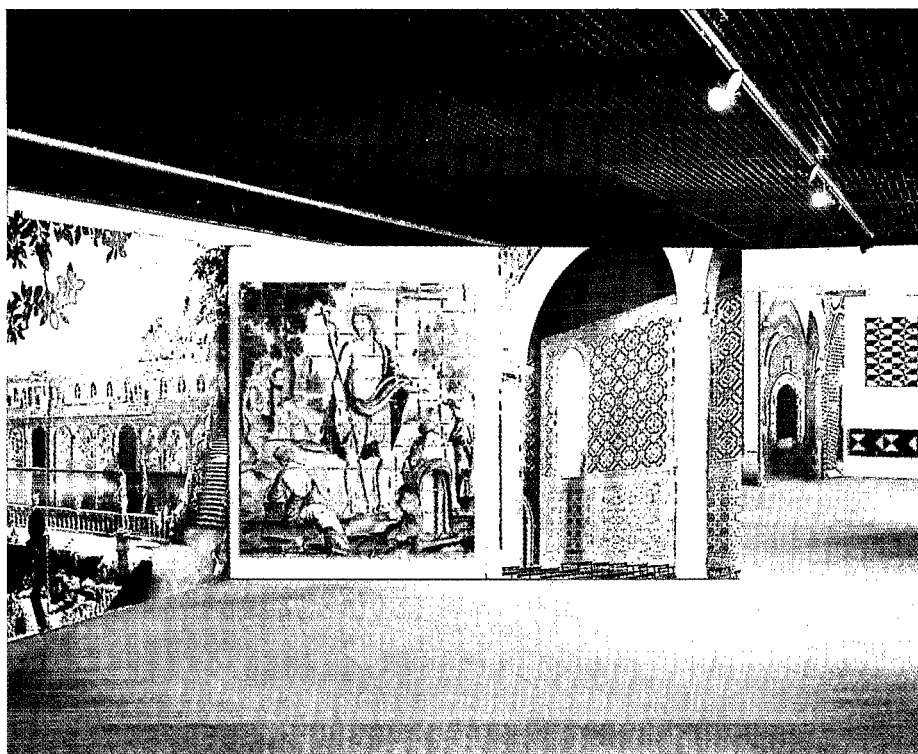
L'azulejo¹ est le support décoratif le plus utilisé dans l'architecture portugaise depuis le xv^e siècle et constitue, à ce titre, un élément essentiel de l'étude de l'histoire de l'art portugais. Avec lui, les Portugais ont découvert un moyen véritablement original de suivre les courants esthétiques des diverses époques. Le pays abonde en exemples magnifiques de revêtements, internes ou externes, de faïence, témoignages tangibles d'une certaine forme de goût d'Européens méridionaux. Telles sont les raisons, fort séduisantes, qui ont conduit à la création d'un musée de l'azulejo au Portugal, à côté de la dégradation préoccupante qui commençait à altérer ce patrimoine, entraînant la commercialisation inconsidérée d'objets arrachés à leur contexte.

En 1958, à l'issue de la grande exposition commémorant le cinquième centenaire de la naissance de la reine Léonore,

tenue dans l'ancien Couvent de la Madre de Deus, le Ministère de l'éducation nationale décida d'installer dans les dépendances du couvent remises en état peu de temps auparavant un musée de l'azulejo, rattaché au couvent et placé sous la tutelle du Musée national d'art ancien. Le Couvent de la Madre de Deus, fondé en 1509 par la reine Léonore (veuve du roi Jean II) et placé sous le patronage des reines du Portugal, a bénéficié à ce titre, au fil des ans, d'importants privilèges. Après le tremblement de terre de 1755, il se relève de ses ruines, embelli d'œuvres qui viennent enrichir une dotation ornementale déjà grandiose. C'est là un des meilleurs exemples du baroque portugais, se distinguant par l'harmonie parfaite de l'azulejo figuratif utilisé en combinaison avec la sculpture sur bois doré. La partie monumentale de l'édifice est constituée par

1. Azulejo vient du mot *azul*, bleu, couleur favorite de nombreux artisans travaillant ce type de carreaux de faïence. (Note du rédacteur.)

Au Musée national de l'azulejo, espace et quiétude.



Chaire sculptée de bois doré, montée sur un socle recouvert de carreaux de faïence hollandais du début du xviii^e siècle.

l'église, vaste, avec une belle sacristie, les chœurs (haut et bas), une chapelle baroque spectaculaire, deux cloîtres et la chapelle de style mudéjar de la fondatrice. Toutes les dépendances laissent apparaître les exemples d'azulejos intégrés, du début du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle, qui témoignent des possibilités offertes par cet art décoratif caractéristique.

Un rôle de « fichier de référence »

En 1958, un éminent spécialiste de la céramographie, Santos Simões, fut chargé d'étudier l'installation du musée. Avec le concours financier de la Fondation Calouste Gulbenkian, il commença ses travaux au début de l'année 1960, mais des difficultés diverses (notamment l'absence d'indépendance et d'intimité des espaces intérieurs du musée, qui servent d'accès aux ecclésiastiques ou aux fidèles) empêchèrent Santos Simões, décédé subitement, d'achever une œuvre à laquelle il travaillait avec vaillance depuis plus de dix ans. C'est alors que je fus chargé, en 1972, de la section de céramique du Musée national d'art ancien et de son annexe du Couvent de la Madre de Deus. Jugeant que la vocation d'un musée de l'azulejo doit commencer

par la défense dans notre pays du patrimoine constitué par les azulejos portugais, nous avons voulu, en lui assignant un rôle de « fichier de référence », qu'il reflète les caractéristiques fondamentales de l'azulejo et nous nous sommes efforcés de sensibiliser les organismes compétents et le public à la nécessité impérieuse de le sauvegarder. Nous reprîmes alors les démarches en vue d'exproprier les locaux utilisés pour des activités sans lien avec le musée, et nous nous sommes efforcés de créer les conditions nécessaires à l'élaboration du projet. En 1977 fut constitué officiellement un groupe de travail chargé d'étudier l'installation du Musée national de l'azulejo, et, en 1978, on obtint la cession des premiers espaces, premier pas indispensable à la création d'un musée indépendant.

Le rôle et le rayonnement du Musée national de l'azulejo, les efforts de promotion et de diffusion qu'il encouragea dans le pays et les grandes expositions qu'il monta à l'étranger amenèrent le Musée national d'art ancien à proposer en 1980 son autonomie, statut mieux adapté à son développement. Grâce à l'intérêt manifesté par Mme Natália Correia Guedes, alors présidente de l'Institut portugais du patrimoine culturel, fut créé

officiellement, en septembre de la même année, le Musée national de l'azulejo, sur la base d'un programme muséologique élaboré par mes soins. Ce programme prend en considération, outre les caractéristiques de l'ancien couvent et du palais annexe et des azulejos qui les revêtent, les pièces très importantes qui ont été rassemblées et prévoit l'affectation de tous les locaux prochainement disponibles conformément au protocole signé entre le Secrétariat d'État à la culture et le Secrétariat d'État à la famille.

Une présentation didactique

Le musée, qui a pour principaux objectifs de connaître, d'étudier, de conserver et de populariser l'azulejo portugais, a pour mission d'exposer à des fins didactiques (en s'appuyant sur des auxiliaires visuels adéquats) des exemplaires des collections représentatifs de l'évolution de la faïence et de l'azulejo, de leurs techniques de fabrication et de leur usage. De même, il doit procéder à des expertises, émettre des avis spécialisés et inventorier les spécimens en vue de leur étude, de leur conservation et de leur restauration. L'atelier-laboratoire a entrepris un travail minutieux de nettoyage, de traitement, de montage et de restauration de quantités considérables d'azulejos réunis depuis plus de vingt ans (provenant pour l'essentiel d'édifices publics), pour la plupart endommagés ou dépareillés et maintenant triés et remis en état. Malheureusement, lorsque les azulejos sont au musée, ils n'occupent plus le lieu auquel ils étaient destinés : ils perdent leur raison d'être. Malheureusement aussi, ils nous parviennent presque toujours dans un état de dégradation réel. Donc le musée, après avoir diagnostiqué les dommages, doit si possible les remettre en état. Traités, montés, conservés et surtout exposés avec imagination et sensibilité, ces fragments peuvent à nouveau « parler », porter témoignage et offrir au regard leur véritable dimension esthétique et matérielle.

Quant à la recherche et à la diffusion culturelle, il a été décidé que le musée procédera à des études et à des investigations pour identifier et connaître les diverses catégories d'azulejos en créant un centre d'étude de l'histoire et de la technique de l'azulejo, une bibliothèque et un atelier expérimental où les visiteurs pourraient observer la fabrication de l'azulejo ou s'initier à ses méthodes.

Entre 1980 et 1983, d'importants travaux d'aménagement des locaux ont été

Chapelle Saint-Antoine. Ensemble d'éléments décoratifs caractéristiques du baroque de la seconde moitié du XVIII^e siècle.



menés à bien pour abriter la première ébauche de la « Dix-septième exposition européenne de l'art, de la science et de la culture », avec tous les inconvénients que cela suppose. Pendant ce temps, tout en prodiguant assistance et conseils sur le patrimoine, le musée répondit aux demandes qui lui furent adressées de maints endroits du pays et continua d'aider les professeurs, étudiants, artistes, écoles et universités, ainsi que les organismes portugais et étrangers qui faisaient appel à ses services.

A la demande de divers organismes et avec seulement 5,2% du personnel officiellement prévu, le musée fut inauguré, alors que l'espace nécessaire pour traduire dans les faits le programme muséologique n'avait pas été délimité. En 1984, malgré d'énormes problèmes de personnel et de locaux, il organisa une exposition permanente didactique et renouvelable qui englobait l'ensemble monumental lui-même, sur le thème « L'évolution de l'azulejo au Portugal du xv^e siècle au xx^e siècle ». Avec seulement quatorze auxiliaires (dont sept recrutés pour une durée déterminée), deux professeurs détachés par le Ministère de l'éducation, une spécialiste de la restauration, le directeur... et beaucoup de bonne

volonté, de sacrifices, d'imagination, le musée, bien qu'inachevé, fut ouvert en 1985.

Très simple du point de vue de la muséographie, l'exposition inaugurale comportait d'immenses photomontages, permettant de situer et de comprendre l'intégration architecturale des azulejos de diverses périodes eux-mêmes exposés sous forme de fragments ou de spécimens. Le monument fait partie de l'exposition, et illustre ainsi l'usage architectural propre à l'art de l'azulejo portugais. Un diaporama complète l'ensemble des spécimens et maquettes originaux du xx^e siècle. Sur un écran de télévision est projeté un film montrant comment l'argile est préparée, comment l'azulejo est fabriqué, peint et cuit, qu'il s'agisse de procédés artisanaux ou mécaniques. Tous les supports sont démontables, ainsi qu'il convient à une exposition, qui, bien que permanente, ne peut être définitive.

Des expositions transportables et attribution d'un prix

Les montages d'azulejos sont invisibles, préservant l'intégrité des murs et du mobilier grâce à une technique nouvelle,

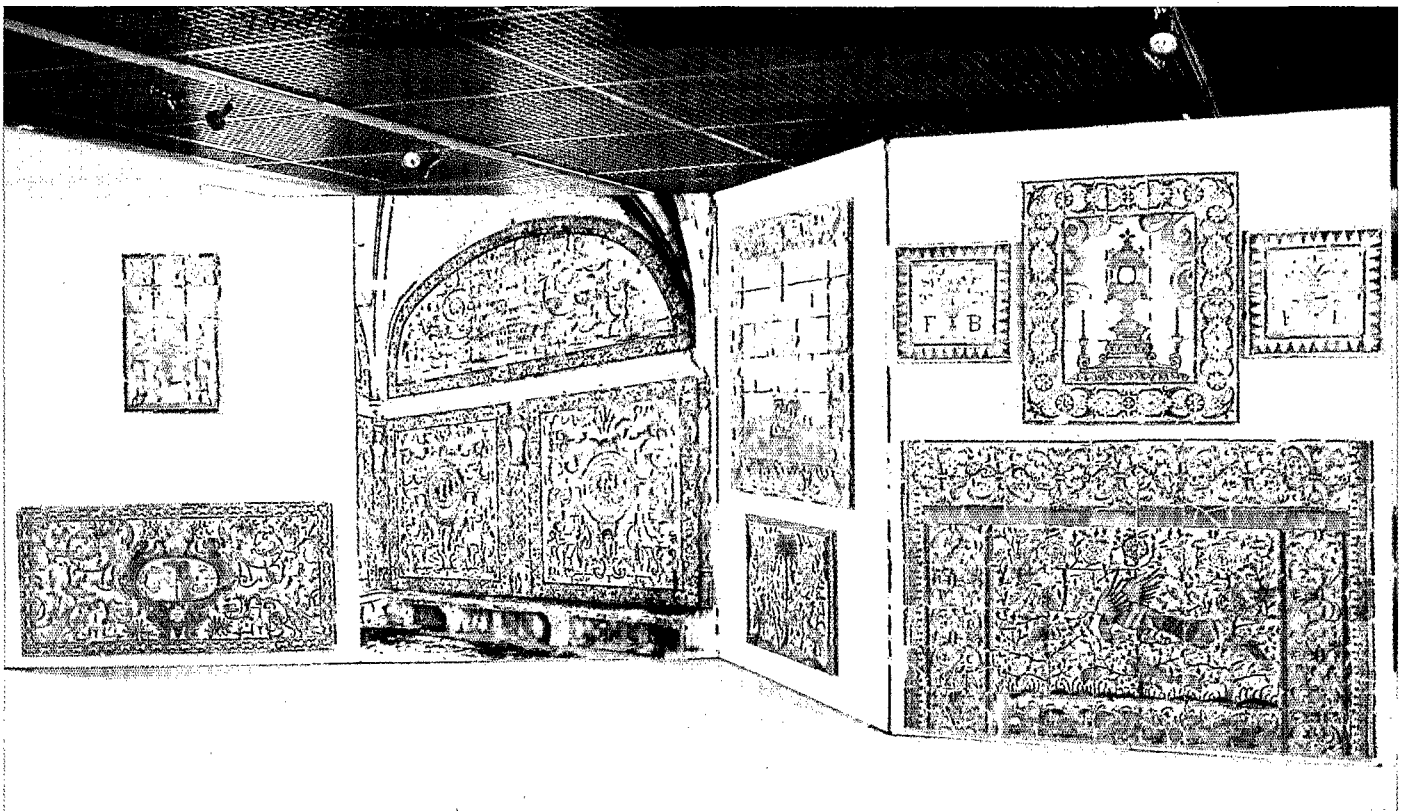
fondée sur un support transparent de plexiglas, que nous avons étudiée en 1958. Ce système de notre invention, diffusé et en usage aujourd'hui dans divers pays, permet même de transporter et de présenter de volumineux échantillons hors du musée : entre 1979 et 1985, en attendant l'installation et l'ouverture du Musée national de l'azulejo, de grandes expositions de ses fonds furent présentées dans vingt-quatre villes de quinze pays d'Europe, d'Amérique, d'Extrême-Orient et dans sept villes du Portugal. Durant la même période, le musée accueillit les élèves et étudiants des écoles de Lisbonne et des districts voisins pour montrer, enseigner et diffuser l'étude et la fabrication des azulejos, dont certains sont exposés dans ses locaux.

Même fermé au public, le musée et son personnel restreint n'ont cessé de prêter leur concours aux artistes, étudiants et organes d'information nationaux ou étrangers qui faisaient appel à lui.

En mai 1987, le Musée national de l'azulejo a reçu le Prix de l'exposition permanente lors des Journées Triomus, tenues à Rio de Janeiro. ■

[Texte original en portugais]

Vaste panneau d'azulejos monté sur plexiglas, conformément à la méthode mise au point en 1958.



Le Musée national du théâtre de Lisbonne : affiches, partitions et dessins

L'une des collections les plus appréciées du Musée national du théâtre de Lisbonne comprend de nombreux dessins et affiches en rapport avec des représentations et des artistes à succès, notamment de la première moitié du xx^e siècle. *Museum* a le plaisir de présenter ici une sélection de ces œuvres qui évoquent la tradition vivante du music-hall de la capitale portugaise (ses vedettes, ses revues et surtout ce chant original qu'est le fado) à une époque où la télévision n'existait pas encore.



Museu Nacional
do Teatro

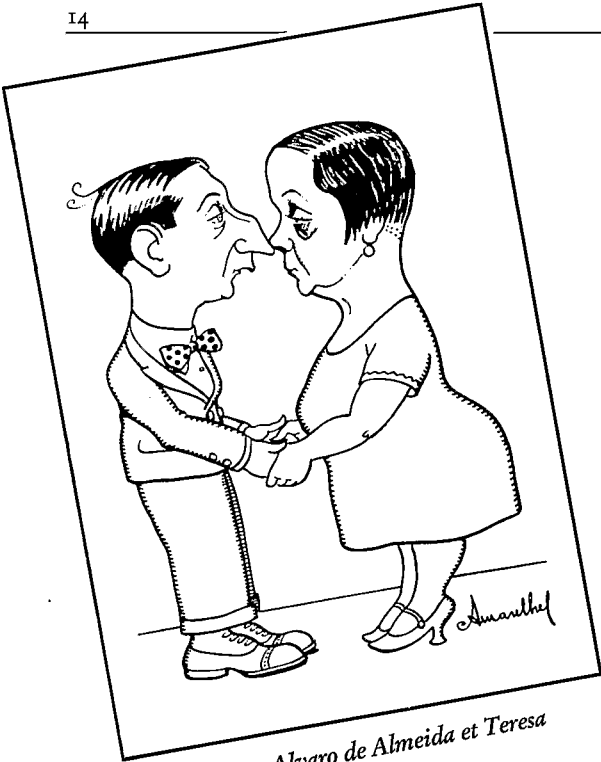
Trois amateurs de théâtre,
par Amarelhe, 1924.



Les filles de Lisbonne,
partition, 1926.



Fado à la rose, partition antérieure à 1915.



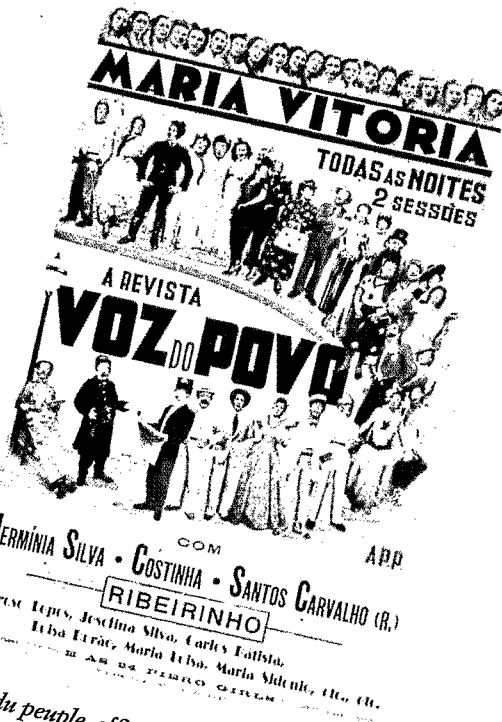
Les comédiens Alvaro de Almeida et Teresa Gomes, par Amarelhe, 1927.



Attrape-moi par le cou, affiche pour une revue, par Fred Netto, 1938.



Fado 1950, par Jorge Herold, 1937.



La voix du peuple, affiche pour une revue, 1942.



Le fado de tout un chacun, partition avec un portrait d'Amalia Rodrigues, 1947.

Macao : le Musée Luis de Camões

António Conceição Jr

Directeur des Services récréatifs et culturels municipaux de Macao et conservateur du Musée Luis de Camões.

Le statut historique de Macao, face à la vieille Chine, résulte de l'établissement des Portugais dans la petite presqu'île située à l'embouchure de la rivière des Perles, lieu privilégié pour le commerce avec la Chine par l'intermédiaire de Canton et pour la conquête du Japon, et en même temps base pour les espoirs de l'Église, qui rêvait d'imposer aux adeptes de Lao Tseu, de Confucius et du Bouddha la figure souffrante du Christ. De cette aventure commerciale, religieuse et politique subsiste l'enclave marchande qui, dès le XVI^e siècle (vers 1585), reçut le statut de cité.

C'est entre le XVI^e et le XVIII^e siècle que la ville, avec ses forteresses, ses églises, ses palais, fut presque entièrement construite et habitée par des Portugais, ainsi que des Indiens, des Malais et même des Japonais que les navigateurs rencontraient dans leurs voyages. La caste des Macanéens, héritiers génétiques et culturels des navigateurs, mélange des sangs de la Route des épices et ayant le portugais pour langue maternelle, se lança dans l'aventure qui consista à créer une ville méditerranéenne sur la côte méridionale de la Chine. Au XIX^e siècle, avec l'intensification du commerce de la Chine avec les étrangers, Macao devint « ville d'argent » plutôt que « ville chrétienne ».

Armateur, marchand, soldat improvisé, le Macanéen verra la décadence de ses bateaux, de ses entreprises commerciales avec la montée de la présence britannique et de la Compagnie des Indes orientales. Dès lors, sa vocation sera celle d'un intermédiaire entre deux attitudes, deux civilisations : il deviendra le médiateur par excellence, l'interprète, le trait d'union entre le pouvoir administratif et le pouvoir économique. Même aujourd'hui, la structure administrative de Macao est constituée par ceux qui, nés à Macao et parlant le portugais, parlent aussi le chinois.

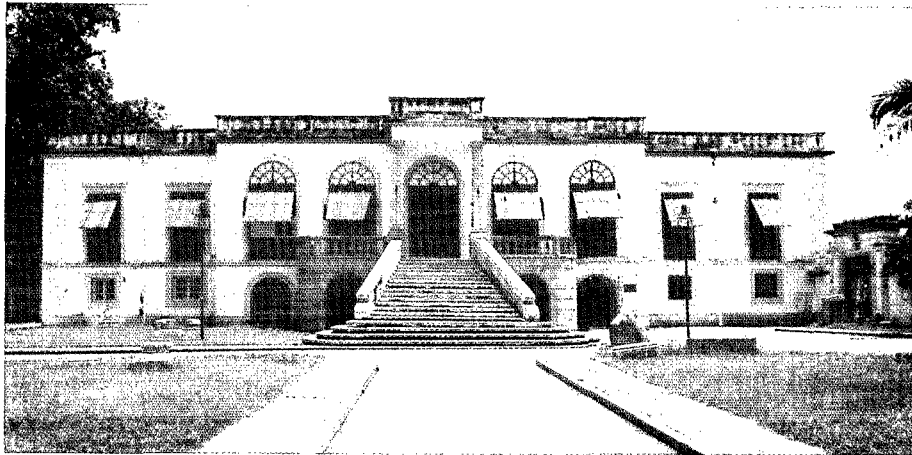
Jusque dans les années 1960, Macao reste une petite ville de province, administrée sans grandes ambitions. C'est une ville homogène, un ensemble cohérent qui, malgré de modestes initiatives de développement, vit à un rythme léthargique, ensommeillé, bercé par le chant des cigales, des marchands ambulants et par la lumière violente qui pousse le promeneur à rechercher l'ombre des acacias rouges.

Le grand tournant fut la Révolution culturelle chinoise. D'une manière assez paradoxale pour un mouvement anticapitaliste, elle finit par favoriser l'ascension et l'affirmation d'une classe d'entrepreneurs, les patriotes chinois de Macao, qui, ayant mené jusque-là une vie relativement modeste, devenaient maintenant le facteur dynamique majeur de la transformation socioéconomique du territoire. L'ouverture de Macao au monde a été l'œuvre de commerçants nouveaux riches, culturellement traditionalistes au point de ne pouvoir totalement comprendre que leur propre culture. Tel fut le prix de la transformation.

L'art chinois dans le cadre d'un palais portugais

A partir des années 1970 commencèrent à affluer d'innombrables immigrants, presque tous paysans, qui cherchaient la terre promise. Ces nouveaux venus se sont approprié un mode de vie moyennant une subversion inconsciente de l'existence urbaine par une certaine ruralité (sans aucune acception péjorative), véritable corps étranger dans la physionomie originelle de la ville.

On assiste alors à une progression de l'influence de la culture chinoise, acculturée d'ailleurs par le pouvoir économique, consommateur potentiel ou effectif de mauvais goût, et, en même temps, à l'affaiblissement de la présence culturelle



Le Musée Luis de Camões, à Macao.

portugaise. Partout, le monde passe et seule la Chine reste, notait le grand écrivain portugais du XIX^e siècle Eça de Queiroz.

Dans ce contexte, quel peut être le rôle d'un musée installé dans un petit palais portugais (peut-être le dernier) du XVII^e siècle qui possède des collections d'art chinois et s'insère dans une société dont le processus de transformation n'est encore ni totalement achevé ni pleinement compris ?

Il y aurait lieu d'abord de déterminer le contenu du concept de « Macanéen », qui ne peut pas continuer à être l'expression d'une caste, mais qui, en revanche, devrait devenir le sentiment d'appartenir à une ville qui est aussi, pour beaucoup, un lieu de passage. Il conviendrait également de favoriser, par l'émergence d'une culture nouvelle et conjointe, une identité, un sentiment d'appartenance surmontant la discontinuité.

En effet, le Macanéen est en présence de deux cultures : l'une minoritaire et menacée d'extinction, géographiquement étrangère quoique profondément authentique, l'autre majoritaire, traditionaliste, acritique, quoique géographiquement à sa place. Il y a dans toute cette réalité une contradiction sur laquelle il faut agir. En reprenant la question de l'intégration du musée dans cette réalité, il a fallu envisager une structuration faisant la part du réalisme comme de l'idéal.

En partant du fait acquis qu'il n'y avait pas de goûts ou de désirs culturels, on a dû institutionnaliser une dynamique culturelle naturellement limitée aux attributions du musée. La stratégie était de faire dialoguer les cultures portugaise et chinoise pour renouveler une continuité historique interrompue par le boom économique.

Ainsi, en 1979, fut organisée à Lisbonne, à la Fondation Calouste Gulben-

kian, une très grande exposition ayant pour thème « Macao, 400 années d'Orient », dont l'objet était d'éveiller au Portugal la conscience d'une réalité dont la matrice était portugaise. En même temps, on récupérait à Macao, pour y installer le musée, l'hôtel bâti au XVIII^e siècle pour un vieil aristocrate portugais.

Sous le nom du poète épique Luis de Camões, chantre de l'aventure portugaise au-delà des mers, le musée ouvrit ses portes en 1980 et le public put y voir ses collections d'art chinois qui avaient appartenu à un Portugais éminent, considéré comme l'Européen de la région le plus au fait de l'art de la Chine du Sud. C'était la première galerie d'art à Macao et c'est là que l'on commença d'organiser en moyenne douze expositions par an, chacune pendant deux ou trois semaines, cette cadence étant rendue possible par l'équipement technique remarquable dont bénéficie le musée.

L'exposition de Lisbonne de 1979 mentionnée plus haut avait permis d'établir avec la Fondation Calouste Gulbenkian des liens étroits qui devaient se révéler bénéfiques pour le Musée Luis Camões. Celui-ci a eu, quant à lui, je crois pouvoir le dire, le mérite de mettre un terme à une inexplicable inertie en signant avec Hong Kong le premier protocole de coopération culturelle. Un peu plus tard, la première exposition venue de la République populaire de Chine était officiellement présentée à Macao. Avec les années, nous avons complété la collection originale chinoise par des peintures et des dessins du XIX^e siècle en provenance de Macao.

Défi et tentation

Telles sont les composantes d'une vaste confrontation pacifique qui en est encore

à ses débuts puisque, à l'heure actuelle, c'est le musée seulement qui se l'est assignée comme objectif. La confluence des cultures, les processus d'acculturation, l'émergence de valeurs nouvelles d'ordre matériel et le fait qu'une partie notable de la population de Macao est de passage sont les traits essentiels de la ville aujourd'hui. Si la culture n'est pas capable de se mesurer à ces caractéristiques, elle doit à tout le moins leur apporter un complément.

Aujourd'hui, onze ans après mon entrée en fonctions comme conservateur et après avoir organisé plus de cent vingt expositions, je pense que les processus culturels ne peuvent pas partir des institutions que sont les musées. Les institutions doivent seulement favoriser l'établissement de conditions propices et formuler les défis, mais elles ne doivent jamais se proposer d'opérer elles-mêmes des changements, ce qui, à Macao, quoique avec les meilleures intentions du monde, est toujours la tentation, provoquée par l'absence, par le caractère transitoire, par la perte d'identité.

Le Musée Luis de Camões se charge aujourd'hui de la défense et de la diffusion des valeurs culturelles portugaises dans les arts visuels, sans négliger pour autant la composante chinoise ni la tendance croissante à l'internationalisation qui caractérise la vie culturelle de Macao. C'est dans cette perspective de défense et de diffusion que nous sommes parvenus à présenter à la population de Macao et de Beijing un cycle d'expositions sur les cent dernières années de la peinture portugaise. Ce cycle a obtenu le Grand Prix pour le meilleur ensemble d'expositions du premier Congrès des musées de Rio de Janeiro, la Trienal Mauseion (Triomus). Je voudrais saisir cette occasion pour exprimer publiquement ma gratitude à tous ceux qui, par leur dévouement et leur enthousiasme, ont contribué à ce succès.

Au cours des dernières années, la Chine a fait montre d'une curiosité certaine à l'endroit du monde extérieur, qui n'est pas seulement d'ordre social et économique, mais aussi culturel. C'est une contribution en profondeur à cet esprit d'ouverture qu'entend apporter notre musée d'inspiration portugaise. Ainsi, par l'intermédiaire de Macao, le Portugal contribuera-t-il à une compréhension accrue par la Chine de la pensée contemporaine et des nouvelles tendances dans le domaine de l'art. ■

Le Musée de l'Inconfidência : la « trahison », mode d'expression du patriotisme à la veille de l'indépendance du Brésil¹

Rui Mourão

Licencié en littérature brésilienne, romancier, critique littéraire et spécialiste des questions culturelles. Dirige le Musée de l'Inconfidência et coordonne la réunion des musées et demeures historiques du Minas Gerais. A été coordonnateur du programme national des musées.

1. On appelle *Inconfidência Mineira* le mouvement patriotique dirigé par le second lieutenant Tiradentes, qui, à la fin du XVIII^e siècle, entendait libérer le Brésil de la domination coloniale portugaise.

À la fin du XVIII^e siècle, la région dans laquelle se trouve actuellement l'État de Minas Gerais était un territoire immense, recouvert d'une végétation dense et habité par des Indiens envoyés comme esclaves dans les foyers de peuplement établis le long du littoral par les expéditions venues de São Paulo. La découverte de l'or et de pierres précieuses provoqua une véritable ruée vers cette région. De fait, le système de production de la colonie en fut bouleversé, les exploitations minières se transformant, en une nuit, en zones de peuplement se développant inexorablement. En peu de temps, la région devint un centre économique si important que la capitale de la colonie fut transférée de Salvador de Bahia à Rio de Janeiro, port d'expédition de l'or. Ce transfert renforça le nouveau système économique, fondé essentiellement sur les activités extractives, qui succéda au cycle de la culture de la canne à sucre, en déclin.

L'occupation du territoire et l'avènement d'une prise de conscience politique

L'installation des mineurs dans la région se fit de façon chaotique, en raison de l'incurie de l'administration portugaise, qui n'avait rien planifié, se bornant simplement à prendre des mesures destinées à stimuler toujours plus la production. Sans le moindre souci d'efficacité, et dans le plus grand désordre, des vagues humaines ne cessèrent de déferler et se consacrèrent exclusivement aux activités extractives. Le ravitaillement n'étant pas organisé, les disettes se succédèrent : le programme général d'extraction en fut bouleversé et la région se transforma en un champ de bataille où les divers groupes se disputaient les vivres, avant de se retirer en désordre en laissant des cadavres derrière eux. Avec le temps apparurent l'agriculture et l'élevage de subsistance dont l'essor permit de nourrir la



Le Musée de l'Inconfidência, bâtiment principal.

population occupée à la mine et aux tâches y afférentes.

Toutes ces circonstances ont leur importance pour expliquer les changements apportés par ces aventuriers au développement du Brésil. Jusqu'alors, l'expansion de la société coloniale reposait sur l'agriculture. Les grandes exploitations agricoles, qui pratiquaient généralement la monoculture, monopolisaient les richesses et, partant, le travail du plus grand nombre. Les villes ne constituaient que de simples points d'appui, la vie étant totalement liée à la production agricole. Les activités extractives inversèrent cette tendance. Le pôle d'attraction devint alors la ville, les zones rurales gravitant désormais autour d'elle.

Avec le renforcement de ce nouvel ordre économique naquit une catégorie sociale originale qui, n'appartenant ni au sommet ni au bas de l'échelle sociale, eut son espace propre. Des bureaucrates, des religieux, des commerçants, des artisans et même des ouvriers non spécialisés offraient leurs services pour des travaux comme le jardinage ou la coupe du bois. C'est ainsi que se constitua une classe qui se maintint complètement en dehors du cadre de référence habituel aux citoyens intégrés : d'où l'apparition d'une prise de conscience diversifiée qui jouera un rôle fondamental quand l'or devint plus rare et que les contradictions inhérentes au système de production commencèrent à se faire sentir.

C'est à Vila Rica, capitale de la région, que le peuple opprimé se dressa contre le colonisateur, qui employait la force pour exiger un rendement que les mines épuisées ne pouvaient plus avoir. Des lois iniques se succédèrent, la seule préoccupation de la Couronne, consciente que les richesses n'étaient pas déclarées, étant d'améliorer le système fiscal et les instruments de contrôle.

La première manifestation de mécontentement vis-à-vis du Portugal éclata à l'occasion d'un conflit lié à la propriété des terres, et est connue sous le nom de Guerra dos Emboabas (1708-1710). Dix ans plus tard, ce fut la Révolte de Vila Rica menée par Felipe dos Santos contre l'impôt. Le sentiment de révolte s'accrut au fil des ans et, en 1789, naquit l'Inconfidência Mineira, vaste mouvement dont l'objectif était l'indépendance du pays et l'instauration d'un régime républicain.

La conspiration

Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, Vila Rica devint le principal

centre socio-économique du Brésil. Ce processus était contradictoire : à mesure que déclinait l'activité des mines et que croissait le mécontentement populaire face à la violence imposée par la métropole, le tissu urbain se développait avec la construction d'édifices monumentaux (centre civique, églises fastueuses, ponts et fontaines publiques). Les lettres et les arts s'épanouirent. Les poètes de langue portugaise les plus illustres d'alors appartenaient au groupe dénommé Escola Mineira (l'École du Minas Gerais) ; des écoles d'architecture et de sculpture originales furent créées ; la musique sacrée se hissa au niveau de celle des pays européens les plus réputés pour leur tradition musicale. La société locale puisa dans cette fierté la force de se libérer du joug d'une domination qui commençait à lui peser beaucoup trop.

Les imprimeries étaient interdites et la circulation des livres soumise à un contrôle rigoureux ; néanmoins, la colonie était toujours informée, par des voies clandestines, des idées les plus avancées de l'époque. L'influence des idées des encyclopédistes français fut réelle, tout comme la révolution en Amérique du Nord fut une source d'inspiration pour les esprits progressistes. Le groupe de conspirateurs, qui ne tarda pas à se constituer, parvint même à établir des contacts avec Thomas Jefferson, alors ambassadeur des États-Unis d'Amérique en France, et, par son intermédiaire, à obtenir une aide pour la révolution en marche.

L'Inconfidência Mineira, qui regroupait une bonne partie de l'élite intellectuelle de l'époque (des poètes, des prêtres, des militaires, un ingénieur, des commerçants), finit par être dénoncée de l'intérieur. La répression du gouvernement portugais fut féroce. Joaquin José da Silva Xavier, surnommé Tiradentes (arracheur de dents), fut pendu haut et court, et la plupart de ses compagnons déportés en Afrique. Même après la proclamation de l'indépendance du pays, en 1822, par Pierre I^{er} de la famille royale portugaise, la conjuration de Vila Rica resta entourée d'un épais silence. La campagne faite en faveur de la République, au siècle suivant, déclencha un processus de réhabilitation du mouvement, considéré comme l'étendard levé contre l'Empire. Les *Inconfidentes* (appelés « traîtres »), blanchis de l'infamie jetée sur eux, devinrent des héros. Tiradentes, le principal d'entre eux, fut finalement élevé à la dignité de premier martyr de l'indépendance et père de la nation.

Un musée

L'idée de créer un Musée de l'Inconfidência naquit en 1937 lorsque le président Getúlio Vargas prit l'initiative du dernier acte de la réhabilitation, en rapatriant dans le pays les restes d'*Inconfidentes* morts en exil. Le lieu définitif où ils devaient reposer ne pouvait être qu'Ouro Preto, théâtre de la conspiration de 1789.

La Casa de Câmara e Cadeia (hôtel de ville et prison) fut retenue comme panthéon pour des héros, car cet édifice était le plus imposant de la place centrale de la ville et que c'est là que fut exposée la tête du « traître » Tiradentes. Utilisant une roche de la région, l'architecte José de Souza Reis, travaillant pour le Bureau du patrimoine historique et artistique national, conçut un monument sobre dont les lignes de force révèlent une formidable tension, trouvant un point d'équilibre entre simplicité et beauté. Volumes, formes et couleurs se conjugent pour former un ensemble harmonieux.

Le Panthéon des Inconfidentes fut inauguré en 1942, l'ensemble du Musée de l'Inconfidência en 1944. En vertu du décret portant création du musée, celui-ci est chargé de réunir, conserver et rechercher tout ce qui a un rapport avec l'épisode politique qui a marqué le pays tout entier et dont le théâtre est devenu un lieu de pèlerinage civique : tous les ans, le 21 avril, le gouvernement de l'État se rend officiellement à Ouro Preto et, sur le perron du grand escalier de l'ancienne Casa de Câmara e Cadeia, est célébrée une cérémonie du souvenir à la mémoire de Tiradentes, cérémonie qui connaît un retentissement national et mobilise l'ensemble de la population.

Documentation sur l'Inconfidência et sur l'évolution sociale qui a suivi

Comme il est d'usage dans un panthéon, deux urnes ont été placées dans une salle voisine : l'une contenant les restes de Marília de Dirceu, fiancée et muse du poète rebelle Tomaz Antônio Gonzaga ; l'autre, vide, à la mémoire de Bárbara Heliodora, épouse et muse du poète (qui a pris part, lui aussi, à la conspiration) Inácio José de Alvarenga Paixoto ; ces femmes font partie intégrante de l'histoire de l'Inconfidência pour l'avoir vécue et avoir inspiré une littérature qui a touché le cœur de plusieurs générations de Brésiliens.

A la documentation liée directement à la conspiration de 1789 s'ajoutent divers



Le Christ flagellé, sculpture en bois du XVIII^e siècle, par António Francisco Lisboa.



Museu da Inconfidência/S. Tropicia.

Escalier principal.

objets qui vont de la potence où fut pendu Tiradentes, et des pièces du procès intenté par l'administration portugaise, aux vêtements liturgiques des prêtres membres de la conspiration. Le mobilier provenant de la Casa dos Contos (la résidence de Manoel Rodrigues de Macedo, banquier et collecteur d'impôts) n'a été exposé qu'à une date récente, à la suite d'études historiques donnant à penser que celui-ci aurait participé à la conjuration.

Dans sa thèse de doctorat, Kenneth Maxwell démontre, de manière convaincante, les liens existant entre Macedo et les conspirateurs, le gouverneur et le rédacteur des procès-verbaux du procès². Homme puissant qui devait son immense fortune au Portugal, il a sans aucun doute participé au complot à un autre niveau, peut-être même comme chef du mouvement. Cette étude offre ample matière à analyse, car elle modifie l'interprétation donnée jusqu'ici de l'Inconfidência, celle d'une conspiration d'intellectuels idéalistes, mus par des idées libertaires fortement imprégnées de romantisme. Aujourd'hui, l'accent est plutôt mis sur des facteurs économiques réalistes et pragmatiques.

2. Kenneth Maxwell, *A devassa da devassa. A inconfidência mineira : Brasil e Portugal, 1750-1808*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1977.

Je crois que la nature de l'Inconfidência Mineira, en tant que produit de l'évolution historique de la région, a été suffisamment démontrée. En cherchant à expliquer cet enracinement local profond de la conspiration de Tiradentes, le musée poursuit son exposition avec l'étude des caractéristiques propres au développement du Minas Gerais au XVIII^e siècle : l'évolution de la communauté en marche, qui s'approprie moyens de transport, matériaux de construction civile, éclairage public et éclairage domestique, ustensiles ménagers en milieu rural et urbain, construction et décoration d'édifices religieux, art du mobilier, art populaire et savoir. La culture qui s'est développée dans cette partie du territoire brésilien se distingue singulièrement par sa simplicité, sa sobriété et son dépouillement, engendrant une beauté austère des formes qui contraste fortement, par exemple, avec l'art plus flamboyant de la région sucrière du Nord-Est.

Ainsi, une salle a été dédiée à Antônio Francisco Lisboa, surnommé Aleijadinho, sculpteur et architecte de génie, né à Ouro Preto. Fils d'une esclave de son père, qui était ébéniste, architecte et entrepreneur, il avait été initié par ce dernier à l'architecture et avait appris la sculpture sur bois doré avec les innombrables artistes portugais qui travaillaient à la capitainerie du Minas Gerais. Antônio Francisco Lisboa vécut à une époque où le baroque entrait dans une phase de décadence; il parvint à lui imprimer une vigueur nouvelle en l'élevant à un niveau qui rivalisa avec celui de sa splendeur passée. Son originalité fut de donner à ce style universel une touche brésilienne très authentique. Tandis que son œuvre atteignait le summum de la perfection de l'art colonial brésilien, Aleijadinho, en tant que maître d'un atelier employant de nombreuses personnes, était représentatif de cette catégorie sociale qui exerçait alors des professions indépendantes.

Une nouvelle conception du musée dans sa partie exposition est à l'étude. Elle devrait insister sur le processus d'urbanisation, facteur déterminant des mutations sociales qui donnèrent naissance au mouvement de rébellion politique. La présentation des origines et de la formation d'Ouro Preto, ancienne capitale de la province minière, point de départ et d'arrivée de tout ce qui a conduit le pays à son autonomie, ne manquera pas d'évoquer sa consécration universelle, autrement dit son inscription sur

la Liste du patrimoine culturel mondial de l'Unesco.

La Casa de Câmara e Cadeia

L'édifice qui abrite le musée (l'ancienne Casa de Câmara e Cadeia, siège de l'administration et prison) est l'un des spécimens les plus remarquables de l'architecture civile de la période coloniale. Avec ses solides murs de pierre de deux mètres d'épaisseur au rez-de-chaussée et d'un mètre à l'étage supérieur, il affiche des lignes néoclassiques élégantes, avec une façade qui n'est pas sans rappeler celle du Capitole romain. Sa construction a demandé soixante-dix ans (de 1785 à 1855) ; elle a été entreprise et a sensiblement progressé sous l'administration du gouverneur et capitaine général Luis da Cunha Meneses, qui, également architecte, a été l'auteur du projet.

Dans un environnement où les maisons étaient, pour la plupart, de fragiles constructions faites de roseaux et de boue et où la pierre commençait à peine à être utilisée, la construction de la Casa de Câmara e Cadeia, par ses dimensions inusitées, a suscité de vives critiques à l'encontre du gouverneur, qui pratiquait une administration abusive dans toute l'acceptation du terme, au point d'être surnommé *Fanfarrão Minésio* (le fanfaron du Minas). Cet homme fougueux et ambitieux donna une impulsion si vive au projet qu'au terme des trois ans et demi passés à la tête de la capitainerie toute l'aile gauche de l'édifice était achevée et contenait déjà des prisonniers. Participèrent aux travaux dans le même temps environ cinq cents hommes, pour la plupart des prisonniers contraints arbitrairement à effectuer des travaux forcés.

A cette époque, la Câmara assumait l'administration de la ville. Elle eut son siège dans le bâtiment pendant vingt-cinq ans seulement, après quoi elle fut transférée en un autre lieu de la place, tout le bâtiment étant alors transformé en prison. Pénitencier de l'État de 1907 à 1938, il fut plusieurs fois réaménagé et des bureaux y furent installés. Quand on le transforma en musée, des travaux de restauration judicieux lui redonnèrent ses caractéristiques premières.

La structure des services du musée

Panthéon élevé à la mémoire des héros de 1789 et grand réceptacle de témoignages de la culture coloniale, le Musée de

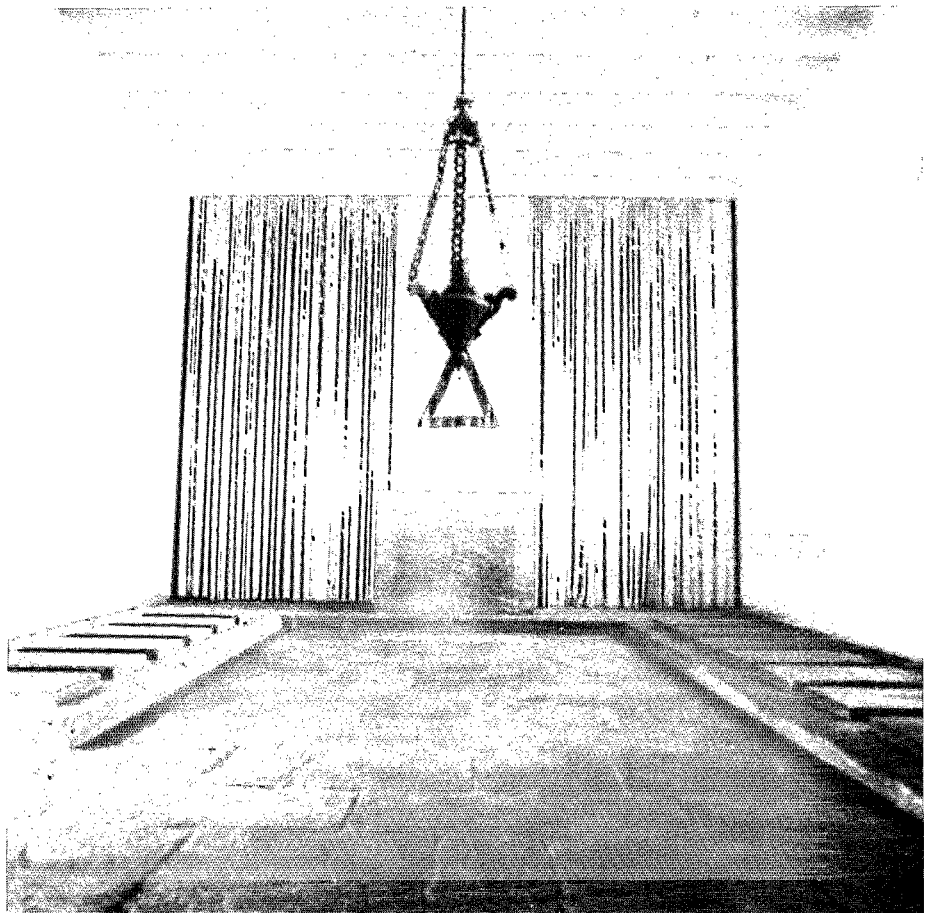
l'Inconfidência attire une catégorie particulière de visiteurs de tout le pays et de l'étranger. Son prestige est incontestable et ne peut que croître à mesure qu'Ouro Preto devient un haut lieu d'attraction : de plus en plus nombreux sont ceux qui s'intéressent à l'art colonial, souhaitent connaître le passé brésilien ou renouer avec leurs traditions.

Avec les trois annexes qui abritent l'auditorium, la salle des expositions temporaires, la réserve technique, le laboratoire de restauration, la bibliothèque, les archives et le centre pédagogique, les installations du musée sont très modernes. La direction a opté pour une ligne d'action dynamique, qu'elle s'efforce de fonder sur une solide base culturelle. Son action relève de deux secteurs, l'un chargé des manifestations temporaires (expositions spéciales d'objets faisant partie du fonds ou d'œuvres d'artistes contemporains, concerts, projection de films, de vidéocassettes et de programmes audiovisuels), l'autre, permanent, voué à la recherche et au travail scientifique. La partie documentation, très riche, comprend les pièces des procès tenus pendant la période coloniale, les dossiers d'instruction concernant les ecclésiastiques qui ont pris part à l'Inconfidência,

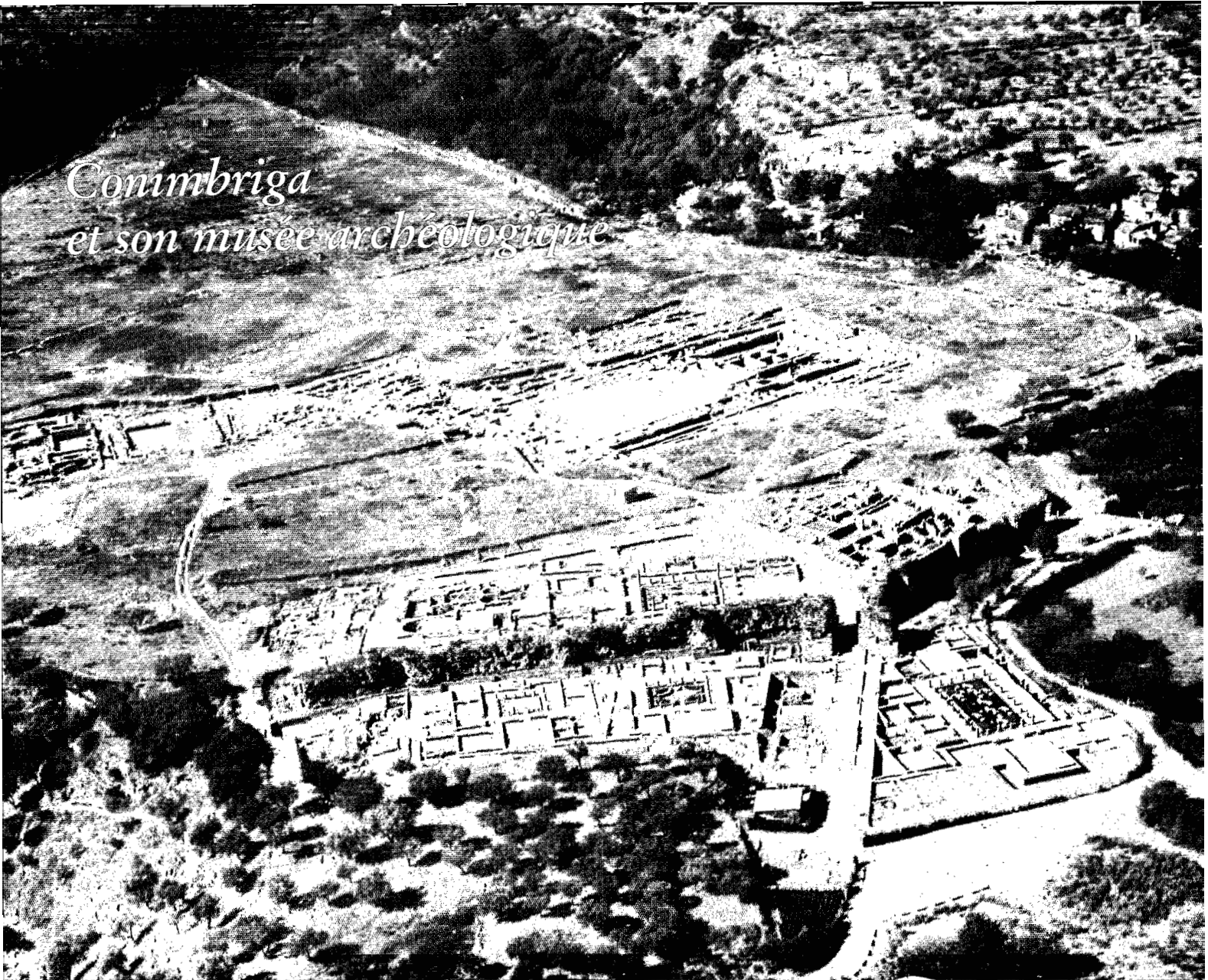
les archives du baron de Camargo, homme politique de premier plan sous l'Empire, et un fonds de partitions tropicales de l'époque coloniale, le plus important du Brésil. Outre les activités de recherche ordinaires, des cours de niveau supérieur et des programmes éducatifs permettent de faire connaître aux élèves et aux étudiants les valeurs qu'incarne leur cité. Le travail de conservation progresse régulièrement et, dans la mesure où il tend à identifier les causes de la dégradation des matériaux, il contribue à la conservation de la ville. Actuellement, le Musée de l'Inconfidência est à la tête de la réunion des musées et demeures historiques du Minas Gerais, ensemble de neuf institutions relevant du gouvernement fédéral et situées dans les principales villes coloniales de l'État. ■

[Texte original en portugais]

Le panthéon des « traîtres » patriotes.



Conimbriga et son musée archéologique



Vue aérienne du site. Au premier plan, *extra muros* : bâtiments où l'on a trouvé des squelettes et bains publics. Derrière, *intra muros* : un temple chrétien (à gauche) et un bâtiment important (au centre). Le forum, large espace rectangulaire, se trouve légèrement à droite du centre de la photographie.

Adília Alarcão

Licenciée en philosophie et en histoire (Université de Coimbra, 1957), et titulaire d'un diplôme d'études de conservation, de l'Université de Londres (1962). Elle s'est spécialisée en archéologie romaine et a collaboré avec Jorge Alarcão, Robert Etienne et J. Bairrão-Oleiro, à qui elle a succédé, en 1967, à la tête du Musée monographique de Conimbriga. Actuellement, elle s'emploie essentiellement à former des spécialistes de la conservation et de la restauration.

Synonyme, des décennies durant tant au Portugal qu'à l'étranger, de vaste ensemble de mosaïques romaines bien conservées *in situ*, le nom de Conimbriga est associé aujourd'hui à l'image plus complexe d'un site où la nature, la science, le passé et le présent se conjuguent pour créer une atmosphère très particulière qui incite le visiteur à y rester plus longtemps que prévu et, très souvent, à y revenir.

D'aucuns voient dans Conimbriga un site paisible, idéal pour les sorties familiales et sociales, les séminaires ou les réunions d'affaires, à mi-chemin entre le nord et le sud du pays... où, dans le même temps, on apprend ou l'on se rappelle quelque chose de l'histoire.

Le site archéologique

Les premières références aux ruines romaines (« murailles, aqueduc, tumulus

et pierres gravées ») figurent chez les humanistes portugais du XVI^e siècle, mais c'est seulement en 1873 que les premières fouilles eurent lieu et en 1899 que le premier relevé de terrain fut effectué.

La tenue au Portugal du quinzième Congrès international d'anthropologie et de préhistoire, en 1930, a conduit l'Etat à acquérir les premiers terrains et l'Université de Coimbra à entreprendre des fouilles archéologiques. Au cours des années 1940 et 1950, le Ministère des travaux publics procéda à de grands travaux de consolidation et de reconstruction des édifices découverts, selon les principes régissant alors la restauration.

Depuis, le gisement archéologique a été parfaitement identifié et préservé. La majorité des spécialistes s'accordèrent pour l'identifier, dès la Renaissance, avec l'*oppidum* de Conimbriga, mentionné dans l'*Histoire naturelle* de Plin l'Ancien et l'*Itinéraire* d'Antonin. Deux

autels de pierre calcaire d'origine locale, consacrés au *Génie de Conimbriga*, à *Flavia Conimbriga* et à leurs « lares » confirment cette identification avec la localité dont le nom a été rendu célèbre par les Romains, mais dont les origines remontent, selon les philologues, à une population préindo-européenne colonisée, selon les témoignages archéologiques, par les Celtes aux environs du VII^e siècle avant l'ère chrétienne.

Création du musée

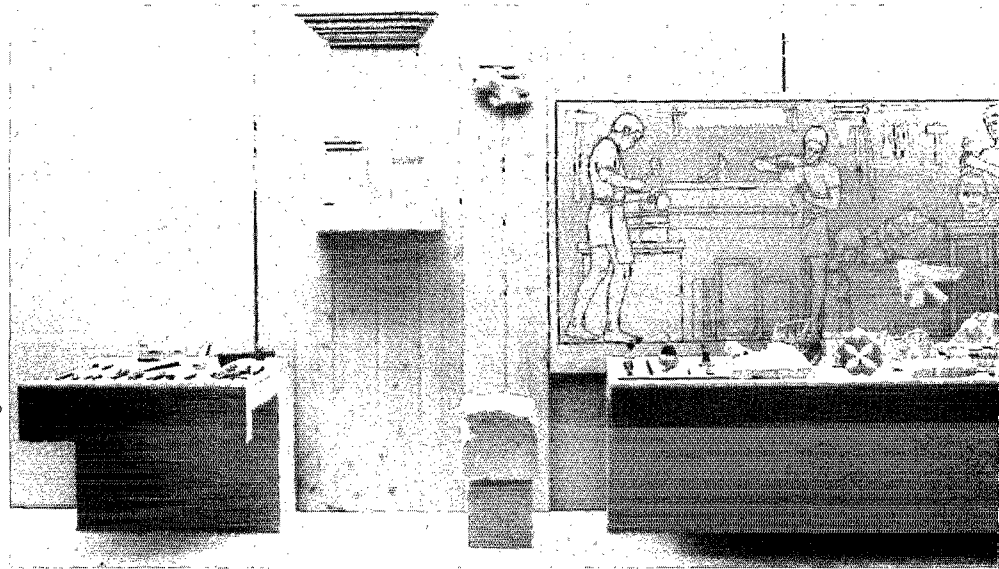
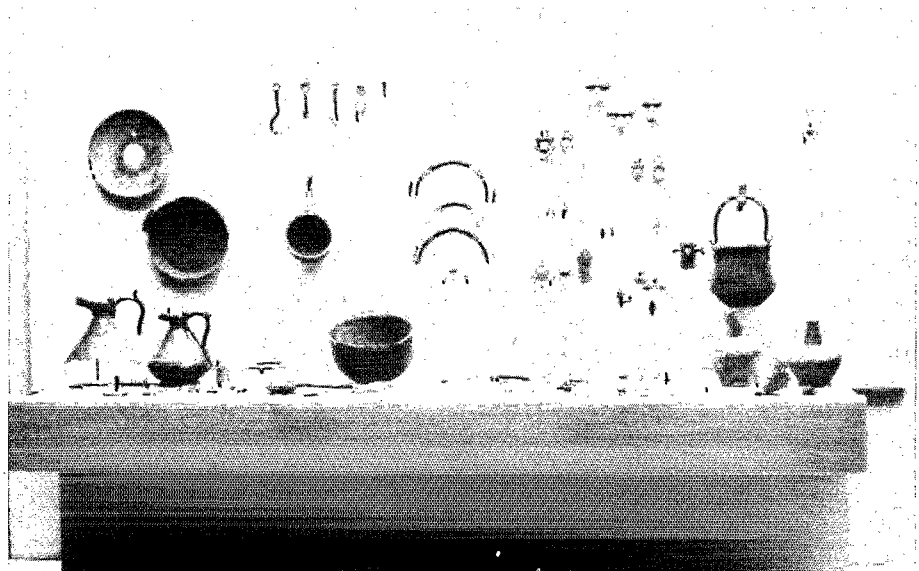
La découverte en 1939 de la magnifique *domus* dotée d'un péristyle central, avec une pièce d'eau d'où jaillissent plus de cinq cents jets d'eau, pose le problème de la conservation des vestiges archéologiques, problème encore débattu aujourd'hui et qui, à l'évidence, doit être réglé cas par cas, conformément aux progrès de la science et de la technique propres à chaque époque et à chaque lieu.

Faut-il protéger les mosaïques dont la maison est pavée et qui recouvrent environ six cents mètres carrés, au moyen d'une structure qui abriterait en même temps un musée? Vaudrait-il mieux transférer ces mosaïques dans un musée, ou bien les restaurer sur place et les présenter à ciel ouvert? Sur les conseils du professeur Vergílio Correia, il a été décidé de consolider les édifices découverts, en restaurant certains d'entre eux, et d'ouvrir un musée sur le site.

Conçu sur le modèle des musées de Vintimille, d'Ampúrias et de Verulamium, le Musée monographique de Conimbriga a été inauguré en 1962, avec pour mission de poursuivre les fouilles, protéger, conserver, étudier et faire connaître les ruines et leurs vestiges, et enfin offrir aux visiteurs un lieu de repos et de rencontre, portes grandes ouvertes sur le gisement archéologique et le paysage.

Le projet était confronté à deux contraintes : contrainte matérielle d'abord, inhérente à l'édifice ; modicité des ressources humaines et financières disponibles ensuite. Ces contraintes n'entamèrent cependant en rien l'enthousiasme avec lequel l'équipe restreinte de l'époque s'attacha à définir un programme en plusieurs étapes devant permettre d'atteindre les objectifs fixés.

Il s'agissait tout d'abord d'organiser les collections héritées, qui firent peu après l'objet de toute une série d'études monographiques, indispensables pour connaître les limites chronologiques de Conimbriga, son évolution interne et les



relations politiques et économiques maintenues avec d'autres peuples et avec les localités voisines. Dans le même temps, les bases d'une section de conservation furent jetées et les fouilles furent reprises, scientifiquement, fouilles qui, hormis la maison aux jets d'eau, s'étaient arrêtées aux pavements. Peu à peu se constitua un corps de techniciens de niveau intermédiaire, formé d'étudiants et de jeunes des environs, chargés de creuser, dessiner, photographier, conserver et restaurer. Parallèlement eurent lieu les premiers essais d'exposition pédagogique et de travail avec les écoles.

Expansion du projet et difficultés

Les trois premières années de travail ouvrirent ainsi la voie à des progrès plus marquants. Le musée signa un accord de collaboration avec la Mission archéologi-

Exposition d'objets métalliques. La méthode muséographique met en évidence les rapports entre les différents objets et leur typologie.

Inventaire restreint d'outils et matériaux pour le travail desquels ils avaient été conçus. Le panneau mural illustre le maniement de ces outils.

que française au Portugal, qui aboutit à la découverte du centre monumental de Conimbriga et à la publication d'un important ouvrage d'analyse des découvertes et de synthèse des connaissances ainsi rassemblées.

Simultanément, les activités du musée se développèrent, en particulier la conservation et l'étude en laboratoire de céramiques, deux domaines dans lesquels Conimbriga fut saisie de nombreuses demandes de services et de cours pratiques à l'intention de techniciens.

À la fin des années 1960, les installations se révélèrent tout à fait inadéquates et insuffisantes, tant pour les activités internes que pour la présentation des collections et la fourniture d'un appui logistique aux visiteurs. Il est devenu évident que Conimbriga devait être entièrement revu.

Mettre sur pied un musée, c'est autre chose que d'agrandir un bâtiment. Donner vie à un programme, c'est plus que lui donner un cadre. Les contraintes qui pesaient alors sur les musées publics portugais empêchèrent, pendant de nombreuses années, de constituer une équipe technique apte à travailler en même temps sur les options muséologiques, les solutions muséographiques et les équipements spéciaux. Même l'acquisition des parcelles de terrain indispensables pour exploiter le gisement et construire des aires de stationnement destinées aux visiteurs se fit très lentement et par à-coups.

Le nouveau musée

Avant tout, le nouveau musée a été conçu pour aider le visiteur à saisir la signification des ruines en les situant mieux dans le temps et l'espace. La vigueur expressive du diaporama, du dessin et de l'objet

exposé est le moyen le plus direct — donc le plus économique — de transmettre les connaissances, ce qui ne signifie pas pour autant que l'on néglige de produire des guides, catalogues et autres documents.

L'exposition permanente évoque la vie quotidienne, le caractère monumental du *forum*, la richesse de la *domus*, les cultes et superstitions de la population romanisée, les envahisseurs qui conquièrent et saccagèrent Conimbriga au V^e siècle.

L'espace disponible est relativement réduit et les objets sont très fragmentés, car ils proviennent, pour la plupart, de ruines et de décombres, ce qui rend difficile l'organisation d'une exposition permanente et complique considérablement le choix d'un critère déterminé.

Des diverses expériences en muséographie connues, nous tirons suggestions et enseignements, sans oublier qu'il n'y a pas de modèle parfait résistant à l'évolution du goût ou à l'usure de son support théorique. Les solutions retenues ne sont donc pas vraiment originales, bien qu'elles aient été, dans une certaine mesure, personnalisées. L'information qui accompagne les objets est réduite à ce qui nous paraît essentiel, bien que purement expérimental à nos yeux. Les réactions du public nous incitent à multiplier des notices libellées simplement, mais jugées instructives.

À l'intérieur de l'édifice, le cadre où les collections sont exposées et où les visiteurs évoluent est élégant, reposant; on peut constater que les enfants s'y plaisent et s'arrêtent, à chaque pas, devant un détail qui retient leur attention. Les matériaux employés pour la décoration des intérieurs et les vitrines ont été choisis en fonction des critères de durée, de la résistance à l'usure, de l'harmonie des couleurs et de la texture et de la tradition.

Les zones d'exposition ne sont pas munies d'ouvertures sur l'extérieur, ce qui facilite la régulation de l'air ambiant et permet de mettre en valeur les collections de petits objets grâce à la lumière artificielle. Le visiteur n'a pourtant pas l'impression d'être enfermé, toutes les portes étant en verre et en bronze, ce qui assure une douce transparence et laisse filtrer la lumière du jour qui baigne les zones de passage et de réception, ouvertes sur l'extérieur.

Les vitrines sont éclairées en haut, de l'intérieur, par une lumière fluorescente avec filtre des rayons ultraviolets et régulation de la température, dont la couleur s'harmonise avec celle des objets et de ce qui les entoure. À l'extérieur, des lampes à incandescence et des lampes halogènes, réglables, mettent en valeur les pièces isolées. Enfin, une attention toute particulière a été consacrée au rapport température/humidité relative/ventilation, tant à l'intérieur des vitrines que dans les salles.

Projets complémentaires

Malheureusement, les travaux ne sont encore pas achevés et les réserves du musée ne sont pas accessibles. C'est seulement depuis quelques mois que les grands monuments situés parmi les ruines sont mis en valeur de manière satisfaisante. Dans la localité voisine, on a entrepris un programme de restauration de la zone d'époque romaine, qui inclut la mise au jour de l'amphithéâtre, et les habitants ont été convaincus de devoir se considérer comme les héritiers du patrimoine que recèlent leurs terres.

Grâce à l'organisation d'expositions et de cours d'archéologie pratique sur place, le musée compte ouvrir aux touristes le village lui-même, qui pourra procéder à des échanges culturels et fournir des services.

Créé pour préserver et exploiter un gisement archéologique, le Musée monographique de Conimbriga est aujourd'hui un gardien et un catalyseur pour des relations ouvertes sur le plan physique, humain et culturel. ■

[Texte original en portugais]

Longue de 24 m, cette vitrine a été conçue de telle façon que sa paroi arrière s'ouvre, comme une grande fenêtre, sur une maison romaine. Le visiteur peut ainsi établir un rapport direct entre la matière première, les techniques de construction et les ruines, et mieux comprendre les efforts d'interprétation de l'archéologie.



Musée de Conimbriga.

Restauration de la République et de son musée

(Entretien collectif)

Le Palais du Catete, construit en 1858 et converti en Musée de la République en 1960. Au fond, les jardins du musée et la Plage des flamants.

Lilian Barretto

A suivi des cours d'art décoratif (décoration intérieure), d'histoire de l'art et de restauration à l'Université fédérale de Rio de Janeiro et en France. A enseigné à l'Université catholique de Rio de Janeiro les manifestations artistiques, l'histoire de l'art, l'analyse des moyens d'expression, la plastique et la composition. A été associée à l'élaboration des programmes culturels du Mouvement brésilien d'alphabetisation (Mobral). A rempli les fonctions de coordonnatrice adjointe du Programme national des musées de la Fondation nationale *Pró-Memória*. Dirige actuellement le Musée de la République et est conseillère culturelle auprès du gouvernement de l'État de Rio de Janeiro.

Mário Chagas

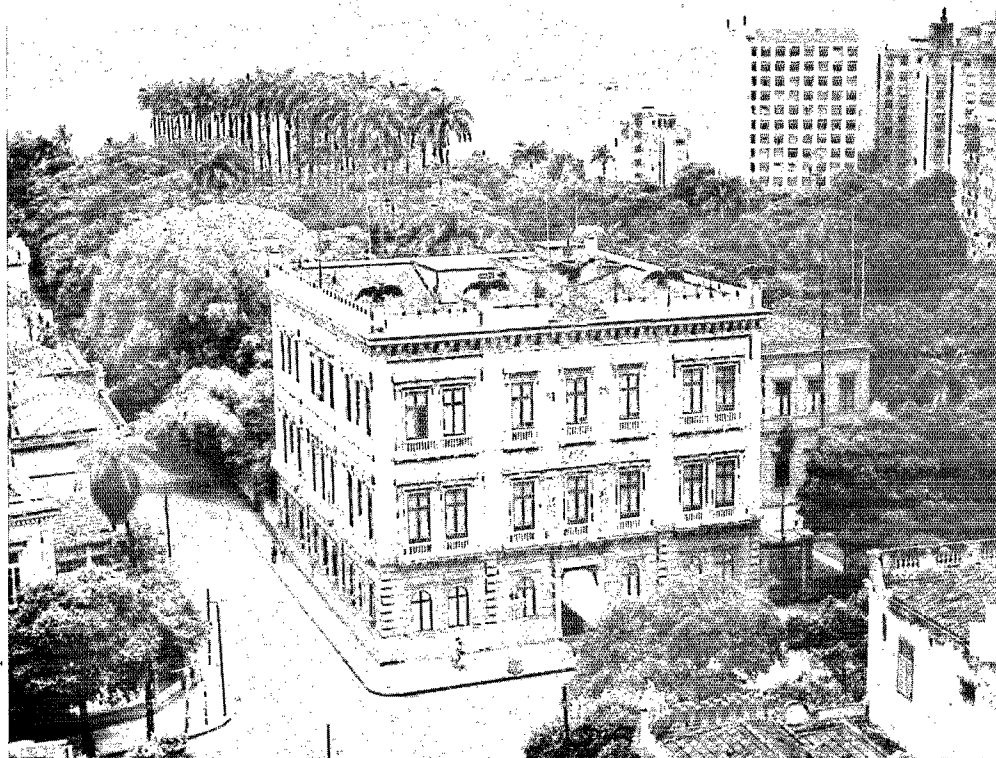
Né le 26 juin 1956. Diplômé de muséologie et titulaire d'une licence de biologie. A travaillé pendant sept ans à la Fondation Joaquim Nabuco (Pernambuco) en tant que directeur du Musée de l'homme du Nordeste et a participé à la création de plusieurs musées régionaux. Actuellement professeur de muséologie à l'Université de Rio de Janeiro et coordonnateur du groupe de travail chargé de préparer la réouverture du Musée de la République.

Stella Fonseca

Titulaire d'une licence de lettres classiques de l'Université Santa Úrsula et d'une maîtrise linguistique de l'Université fédérale de Rio de Janeiro. A partir de 1972, se consacre à l'éducation des adultes et, depuis 1983, à des activités pédagogiques dans les musées. A coordonné les activités pédagogiques du Programme national des musées. Actuellement chef du Département du développement pédagogique et culturel du Musée de la République.

Renato Lemos

Né le 18 décembre 1951. Titulaire d'une maîtrise d'histoire de l'Université fédérale Fluminense. A exercé pendant huit ans les fonctions de chercheur au Centre de recherche et de documentation de la Fondation Getúlio Vargas, et a participé à l'élaboration du dictionnaire historico-biographique brésilien et au projet de recherche sur l'histoire politique de l'État de Rio de Janeiro au cours de la 1^{re} République. Actuellement chef du Département de la documentation et de la recherche du Musée de la République.



Museu da República/Manchete.

Je m'appelle Lilian Barretto. Je suis directrice du Musée de la République. Avant d'aborder certaines questions fondamentales qui sous-tendent notre projet, je souhaiterais, par souci de clarté, retracer brièvement l'histoire du Musée.

Situé dans le quartier traditionnel du Catete, à Rio de Janeiro, et connu sous le nom de Palais du Catete (*Palácio do Catete*) ou Palais des aigles (*Palácio das Águias*), l'édifice a été construit entre 1858 et 1867 pour servir de résidence à un riche planteur de café, le baron de Nova Friburgo. En 1895, il a été incorporé au patrimoine national. Après quelques aménagements, il fut promu à la dignité de siège du pouvoir exécutif et fut donc le lieu où furent prises des décisions de portée nationale et internationale.

En 1960, il devint le siège du musée qui constitua jusqu'en 1983, une division du Musée national d'histoire; depuis cette date, il est administrativement autonome. C'est cette année-là, en octobre, que notre proposition de principe fut

approuvée et que l'équipe actuelle prit la direction du Musée de la République. Nous avons opté d'emblée pour une structure interne devant permettre une participation et un engagement accrus de l'ensemble de l'équipe à la restauration physique, conceptuelle et institutionnelle du musée. Nous cernons les problèmes, nous les discutons et cherchons à les résoudre non seulement dans le cadre de l'équipe, mais aussi en nous ouvrant sur le monde extérieur. Aujourd'hui, sept associations de quartier prennent part à nos projets.

Lorsque nous avons été invités à écrire un article pour *Museum*, nous nous sommes demandés quelle serait la meilleure méthode pour présenter nos méthodes de travail. Nous avons finalement opté pour le dialogue entre spécialistes — sous forme d'entretiens —, car nous pensons que cette manière de procéder donne l'idée la plus exacte du type de participation que nous essayons de pratiquer habituellement dans notre musée. C'est ainsi

que Stella, Renato, Mário et moi-même (voir notices biographiques) réfléchissons ensemble et considérons chaque sujet d'étude sous son angle le plus large.

Pour commencer, il ne serait pas inutile d'exposer les principes qui sont à la base de notre action au musée. Dès 1983, nous nous sommes efforcés de mettre sur pied une équipe composée de spécialistes de différentes disciplines, susceptibles d'appréhender, dans une optique pluridisciplinaire, le thème essentiel de notre travail : le parcours suivi par la République brésilienne. La composition de cette équipe reflète aussi certains principes qui prévalent dans la conception actuelle des musées, notamment en ce qui concerne leur dimension pédagogique et leur fonction sociale. On voit que le musée ne pouvait se passer d'éducateurs, de muséologues et d'historiens.

Nous cherchons à dialoguer non seulement avec les spécialistes du musée, mais aussi avec le public puisque nous essayons, non sans un certain succès, de travailler avec les habitants du Catete et des alentours par le canal des associations de quartier.

L'aspect idéologique de notre travail est tout aussi fondamental : il s'agit de modifier le caractère même d'une institution jusqu'alors consacrée « à la mémoire des présidents de la République » sans mettre en lumière la dimension sociale plus large de l'histoire de la République. Et il ne faut pas oublier que tout en repensant la conception de l'institution, nous devons procéder à des travaux de restauration de l'édifice lui-même et de ses collections.

En ce qui concerne plus particulièrement le sujet de cet article, « la restauration de la République », j'aimerais que Renato explique comment il voit les choses.

Renato : A mon avis, pour bien saisir cette idée, il faut d'abord admettre que la « restauration de la République » est une question historique qui se réfère à la société brésilienne. Un musée d'histoire comme le nôtre doit opter pour une méthodologie déterminée. L'approche historique que nous avons adoptée, il y a déjà près de cinq ans, doit être en permanence affinée, notamment en fonction de l'évolution des conceptions de l'histoire.

L'histoire comme « problématique »

Lilian : Une optique très différente de celle qui avait cours auparavant, donc ?

Renato : Oui, en effet. Le musée était partie prenante d'une autre conception de l'histoire : positiviste, descriptive et concrétisée par un circuit formé de « salles présidentielles ». L'approche suivie aujourd'hui est celle de la « problématique historique », selon laquelle aborder la réalité dans une perspective historique consiste à dégager des problèmes en soulevant des questions. Ainsi, la République est considérée à la manière d'un problème qu'il convient d'analyser et auquel il faut apporter des réponses qui, comme toute réponse scientifique, seront provisoires.

En tant que problème historique, la République, prise au sens d'idée ou de pratique politico-institutionnelle, doit être appréhendée dans le cadre de la société qui la vit. C'est ainsi que le musée, en proposant de « restaurer la République », essaie de resituer le débat, de dépasser les termes dans lesquels il s'enfermait autrefois, voire de les critiquer du point de vue d'une conception plus moderne.

Le Musée de la République a décidé de débattre de la question de la République à partir des notions qui tendent à définir un « temps social », qui n'aurait que peu de rapport avec les cadres chronologiques traditionnels et positivistes, imposant une dynamique linéaire. Pour élaborer un « temps républicain », il fait appel aux notions de « structure » et de « conjoncture », qui, dans une perspective historique, renvoient aux rythmes de l'expérience sociale.

Le temps « structurel » est celui de la longue durée qui se meut avec lenteur, le temps où se vérifient les « constantes », autrement dit les relations, les pratiques sociales, les mentalités, qui évoluent très lentement, qui subissent l'action du temps social, mais au ralenti, et qui freinent, limitent ou conditionnent le changement radical, la rupture. La notion de « conjoncture », quant à elle, se prête mieux à la perception de la rupture et du changement dès l'instant où intervient le « saut qualitatif », car elle rend compte de multiples aspects d'une expérience réduite à un laps de temps extrêmement court, lorsque le processus s'accélère et que la transition devient plus critique.

Lilian : Je crois que Mário a quelque chose à dire là-dessus.

Mário : Renato a évoqué le projet de cadre conceptuel qui prend en considération deux temps, dont la durée est respectivement très courte et longue. Du point de vue muséologique, la question se présente ainsi : comment ces deux niveaux

Dans les jardins du musée,
un kiosque à musique.



Museu da República/R. Prandim.



Museu da República/R. Prandim.

Escalier principal du Palais du Catete.

temporels se reflètent-ils dans l'espace muséal? Au départ, ce que l'on peut dire, c'est que les témoignages matériels de la culture et de l'environnement sont la matérialisation de ces deux temps. Le problème consiste donc à transmettre au public, de manière compréhensible, ce qui en muséologie représente une nouveauté. Je souhaiterais que Renato reprenne son raisonnement.

Renato : Ainsi, la République est un problème d'histoire, que nous devons situer dans son époque — époque de ruptures et de constantes. « Restaurer la République », c'est débattre à nouveau de l'expérience républicaine à partir des questions qui polarisent actuellement nos énergies de spécialistes des sciences sociales et de citoyens? Quelle est la signification des changements et des constantes de ce mode d'organisation que la société brésilienne, à un moment donné de son parcours, a produit et adopté? Il s'agit, en réalité, de dresser en permanence un bilan de l'expérience républicaine en prenant pour paramètres les caractéristiques sociales qui lui donnent une raison d'être.

Mais « restaurer la République », c'est en même temps chercher des perspectives, envisager l'avenir, ou les futurs, de cette expérience qui se poursuit. On peut songer à la solution de rechange monarchiste proposée, peu énergiquement il est vrai, à la société brésilienne; mais on peut aussi penser aux nombreuses formes de république que le monde a connues, de la république « militaire » à la république « populaire », de la république « populiste » à la république « oligarchique ». Il s'agit de notions qui se rapportent à des situations conjoncturelles par lesquelles

est passée l'expérience républicaine, qui peut s'enrichir aujourd'hui de nouveaux projets : après tout, il existe, par exemple, des propositions de social-démocratie pour le Brésil qui n'en a aucune expérience. Mário, parle-nous un peu de tes conceptions muséographiques.

Mário : Ce problème de traduction du temps républicain en espace républicain est vital. Le musée, conçu comme espace républicain, a deux connotations distinctes : c'est un espace public — une chose publique —, mais c'est aussi un espace qui a longtemps été le siège de la Présidence de la République. En ce sens, l'édifice lui-même fait partie intégrante du fonds du musée, qui n'avait au départ aucun plan d'acquisition et aucun système scientifique de collecte. C'est là un autre défi : comment exploiter ce fonds accumulé au gré des circonstances?

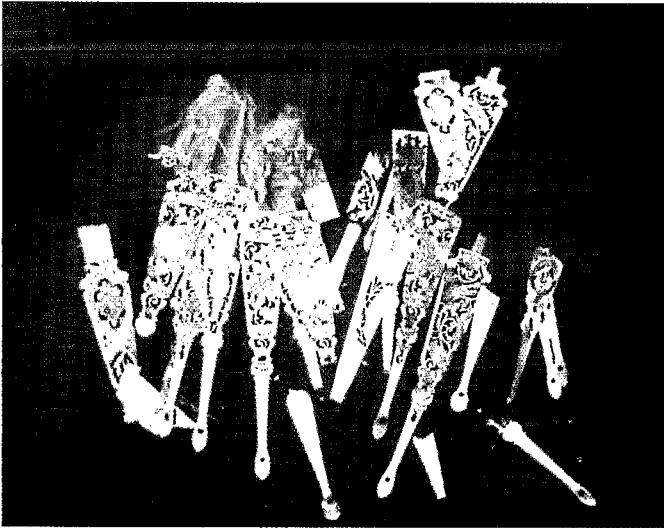
La seule solution est d'ordre conceptuel, à savoir appréhender le fonds non pas comme quelque chose de figé, mais comme une matière prêtant à discussion. C'est simple, mais c'est un point *essentiel*, dès lors qu'à partir de ce fonds diverses questions peuvent être posées. Il est possible de présenter ce dernier comme un problème, non seulement pour les muséologues, les historiens, les éducateurs et les spécialistes des sciences sociales, mais encore pour le public. A mesure que celui-ci, à son contact, comprend qu'il peut être remis en question, un espace de dialogue s'ouvre. Ce n'est pas le cas si le fonds est présenté comme « à prendre ou à laisser ».

Lilian : Mário, pourrais-tu explorer un peu plus cet aspect des lacunes de la collection?

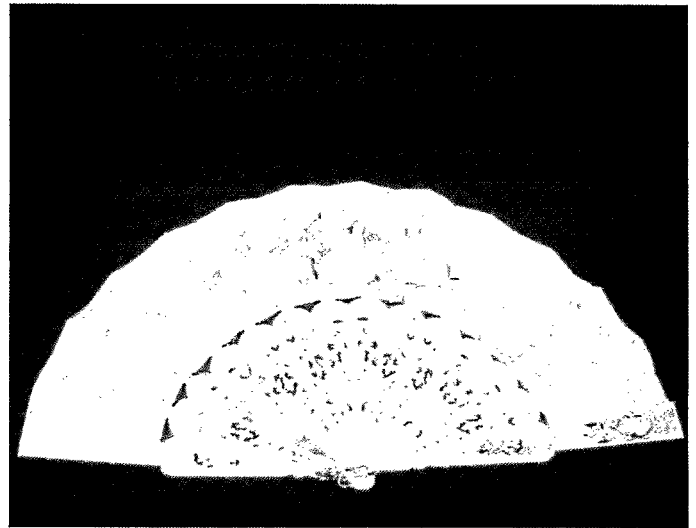
Mário : Il peut être analysé à trois niveaux. Premièrement, il est possible d'augmenter la collection en récupérant divers témoignages matériels de la culture, ce qui permettrait de combler les lacunes déjà constatées. Deuxièmement, le fonds du musée n'est pas enfermé entre quatre murs, mais dispersé à travers tout le territoire national, de l'obélisque de l'avenue Rio Branco, à Rio de Janeiro, auquel les révolutionnaires attachaient leurs chevaux, à la place de Cinelândia et à la Candelária, où se tinrent de grands meetings sur le thème « Élections directes maintenant! ». Troisièmement, nous avons toujours la possibilité d'utiliser le témoignage absent, car l'absence de témoignage est un témoignage en soi.

L'être humain, première richesse

Stella : Je constate que si nous avons évoqué une collection documentaire, muséologique, nous n'avons pas mentionné le fonds premier, le plus important : l'être humain. En réfléchissant sur le thème « Restauration de la République », je pense tout d'abord à la manière de restaurer l'être humain, lequel est à mon avis le premier élément à préserver, à mettre en valeur, à sauvegarder dans sa dignité. L'homme est l'auteur, le créateur des œuvres qui se trouvent ici et celui à qui elles doivent revenir sous forme de dividendes sociaux; mais, d'un autre côté, il ne faut pas oublier que la République brésilienne, l'État, signifie pouvoir délégué. Il n'y a d'État organisé que si la société civile est organisée. C'est uniquement lorsque le citoyen jouit de sa pleine



Museu da República.



Museu da República.

Fragments d'un éventail avant restauration... ... et après.

citoyenneté que l'État lui confère réellement sa dignité. Mário pourrait expliquer comment il entend tout cela en termes de conception de l'exposition.

Mário : Assurément, il s'agit là, Stella, d'un point fondamental. Les progrès de la muséologie amènent forcément à modifier l'optique antérieure. Jusqu'à une date relativement récente, notre optique muséologique était axée sur l'objet. Aujourd'hui, nous avons compris que la muséologie n'est pas uniquement une technique de conservation ou une science de l'organisation des musées.

La muséologie est aussi l'étude rigoureuse des relations homme / objet, ce qui implique un changement de point de vue, car il n'avance à rien de conserver les témoignages matériels de la culture si l'élément qui produit, conserve et transforme ces témoignages est annihilé et détruit. Somme toute, la République a été faite par des hommes ; le musée et les témoignages matériels de la culture aussi.

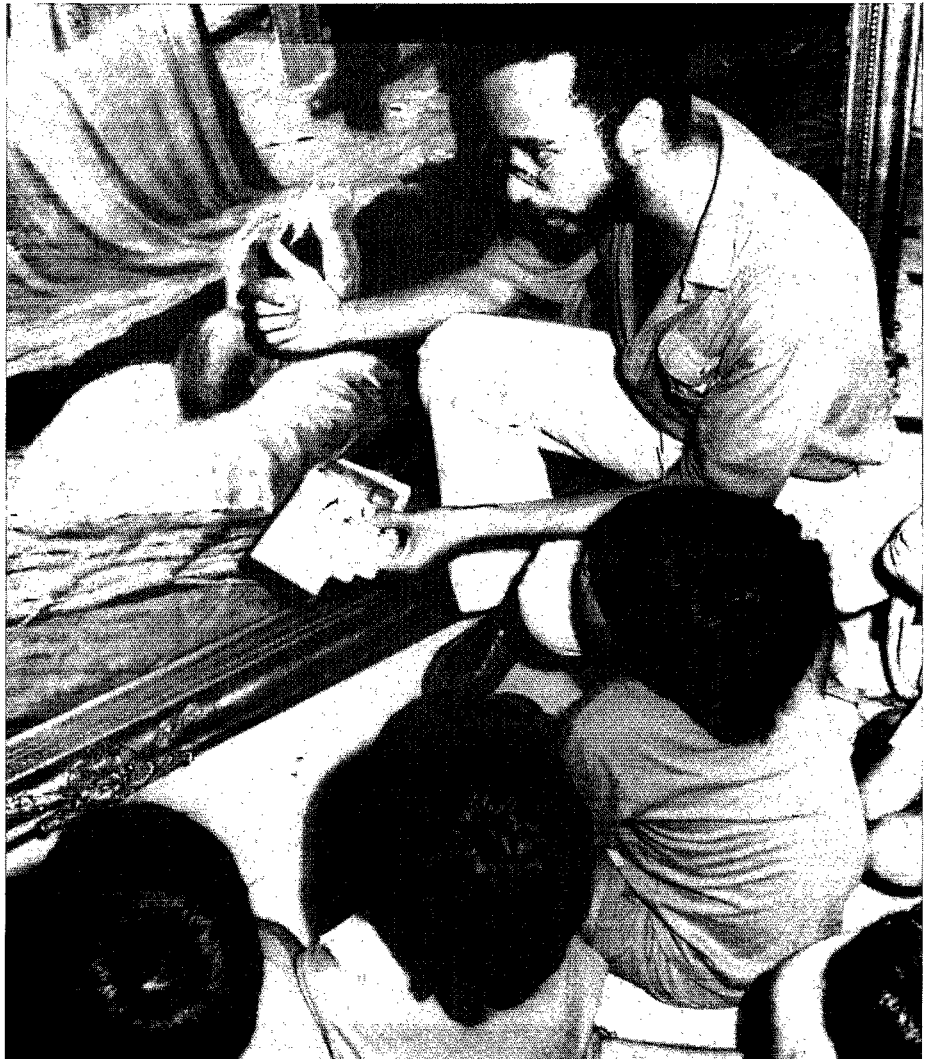
Dans les projets du musée, l'objet n'est pas un texte donné, mais un « pré-texte ». Nous n'avons rien à imposer, nous avons à proposer. Pour faire le tour du musée, aucun parcours déterminé n'est imposé. Divers cheminements possibles sont suggérés et cela va jusqu'à autoriser des itinéraires non prévus, car nous sommes convaincus qu'un des moyens de restaurer la République, c'est précisément le dialogue de la participation.

Lilian : Pour terminer, j'aimerais ajouter que nous cherchons à faire en sorte que cette conversation n'épuise pas le débat et qu'un échange permanent d'idées s'instaure. C'est pourquoi j'invite les lecteurs de *Museum* qui seraient intéressés par cette question à prendre

contact avec nous en nous écrivant à l'adresse suivante : Museu da República/ Palácio do Catete, rua do Catete n° 153, Catete, Rio de Janeiro, RJ. CEP 22.220, Brésil.

[Texte original en portugais]

Éducation artistique au Musée de la République.



Museu da República.

Revivre le XVIII^e siècle :

une exposition au Palais de Queluz

Simonetta Luz Afonso

Née à Lisbonne en 1946. Titulaire d'une licence d'histoire (Université de Coimbra, 1970). A effectué des études postuniversitaires en conservation (Lisbonne, 1972) et s'est spécialisée en restauration de papier et parchemin (Rome et Paris). Conservatrice du Palais national de Pena (Sintra, 1972-1974), directrice du Département de restauration et de conservation de l'Institut portugais du patrimoine culturel, directrice du Palais national de Queluz (depuis 1974). Membre du Comité international de l'ICOM pour les musées d'art appliqué.

Inês Enes Dias

Née à Alcobaça en 1957. Titulaire d'une licence d'histoire (Université de Lisbonne, 1980). A effectué des études postuniversitaires en conservation (Lisbonne, 1984). Conservatrice du Palais national de Queluz (depuis 1984).

Teresa Vilaça

Née à Lisbonne en 1949. Titulaire d'une licence d'histoire (Université de Lisbonne, 1980). Conservatrice adjointe du Musée des arts contemporains (Lisbonne, 1972-1981), chercheur au Département de restauration et de conservation de l'Institut portugais du patrimoine culturel (1981-1983), chercheur détachée auprès du Palais national de Queluz (depuis 1983).

A une douzaine de kilomètres de Lisbonne, le Palais de Queluz, construit au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle pour servir de résidence d'été à la famille royale portugaise, est l'un des exemples les plus significatifs de l'architecture civile de l'époque. Ses jardins à la française ornés de statues et de jeux d'eaux devinrent un modèle pour les jardins des demeures des nobles portugais. Ils constituent aujourd'hui un haut lieu d'attraction pour la population de Lisbonne et de ses environs.

De 1910, date de la création de la République, jusque dans les années 1930, l'incertitude régnait quant à l'usage auquel le palais serait affecté. Les diverses propositions allaient de sa conversion en hôtel à sa transformation en bureaux administratifs, voire en école d'agronomie.

Par bonheur, le bon sens l'emporta et, en 1915, les travaux de restauration commencèrent. Ils furent interrompus en 1934 à la suite d'un incendie, qui n'eut pas de conséquences graves, mais qui sensibilisa l'opinion publique à l'urgente nécessité de remettre en état l'édifice. En 1940, le palais, devenu Musée des arts décoratifs, ouvrit enfin ses portes au public. Ses salles, reconstituées, abritaient des collections de la Maison royale, appartenant à une période allant de la seconde moitié du XVIII^e siècle au premier quart du XIX^e siècle, période durant laquelle le palais était habité.

*Un panorama d'où les
manifestations ludiques ne sont
pas absentes*

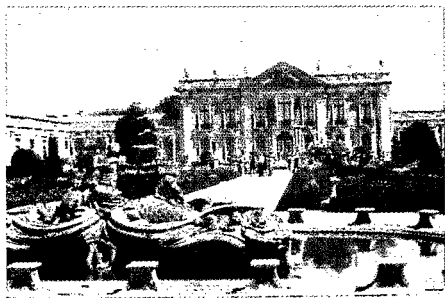
Depuis 1983, année où il passa sous la tutelle du Ministère de la culture et où il

eut pour la première fois son propre budget, le palais organise des cycles d'exposition sur le XVIII^e siècle et le premier quart du XIX^e siècle, offrant un panorama de cette période à travers ses mouvements culturels, politiques, économiques et sociaux, ses manifestations solennelles ou ludiques, ou encore l'empreinte de ceux qui y ont résidé ou séjourné.

Ces expositions s'insèrent dans le circuit de visite habituel des salles du palais, qu'elles complètent. Cette démarche a pu être traduite dans les faits dès que l'on a disposé des ressources nécessaires à la réfection d'une aile de l'édifice qui avait beaucoup perdu de son décor d'origine et où a été installée une galerie des expositions temporaires. Cet espace de près de 500 m² a été conçu de manière à respecter la distribution initiale en sept salles, qui ont été munies d'un dispositif de sécurité contre le vol et l'incendie. Ces salles, au décor sobre (les murs sont blanchis à la chaux) sont à l'échelle d'une maison portugaise du XVIII^e siècle et entourent une cour intérieure servant d'aire de repos aux visiteurs.

Une galerie située au premier étage de la Façade de cérémonie (*Fachada de Cerimónias*) permet au visiteur de mieux saisir la distribution des autres ailes de l'édifice ainsi que des jardins qui l'entourent.

L'équipe de spécialistes du musée a entrepris de rechercher systématiquement les sources documentaires et iconographiques qui illustrent l'histoire socio-culturelle, économique et politique de l'époque pendant laquelle le palais était habité. Au cours de ces recherches, elle a maintes fois retrouvé le témoignage de l'illustre voyageur anglais William



Le Palais de Queluz et ses jardins.

Palácio de Queluz.

Beckford. En fait, il est impossible d'étudier le Portugal de la fin du XVIII^e siècle (qu'il s'agisse de la vie politique, de la société, de la religion, des mœurs, de l'architecture, des arts décoratifs, des transports, de la musique, du théâtre, voire de la gastronomie) sans lire attentivement l'œuvre de ce voyageur. C'est ce que le Palais de Queluz s'est proposé de faire en organisant une exposition sur le thème : « William Beckford et le Portugal — Le voyage d'une passion », à l'occasion du bicentenaire de sa première visite dans notre pays (1787), en collaboration avec l'Université nouvelle de Lisbonne.

Le « voyage d'une passion »

L'œuvre « pictographique » de l'auteur a servi de fil conducteur pour l'exposition, conçue à la manière d'une séquence filmée dont le « scénario » serait constitué par un choix de textes. Curieusement, à mesure que les recherches progressaient, surgissait un ensemble séduisant de témoignages plastiques de l'époque faisant apparaître comme par enchantement les images qui manquaient : un paysage, un portrait, une sculpture, un instrument de musique, une partition, un ostensorio, une plante, un harnais, une batterie de cuisine ou un autographe, chacun servant à illustrer des situations (le cri « gare à l'eau ! » ou une soirée au théâtre) ou un monument (le Palais d'Ajuda), ou permettant de procéder à de grandes reconstitutions d'ensemble évoquant des intérieurs de l'époque sur un thème donné : la table, la cuisine, le boudoir et l'église.

Beckford lui-même fournit les textes et justifie la sélection des objets exposés, à travers ses œuvres *Italy with sketches of Spain and Portugal* (1834) et *Recollections of an excursion to the monasteries of Alcobaca et Batalha* (1835), se faisant ainsi le guide des deux circuits parallèles (constitués l'un par les mots et l'autre par les formes) qui sont proposés aux visiteurs et qui se complètent. Les objets exposés ont été sélectionnés dans des musées ou dans des collections privées, au Portugal et à l'étranger, certains d'entre eux étant présentés au public pour la première fois. Comme le veut l'usage, les œuvres exposées ont été restaurées, comme il convient, dans les ateliers mêmes du palais (spécialisés dans les tissus et le mobilier), ou encore à l'Institut José de Figueiredo, institut officiel de restauration. Il s'agit là d'une mesure d'incitation qui permet d'obtenir le prêt d'un objet, surtout s'il s'agit d'un bien privé.



Le boudoir.

Palácio de Queluz.

La table.



Palácio de Queluz.

Au cours du montage de l'exposition (pour lequel un architecte s'était joint à l'équipe), il a fallu surmonter l'obstacle du cloisonnement de la galerie en élevant des structures scéniques de manière à contourner l'architectonique des salles elles-mêmes. Le parcours à suivre, à sens unique, a été balisé à l'aide de panneaux joints, qui servent en même temps de supports pour les objets à deux dimensions. A ces panneaux sont adossées des vitrines semi-circulaires ou en forme de parallélépipède entièrement transparentes, abritant les objets à trois dimensions. D'autres types de vitrines, que nous pourrions appeler « salons-vitrines », ont été aussi utilisés pour accueillir, tout en les protégeant, de « grands ensembles-reconstitutions » de l'époque, permettant par la même occasion de mieux mettre en valeur le détail et de varier la présentation des objets. Ces ensembles, par leur remarquable effet scénique, rendent l'itinéraire plus attrayant et éveillent la curiosité du public, en particulier des plus jeunes, qui, habitués aux effets spéciaux des moyens de communication audiovisuels, saisissent ainsi mieux les objets et leurs fonctions dans leur propre contexte, le tout sur fond sonore constitué d'œuvres de musiciens de l'époque cités par Beckford.

De la musique, des mets... et des chevaux

Vu la richesse plastique de l'œuvre de l'auteur dans sa description du monde portugais de la fin du XVIII^e siècle, le projet n'aurait pas été complet s'il n'avait donné aux visiteurs la possibilité de revivre concrètement certains des actes décrits. La musique et la gastronomie occupent une place de choix dans l'œuvre de Beckford et invitent en quelque sorte à une authentique « fête des sens ». C'est ainsi que l'on a fait revivre, dans le cadre d'un cycle de concerts, la musique qui enchanta notre auteur tout au long des chaudes soirées lorsque la cour se rendait dans sa résidence d'été à Sintra, avec l'interprétation, organisée pour la première fois, d'œuvres de compositeurs portugais de l'époque dont les partitions ont été tirées de l'oubli pour la circonstance. Parallèlement, et conformément au même critère, des mets portugais de la fin du XVIII^e siècle, mentionnés par Beckford, d'anciens livres de recettes de cuisine de l'époque ont été reconstitués qui flattent le palais des visiteurs du XX^e siècle comme ils flattèrent celui de notre voyageur anglais. Ce projet a pu

voir le jour grâce à l'aménagement des anciennes cuisines du Palais de Queluz en restaurant voué à la diffusion de la cuisine portugaise traditionnelle. En même temps que ces initiatives, et pour faire revivre la tradition de l'ancien Manège royal, a été organisée une représentation hebdomadaire de l'École portugaise d'art équestre, qui, jadis, faisait partie de l'animation des jardins du palais.

A l'intention des écoliers et des étudiants, et en fonction de leurs programmes scolaires respectifs, a été lancée, dans le cadre de l'exposition, une campagne de vulgarisation s'articulant autour des thèmes historiques et des thèmes de la vie quotidienne à explorer. Comme le palais ne disposait pas de moniteurs en nombre suffisant pour s'occuper de tous les étudiants attendus, il a été décidé de nouer un dialogue avec leurs professeurs, soit directement, soit par la voie de l'Association des professeurs d'histoire, à qui a été fourni du matériel didactique sur les diverses possibilités offertes par l'exposition.

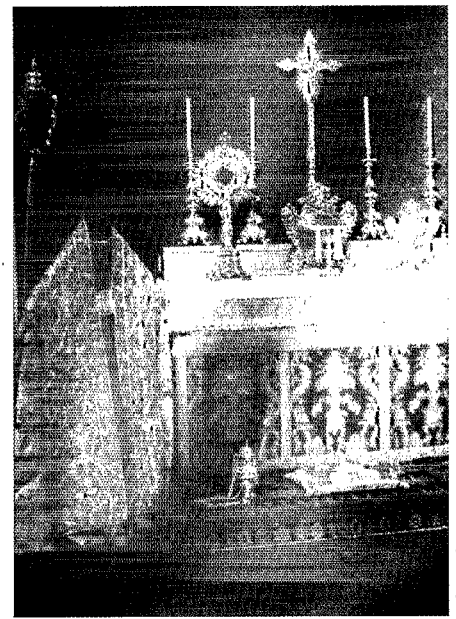
Un projet financièrement rentable

[Texte original en portugais]

Selon les estimations, près de soixante-quinze mille personnes ont visité l'expo-

sition entre juin et décembre 1987. Ce chiffre, élevé au regard de la moyenne des visiteurs qu'accueillent généralement les expositions au Portugal, tient non seulement au fait que le Palais de Queluz est l'un des quatre musées les plus visités du pays, mais aussi au travail de publicité concerté accompli à l'aide des principaux moyens de communication : radiodiffusion, télévision et presse écrite.

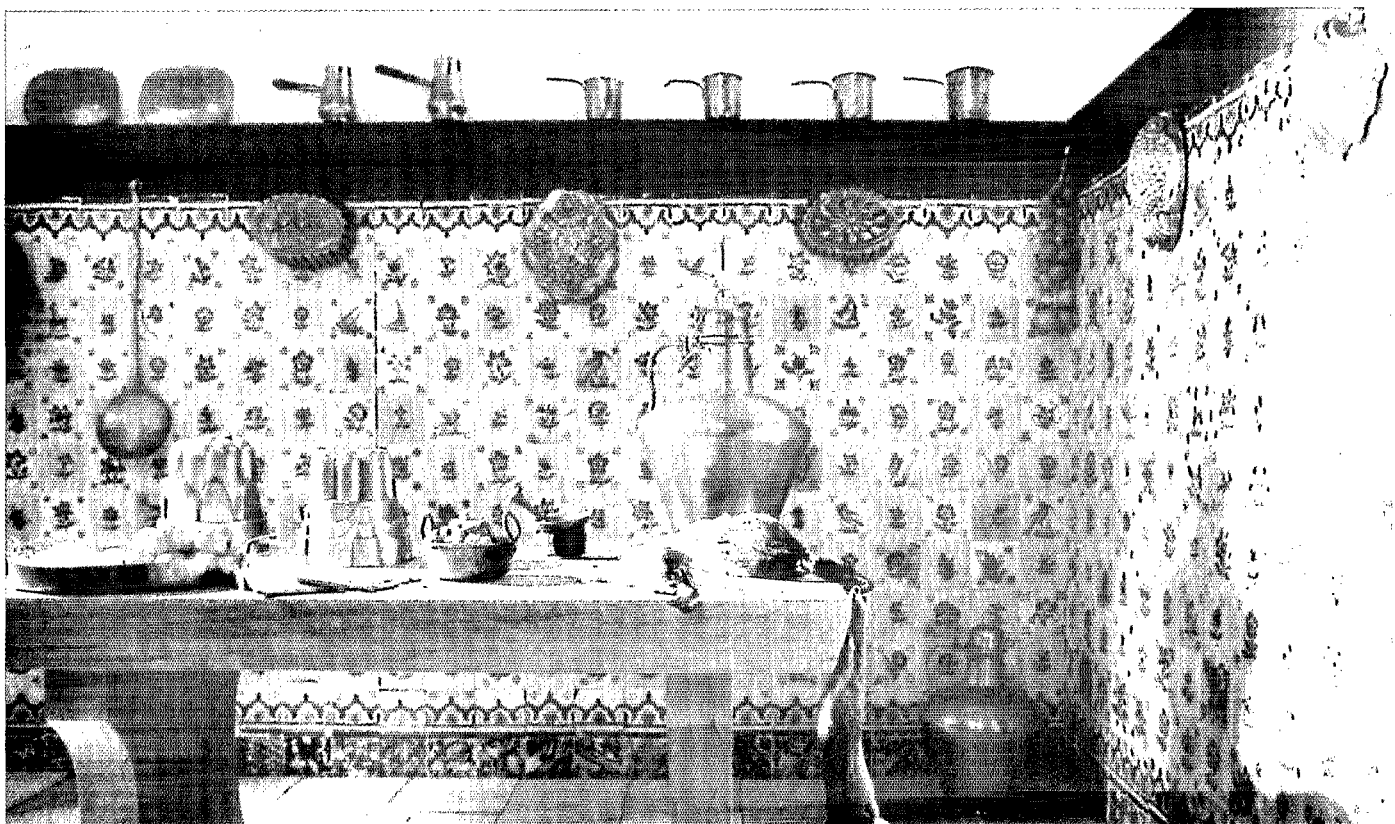
Conformément à la loi sur le mécénat, l'exposition a été financée à 70% par le Ministère de la culture et à 30% par des mécènes privés, lesquels ont pris à leur charge tous les frais d'assurance. Le montage, la restauration et les travaux de menuiserie, ainsi que le transport des objets ont été à la charge du palais lui-même, qui dispose des services compétents, ce qui a réduit les coûts. L'exposition a été financièrement rentable. Non seulement les frais encourus ont été couverts, mais encore un solde positif de 40% a été dégagé grâce à une majoration de 30% du prix d'entrée normal et à la vente du catalogue bilingue (portugais et anglais) de l'exposition. ■



Palácio de Queluz.

Objets du culte.

La cuisine.



Palácio de Queluz.

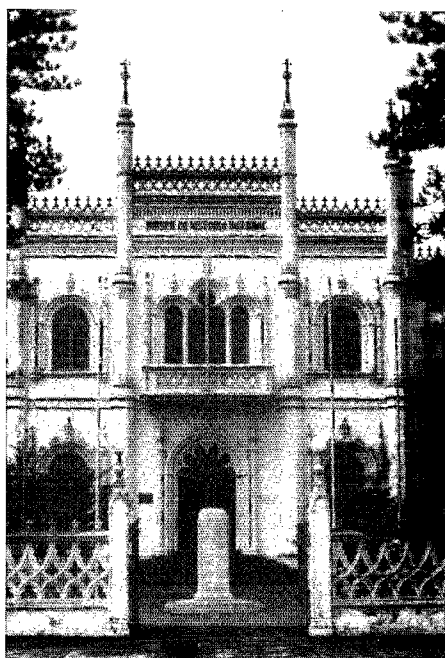
Mozambique :

faire des musées une source permanente d'enseignement et d'étude

Alda Costa

Née à Pemba (Mozambique) en 1953. Titulaire d'un « Bachelor of Arts » (BA) d'histoire (1974) de l'Université de Lourenço Marques, d'un « Master of Arts » (MA) d'histoire (1976) de l'Université classique de Lisbonne. Professeur et spécialiste de l'élaboration des programmes d'histoire pour l'enseignement primaire et secondaire. Coauteur de manuels d'histoire. Depuis 1986, directrice du Département des Musées du Ministère de la culture. S'est rendue notamment au Royaume-Uni, en Suède et aux États-Unis d'Amérique pour y étudier l'organisation des musées.

Le Musée d'histoire naturelle, initialement Musée provincial, qui a été créé en 1913 et transféré dans les années 1930 dans les locaux qu'il occupe à l'heure actuelle, et qui viennent d'être agrandis et modernisés.



E. Vittoriano.

Au Mozambique, l'histoire des musées commence en 1913 avec la création d'un musée provincial dans la capitale, qui s'appelaient alors Lourenço Marques (aujourd'hui Maputo). Elle est intimement liée au fait que le Mozambique était une colonie portugaise jusqu'en 1975.

Créé en juillet 1913, ce premier musée offrait une vue d'ensemble des ressources et des modes de vie de la colonie. Rattaché pendant un certain temps au lycée de la ville et supervisé par certains de ses professeurs, ce musée a été transféré à plusieurs reprises dans des locaux plus adaptés ; ses collections ont été enrichies et diverses autres améliorations y ont été apportées. Dans les années 1930, il a finalement été installé dans le bâtiment qu'il occupe encore à l'heure actuelle et qui vient d'être agrandi et modernisé. Plus tard, il a été rebaptisé Musée Docteur Alvaro de Castro.

C'est seulement dans les années 1940 que des mesures ont été prises pour fonder d'autres musées. Le musée de géologie (Musée Freire de Andrade) a été créé en 1943, toujours dans la capitale, pour abriter des spécimens de minéralogie et de géologie mozambicaines : dans le centre du Mozambique, à Vila de Manica, les collections existantes de minéralogie et de géologie ont également été modernisées et enrichies. L'intention était de montrer aux prospecteurs et aux explorateurs de la région les diverses espèces de minéraux qui pouvaient les aider dans leurs activités minières.

Parallèlement, on a entrepris de créer le Musée d'histoire militaire, qui devait être installé dans l'ancienne forteresse de Notre-Dame de la Conception (*Nossa Senhora da Conceição*). Initialement destiné à l'île de Mozambique (*a Ilha de Moçambique*), capitale coloniale jusqu'en 1898, ce musée a été créé à partir d'une collection d'objets et de documents concernant l'occupation militaire du Mozambique et constituée en vue d'une exposition qui a inauguré l'ouverture du musée au public quelques années plus tard.

Après ces premiers musées coloniaux a été créé en 1956 le Musée régional

de Nampula (Musée Commandant Ferreira de Almeida), dont l'objet était de faire connaître l'environnement physique et biologique (sans oublier les aspects économiques et sociaux de l'environnement humain) de ce qui était alors le district du Mozambique. Seul musée abrité dans un bâtiment spécialement construit pour lui, il comprenait deux ailes où étaient installées, notamment, des sections d'histoire, d'ethnographie, de numismatique et de minéralogie. Le plan initial prévoyait la construction de deux ailes supplémentaires, mais ce projet n'a jamais vu le jour. L'activité de ce musée a également été irrégulière puisque, tout comme les autres musées, il ne possédait ni personnel ni techniciens qui lui fussent propres et dépendait donc de la bonne volonté et de l'intérêt que pouvaient manifester les administrateurs coloniaux de la partie septentrionale du Mozambique.

Les années 1960

Dans les années 1960, l'île de Mozambique, comptoir commercial, pôle d'intérêts portugais dans l'océan Indien pendant de nombreux siècles et ancienne capitale de la colonie, a commencé d'attirer les touristes en assez grand nombre du fait de ses traditions historiques, culturelles et de sa beauté naturelle. Certains des principaux monuments et sites historiques qui rappelaient la présence portugaise (églises, palais et autres bâtiments, forteresse et autres exemples d'architecture militaire) ont alors été restaurés. C'est aussi à cette époque que les musées de l'île de Mozambique ont vu le jour : le Musée d'art sacré (*Museu de Arte Sacra*), inauguré en 1969 et installé dans les bâtiments de l'ancien Hôpital de la Miséricorde (*Hospital da Misericórdia*), annexé à l'église du même nom (deux bâtiments datant des XVII^e et XVIII^e siècles), qui possède une collection d'objets religieux, et le Musée du Palais São Paulo (auparavant collège de jésuites, puis résidence du capitaine général et plus tard encore du gouverneur général, avant que la capitale ne fût transférée en 1898). Abandonné

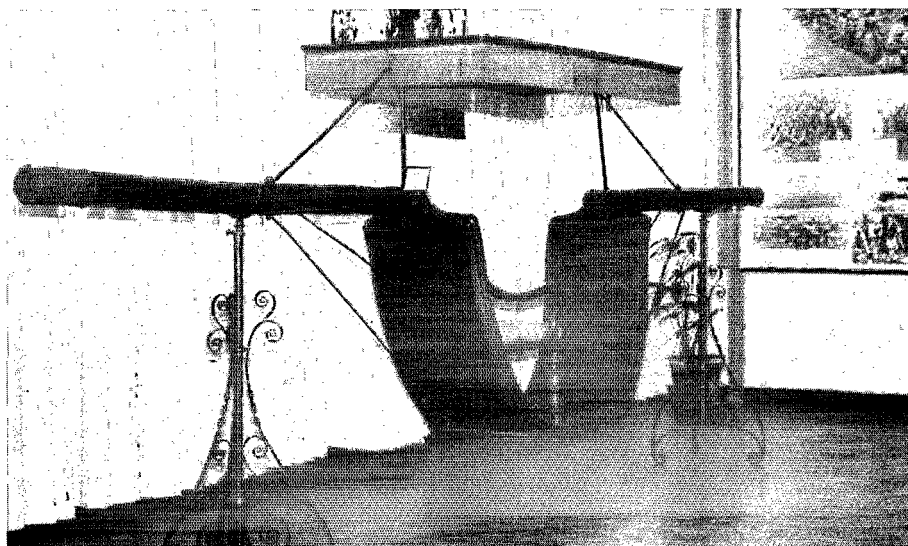
Les premières salles du Musée de la révolution illustrent la situation du Mozambique à l'époque coloniale.

pendant plusieurs années et servant à l'occasion de siège à tel ou tel service administratif, le Palais São Paulo (y compris la chapelle) a été remis en état et redécoré. Parmi les objets qui y sont rassemblés, il convient de mentionner tout particulièrement les spécimens de mobilier indo-portugais. Dans l'une des ailes du palais a été créé un petit musée maritime qui abrite une collection d'objets nautiques.

D'autres efforts ont été faits pour entretenir des collections d'étude et établir de nouveaux musées, tels le Musée de la station de biologie marine de l'île d'Inhaca, le Musée géographique Gago Coutinho e Sacadura Cabral (1972) ainsi que le Musée municipal de la ville de Beira. Malgré le volume considérable des pièces accumulées et les efforts déployés par la commission d'organisation, le Musée de Beira n'avait toujours pas trouvé, en 1975, de locaux permanents.

L'indépendance et la nouvelle politique muséologique

Proclamée le 5 juin 1975, l'indépendance s'est accompagnée d'une nouvelle politique muséologique. Ce dont le pays avait besoin, c'était de musées qui fourniraient les documents nécessaires à l'étude de l'histoire du Mozambique, de l'histoire de la lutte de libération, qui avait abouti à l'indépendance, et du patrimoine culturel national, en rassemblant et en faisant connaître des collections représentatives de l'ensemble de la culture matérielle et des arts nationaux. Pour le service national des affaires culturelles qui fut alors créé, la tâche à accomplir était un véritable défi. D'une part, il avait hérité de collections importantes, mais, d'autre part, ces collections appelaient des mesures de conservation et la documentation les concernant était infime ou nulle. Il fallait modifier la présentation des pièces exposées, l'infrastructure était inadéquate, l'équipement était minime, les musées manquaient de personnel qualifié; enfin, il n'y avait pas de cours de formation, ni même d'expérience de la formation, dans ce domaine.



E. Vitoriano.

En même temps, il y avait un immense enthousiasme et cela permit, en dépit des pires difficultés, de se mettre à l'œuvre dans un esprit tout à fait nouveau. Le Musée d'histoire naturelle (anciennement Musée Docteur Alvaro de Castro), rattaché à l'Université Eduardo Mondlane, réussit à trouver les fonds nécessaires pour former un tout petit nombre de spécialistes pour améliorer et moderniser les salles d'exposition et créer de meilleures conditions en vue de la recherche et de l'éducation.

Ce musée, l'un des plus visités du pays, possède maintenant des salles où sont exposés mammifères, oiseaux, reptiles, invertébrés marins, insectes et poissons. Il s'enorgueillit également de ses nombreuses collections de recherche, de ses laboratoires et de son département d'ethnographie. Les divers bâtiments du musée sont situés au milieu d'un grand parc, où l'on peut voir des reproductions grandeur nature de certains animaux préhistoriques. Une fresque du peintre Malangatana et une sculpture d'Alberto Chissano illustrant le rapport de l'homme à la nature retiennent également l'attention des visiteurs.

Leur intérêt pour les arts plastiques a conduit un groupe d'artistes et d'amis des arts à dresser les premiers plans du Musée national des beaux-arts (*Museu nacional de arte*), qui est maintenant presque achevé et dépend du Ministère de la culture. Les premières collections ont été réunies dans la Maison de Goa, aménagée à cet effet; diverses expositions temporaires et manifestations artistiques y ont été organisées. Le nouveau musée a également reçu une partie des collections de l'ancienne galerie de la municipalité de Lourenço Marques. A l'heure actuelle, les efforts portent surtout sur les services

de catalogage et de documentation, ainsi que sur la formation de personnel qualifié. On espère ainsi ouvrir une exposition permanente de peinture et de sculpture mozambicaines contemporaines.

Le Musée de la révolution a été inauguré le 25 juin 1978. Cette inauguration a été le fruit d'un intense effort de recherche et de collecte dans les archives et dans les zones libérées pendant la lutte pour l'indépendance : on cherchait en effet à réunir une documentation écrite et orale, sans oublier les nombreux objets illustrant le soulèvement du peuple mozambicain contre l'occupation coloniale. Les documents et objets ainsi réunis ont presque tous trouvé leur place dans les collections permanentes du musée qui, présentées chronologiquement, occupent les quatre étages d'un immeuble spécialement aménagé à cet effet.

Commençant par la situation coloniale, l'exposition retrace le combat de libération, dont le point culminant a été l'accession à l'indépendance, en 1975, et illustre les premières années du Mozambique indépendant, le troisième congrès du Frelimo (Front de libération du Mozambique), tenu en 1977, la création du parti et les directives élaborées à cette occasion. Pour faire connaître cette exposition au public le plus large, le musée organise des visites guidées, des réunions et des causeries à l'intention de l'ensemble de la collectivité, et en particulier des écoles et de groupes de travailleurs.

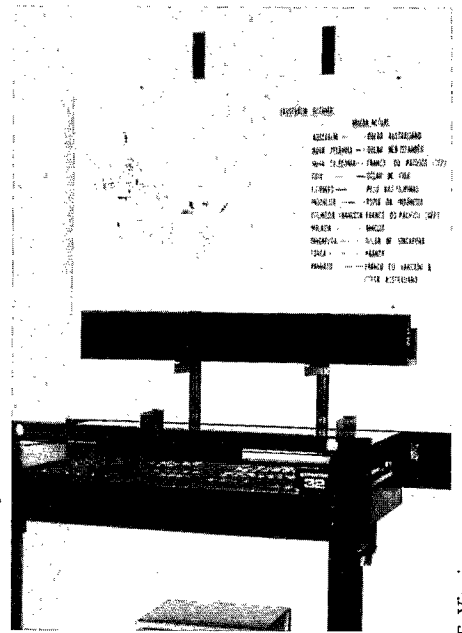
Une campagne

Pour répondre à la nécessité de réunir et d'étudier le patrimoine national, une campagne de sauvegarde et de promotion culturelle a été menée. Cette campagne, qui a commencé en 1978 et a duré

Le Musée de la révolution retrace la lutte de libération dont le point culminant a été l'accession à l'indépendance en 1975.



Museu da revolução.



E. Vitoriano.

jusqu'en 1982, était dirigée par ce qui s'appelait alors le Service des musées nationaux et des antiquités ; elle a permis de rassembler des informations et des documents concernant l'histoire, l'activité artistique, la musique et la danse, les cérémonies et rituels, enfin les outils et instruments de production. Un nombre assez considérable de chercheurs ont été formés pendant les diverses phases de cette campagne, des cours et autres activités de formation professionnelle continuent d'être organisés à leur intention jusqu'à ce jour.

Cette campagne a abouti notamment à la constitution de petites collections historiques et ethnographiques dans diverses parties du pays ; s'il existe dans certains endroits des risques de perte ou de dégradation, ailleurs ces collections continuent de se développer. C'est ainsi qu'à Xai-Xai, dans la province du Gaza, un petit musée local a été créé en septembre 1980.

On s'est également attaché à l'étude et à la prospection de vestiges archéologiques qui contribueraient à la reconstitution de l'histoire ancienne du Mozambique. Grâce aux travaux effectués dans la province de l'Imhambane, le Musée archéologique de Manyiken, premier musée archéologique du Mozambique, a été créé en 1979.

En juin 1981, premier anniversaire de la création de la monnaie nationale, le *metical*, un Musée de la monnaie (*Museu da Moeda*), a vu le jour. Installé dans la première maison construite en maçonnerie dans ce qui était alors la ville de Lourenço Marques (1860), ce musée est administré par les Archives historiques

du Mozambique (Université Eduardo Mondlane). Sept des huit salles qui le composent sont consacrées à une exposition numismatique portant sur le Mozambique et le reste du monde.

Difficultés de croissance

Le développement de notre réseau national de musées ne s'est certainement pas fait sans mal : il ne pouvait pas s'appuyer sur un corps de spécialistes suffisamment étoffé, suffisamment bien formé pour assurer le fonctionnement et le développement de chaque musée ; de même, les ressources matérielles et financières nécessaires à la collecte d'objets et à l'enrichissement des collections faisaient défaut ; or, de telles ressources sont indispensables pour le stockage, la conservation et la diffusion du patrimoine historique, artistique et culturel national.

Les conditions extrêmement difficiles dans lesquelles se déroule l'édification de la nation ne pouvaient que se refléter dans le développement de la muséologie mozambicaine. Cependant, malgré la pénurie critique de ressources humaines qualifiées (et à la suite d'une période de relative inactivité), le Ministère de la culture a créé en 1986 un département des musées.

Depuis, plusieurs mesures nécessaires ont été prises : élaboration de statuts pour la création de musées ; définition d'un cadre professionnel et des carrières ; inventaires systématiques des possibilités de formation et activités de formation professionnelle ; relance de l'activité de certains des musées existants ; recherche d'une assistance technique et financière

Au Musée de la monnaie sont exposées des pièces du Mozambique et du reste du monde (ici, Australie et Océanie).

auprès de la communauté internationale ; enfin, instauration de relations et d'échanges d'informations avec des musées et des spécialistes des musées de plusieurs pays de la région et du monde entier.

À l'heure actuelle, le Département des musées s'occupe plus particulièrement du projet de transformation du Musée de Nampula en un musée national d'ethnologie ; en effet, certaines des sections de ce musée ayant été transférées dans d'autres institutions, il n'abrite plus guère que des collections ethnographiques. Il faudrait aussi enrichir ces dernières, mais cela ne poserait pas de problèmes, car l'infrastructure existante le permet.

Des progrès encourageants

D'autres musées, qui ne dépendent pas encore du Ministère de la culture, sont en cours de réaménagement ou vont être transférés dans des locaux mieux adaptés. D'autres encore sont à l'état de projet. Beaucoup d'idées enfin sont seulement en gestation.

Nous avons encore un long chemin à parcourir, les ressources sont minces, beaucoup reste à faire au Mozambique pour améliorer la qualité technique de chacun de nos musées ; mais nous progressons vers notre objectif, qui est de faire des musées une source permanente d'enseignement et d'étude. ■

[Texte original en portugais]

Angola :

un coup d'œil sur les musées en 1988¹

Accédant à l'indépendance en 1975, l'Angola a hérité de sept musées : le Musée d'Angola, cinq musées régionaux et un musée consacré au café. Dues à des initiatives diverses, ces institutions avaient été fondées principalement entre la fin des années 1930 et les années 1950. Certaines avaient été créées par des municipalités et l'une au moins, le Musée de Dundo, appartenait à une société multinationale. Avec l'indépendance, on pouvait craindre que certaines des collections ne fussent dispersées : d'où la nécessité de définir, d'adopter et d'appliquer une politique nationale cohérente en matière de musées.

Le décret n° 80 de 1976 nationalisa le patrimoine culturel du nouvel État et donna une impulsion tant à l'expansion des musées existants qu'à l'organisation de nouveaux musées. Il fut mis un terme aux tentatives d'exportation illégale de certains objets et, depuis 1976, ont été ouverts en tout huit musées nouveaux, dont six fonctionnent encore aujourd'hui. Les informations disponibles vers le milieu de 1988 sur la situation de treize des quatorze musées qui existent normalement en Angola permettent de donner aux lecteurs de *Museum* un aperçu sommaire de quelques-unes des caractéristiques principales du développement actuel des musées dans le pays.

Diversité et décentralisation

Les treize musées sont extrêmement divers par la nature de leurs collections et de leur expositions. En plus des musées nationaux d'anthropologie, d'archéologie et de sciences naturelles, il existe aussi



Un objet de la collection ethnographique du Musée national d'anthropologie.

1. Le présent article a été établi par *Museum* sur la base des informations obligeamment fournies par le Centre de documentation Unesco-ICOM.

des musées thématiques consacrés à l'esclavage, au Royaume kongo et aux forces armées. Plusieurs se trouvent dans la capitale, Luanda, mais l'Angola se distingue en outre par l'existence de six musées régionaux. Bien qu'il ne soit peut-être pas pleinement représentatif de cette catégorie de musées, on trouvera ci-après quelques indications sur le Musée régional de Dundo, dans la province de Lunda Norte.

Pour abriter ses collections constituées à partir de 1936, le Musée de Dundo a été installé dans un bâtiment construit à cet effet vers 1945. Il a été réorganisé à la suite du décret de 1976 mentionné plus haut et compte maintenant treize salles d'exposition permanente, un espace destiné aux expositions temporaires et six magasins, ainsi qu'un laboratoire, une bibliothèque contenant une vingtaine de milliers d'ouvrages, des archives photographiques et une collection de disques et de bandes sonores. Ces collections comprennent 9836 pièces ethnographiques, dont 1535 sont exposées; en outre, quelque huit mille objets relevant de l'archéologie et des sciences naturelles ont été inventoriés. Le Musée de Dundo organise des visites guidées et des conférences, ses activités pédagogiques s'adressant principalement aux élèves et aux étudiants; il donne des concerts et des spectacles de danse et coopère avec des centres de recherche.

Si l'on considère l'ensemble des treize

musées, on ne peut pas d'ailleurs ne pas être frappé par l'ampleur de l'effort éducatif déployé. Tous ces musées signalent, en effet, qu'ils organisent des programmes destinés aux écoles primaires et/ou aux établissements secondaires ainsi qu'aux travailleurs et employés des entreprises publiques et privées. Il convient également de noter que, pour faciliter l'accès du public, aucun de ces musées ne fait payer l'entrée.

Des résultats malgré les difficultés financières

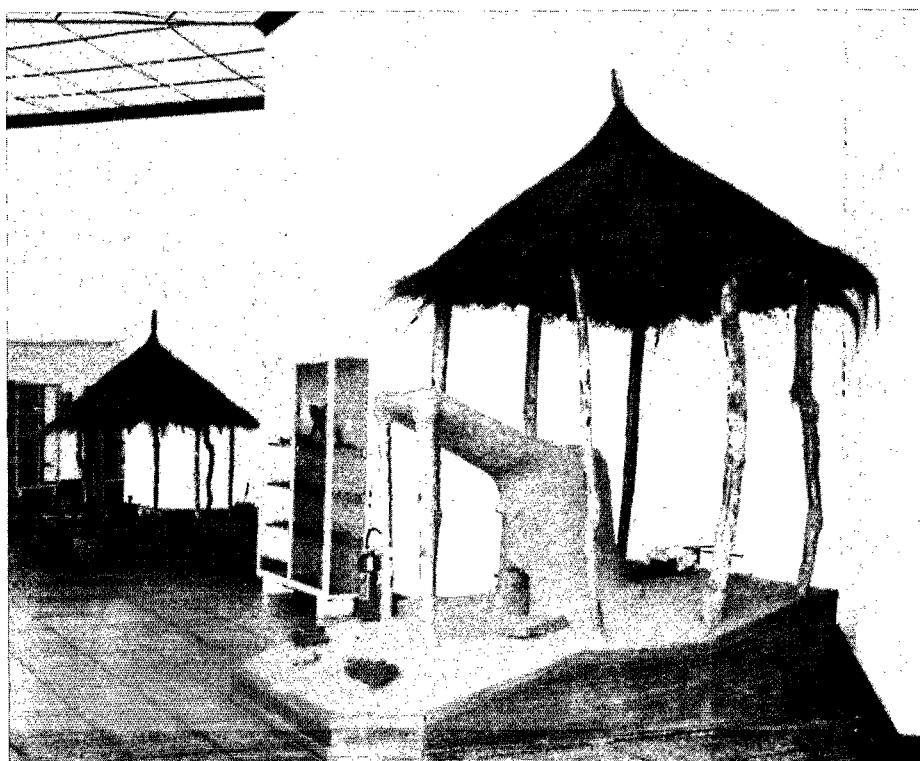
Une autre particularité remarquable est que, si certains musées sont installés dans des bâtiments du xx^e siècle, d'autres ont été aménagés dans des locaux beaucoup plus anciens présentant un intérêt historique. C'est ainsi que le Musée d'anthropologie est installé dans un bâtiment du xviii^e siècle qui appartenait à la Compagnie diamantaire de l'Angola, et que le Musée d'archéologie est situé dans un édifice de la même période, à l'architecture typiquement portugaise, alors que le Musée régional de Cabinda est un spécimen de l'architecture hollandaise du xix^e siècle. Pour le Musée des forces armées, le choix s'est opportunément porté sur une forteresse des xvii^e et xviii^e siècles, et le Musée de l'esclavage est installé pour sa part dans la maison d'un propriétaire d'esclaves qui y vivait il y a deux siècles environ.

Neuf des treize musées sur lesquels on dispose d'informations indiquent qu'ils ont une bibliothèque. En revanche, rares sont ceux qui paraissent avoir un matériel plus moderne, par exemple pour la projection de films et de diapositives, pour ne rien dire de la vidéo.

Il semble aussi qu'en raison de difficultés financières, les musées angolais aient beaucoup de mal à éditer des publications. Sur les treize institutions au sujet desquelles on a des renseignements, cinq seulement signalent qu'elles publient des rapports périodiques sur leurs activités. Depuis 1976, le total des publications non périodiques des treize musées considérés s'est limité à trois catalogues d'expositions temporaires (dont deux n'existeraient qu'en manuscrit), deux essais, un manuel et une monographie. Ces quelques chiffres permettent de voir à quel point les obstacles économiques auxquels se heurte l'Angola (et qui s'ajoutent aux autres épreuves auquel le pays a dû faire face depuis l'indépendance) ont compromis le développement muséal du pays. Cela ne rend que plus remarquables les résultats qui ont pu être obtenus et sur lesquels *Museum* espère vivement être en mesure de publier des informations plus complètes, ainsi que des photographies, dans un avenir proche.



[Traduit de l'anglais]



Au Musée de Dundo, un fourneau destiné à la fonte du fer.

Le Musée de l'Indien :

nouvelles perspectives en vue de la participation des étudiants et des populations indigènes

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 São 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 Akwê-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 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. A l'heure actuelle, il est installé dans une grande bâtisse de l'époque républicaine, témoignage architectural des demeures aristocratiques et du paysage urbain de Rio de Janeiro dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

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 populations 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 São 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 au rôle d'hôpital ou de cimetière

1. Le Musée de l'Indien à Rio de Janeiro a été inauguré le 19 avril 1953. A 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 restructuration 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*, n° 140, 1983.

3. Julian Pitt-Rivers, « Réflexions sur le concept de musée à propos d'interdisciplinarité », *Museum*, vol. XXXII, n° 1/2, 1980.

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 populations 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 pyramide »⁵. Voilà où mènent 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 programme éducatif du Musée de l'Indien

Les activités muséologiques sont menées par une équipe formée de spécialistes de l'éducation, de la muséologie, de l'anthropologie sociale, de la linguistique, et des techniques audiovisuelles. L'objectif fondamental est d'éveiller le sens critique du public et son intérêt pour la question indigène en lui donnant les moyens d'apprécier la diversité qui caractérise l'*ethos*⁶ brésilien et de le sensibiliser au fait que le Brésil est formé d'ethnies multiples. Quelques informations supplémentaires à ce sujet devraient intéresser les lecteurs de *Museum*.

Il existe sur le territoire brésilien environ 180 groupes indigènes, différents du point de vue linguistique et culturel et regroupant au total 250000 personnes dont les droits historiques s'étendent sur 763 573 km² d'espaces réservés. Chacun de ces groupes a une vision du monde, un style de vie, un mode d'adaptation à son environnement qui lui est propre. Ainsi, les populations indigènes de l'Amazonie ont réussi à mieux s'acclimater aux conditions locales que tout autre groupe humain n'a pu le faire jusqu'à nos jours, en dépit des innovations techniques introduites par le récent processus d'occupation de la région. Le poids démographique de la population indigène (0,2 % de la population totale) est considérablement moindre au Brésil que dans les autres pays d'Amérique latine, sièges des grandes civilisations préhispaniques, qui comptent encore aujourd'hui d'importantes populations indigènes, quelquefois même majoritaires dans l'ensemble de la nation.

Lorsqu'on examine la question des « racines nationales », il ne s'agit pas au Brésil de retrouver les origines indigènes du pays, mais plutôt de repenser l'intégration des minorités ethniques en fonction du principe d'autodétermination, autrement dit, de prendre en considération le fait que les Indiens sont virtuellement capables de définir l'orientation de leur propre histoire contemporaine et d'émerger de la domination coloniale pour atteindre un degré croissant d'autonomie et d'autogestion.

Favoriser l'apprentissage par l'observation et la réflexion critique, telle a été la ligne de force de l'expérimentation pédagogique réalisée par le Musée de l'Indien à Rio de Janeiro conformément aux moyens existants et aux techniques pédagogiques adoptées. Du point de vue muséologique, les expositions temporaires jouent un rôle spécial dans notre programme éducatif. Leur but est plus de faire connaître le thème choisi que d'exposer simplement les collections ethnographiques, quelle que soit leur importance historique d'ailleurs indiscutable. Les objets sont placés dans un contexte didactique et les informations pertinentes sont complétées par des auxiliaires pédagogiques : textes imprimés, photographies, légendes, projections vidéo, et, parfois ambiance sonore. Les salles consacrées aux expositions et présentations photographiques temporaires servent en outre à rendre notre musée plus attrayant pour diverses catégories de visiteurs, en particulier pour les élèves (enfants et adolescents) qui le fréquentent régulièrement en fonction des impératifs du programme scolaire.

Outre les visites guidées, débats, tables rondes, projections de films et de vidéos-cassettes destinés au public en général, on a prévu, à l'intention des enfants et des adolescents, une introduction à la connaissance de la culture indigène par le moyen d'ateliers (collage, dessin, modelage), de divertissements, de lectures commentées, de collections permettant des expériences tactiles et des jeux. De toutes les techniques, le jeu est peut-être celle qui donne les meilleurs résultats en matière d'apprentissage, car son potentiel de création dramatique permet d'associer idée et action. C'est pourquoi l'on a adapté et simplifié, à l'intention des jeunes visiteurs, les règles d'un système indigène de troc en vigueur parmi les populations de la région du Rio Xingu (Brésil central), système dénommé en langage indigène *moitará*. Grâce à ces méthodes, les enfants assimilent des notions comme



celles d'équivalence, de symétrie et de réciprocité, qui sont peu inculquées par la socialisation moderne et encore moins vécues par les enfants, les relations sociales ayant, dans un contexte urbain moderne, un caractère nettement conflictuel et compétitif.

Les activités sont adaptées au niveau de maturité et aux possibilités des visiteurs, par exemple lorsqu'il s'agit d'enfants non voyants. Ces derniers tirent surtout profit des collections d'objets pouvant être touchés. C'est ainsi qu'un Indien déficient visuel, appartenant au sous-groupe des Guarani-Kaiowá, s'est mis à transcrire l'histoire orale de sa communauté en braille, mettant à la portée de ceux qui souffrent du même handicap que lui l'univers mythique de son peuple.

L'objectif : 650 000 élèves

Un autre aspect de notre programme éducatif est le projet d'échange institutionnel et de coopération établi par le Musée de l'Indien avec le secteur de l'enseignement public en vertu de l'accord biennal passé avec le Secrétaire municipal de l'éducation en 1987. Pour que cet accord soit mis en pratique, un groupe de travail interdisciplinaire, composé de spécialistes de l'éducation, de l'histoire et de l'anthropologie (qui, tous, appartiennent aux cadres permanents de l'institution) a été chargé de réviser le contenu des programmes d'étude du réseau scolaire de la municipalité de Rio de Janeiro, et de rédiger de nouveaux textes de référence. Il s'agit là d'un projet ambitieux, car l'objectif est d'atteindre 900 écoles,

3 000 enseignants et 650 000 élèves de sept à quinze ans.

Les manuels scolaires, principale source de l'enseignement dispensé dans les écoles du Brésil et des autres pays d'Amérique latine, transmettent des informations fragmentaires et déformées sur la réalité historique des minorités ethniques nationales. En un mot, ils manifestent et véhiculent leur méconnaissance des apports rigoureusement scientifiques de l'ethnologie et de la linguistique modernes, ainsi que des résultats obtenus par ces disciplines lors des recherches menées sur le terrain. Ces manuels contribuent donc à véhiculer des représentations idéologiques qui renforcent les préjugés relatifs aux communautés indigènes, car elles se fondent sur un stéréotype doublement négatif : d'une part, les groupes indigènes ne disposeraient pas de principes structurants équivalant, par leur complexité, à ceux des sociétés modernes; d'autre part, ces populations incarneraient une étape dépassée du développement social de l'humanité et se caractériseraient ainsi par leur « primitivisme ». Cet ethnocentrisme, enraciné dans la mentalité de la couche instruite de la société brésilienne, est renforcé par la conviction que l'histoire a un sens, toutes les sociétés humaines suivant un même mouvement qui conduit nécessairement de l'état sauvage à la civilisation. Le groupe de travail a donc commencé par élaborer, pour compléter le manuel scolaire officiel, une brochure qui donne des informations anthropologiques sur la réalité indigène du pays et suggère des activités pédagogi-

L'Indien kaingang Kukrã participe à la restauration d'objets dans les ateliers du musée.

4. F. Venâncio Filho, *A educação e seu aparelhamento moderno*, São Paulo, 128 p., cité par Edgar Sussekking de Mendonça dans « A extensão cultural nos museus », *Museu Nacional*, n° 2, 1946.

5. Rui Mourão, « Experiência do programa nacional de museus : museu, cultura e educação », *Alternativas de educação para grupos culturalmente diferenciados*, t. III, CIDAP, 1985.

6. Conformément à la définition de G. Geertz, l'*ethos* d'un groupe humain se définit par les manières, le caractère et la qualité de la vie de ce groupe, son attitude morale et esthétique et son état d'esprit. C'est aussi la façon dont il se perçoit lui-même et perçoit le monde qui l'entoure, telle qu'elle se reflète dans la vie même. Voir *A interpretação das culturas*, 1978, p. 143.

ques adaptées à des enfants âgés de six à douze ans. Cette publication novatrice a été tirée à vingt-cinq mille exemplaires et a été exceptionnellement bien accueillie par les enseignants et les élèves.

Le programme éducatif prévoit également le recyclage du corps enseignant grâce à des cours d'ethnologie indigène de brève durée organisés par le Musée de l'Indien. Ces cours s'adresseront principalement aux trois mille professeurs chargés d'enseigner l'histoire et la géographie puisque l'étude des minorités ethniques est inscrite au programme de ces disciplines. Grâce à cela et à d'autres éléments contenus dans ce programme, le Musée de l'Indien a le sentiment qu'il contribue efficacement à l'évolution des mentalités. Il favorise le perfectionnement des matériels didactiques en faisant passer dans le système scolaire le savoir et l'expérience accumulés par la recherche scientifique.

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 populations 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 (fonctions 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 devient chaque jour plus familière et plus pertinente aux groupes indigènes, 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 grâce à 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 grâce aux ressources de l'image est l'un des principaux instruments de coopération du musée avec les groupes indigènes. A titre d'exemple, on peut citer les photographies utilisées pour documenter la campagne électorale d'un dirigeant macuxi — issu d'une population 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. Le musée répond dans la mesure de ses capacités à ces deux demandes. Ces derniers mois, deux documentaires anthropologiques, dont la production avait été suggérée par les Xocó-Cariri et les Pankararu, qui vivent dans le Nord-Est brésilien, ont été terminés. Engagés dans des mouvements de revitalisation culturelle, ces groupes ne cherchent pas 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 témoignages 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'assistance 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, mais aussi 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 technologique inédite de la part de populations 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 Akwê-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 des Krahó, qui figurait dans les collections du Musée de São Paulo.

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. A cet effet, la photographie est largement utilisée en tant qu'outil de



Museu do Índio/M. Guran.



Museu do Índio/M. Guran.

Kukrã anime des activités éducatives organisées par le musée.

Le grimage à l'indienne.

la mémoire historique. Elle permet en effet non seulement de récupérer ce que le passage du temps ou la distance ont fait perdre, mais aussi d'attester que tel être ou telle chose ont effectivement existé. C'est ainsi que, dans ce programme, les Indiens terena ont pu inaugurer un centre de documentation et de loisir dans l'un de leurs villages (Cachoeirinha) avec une exposition de photographies réalisées en 1943, qui se trouvaient dans les archives du Musée de l'Indien. Cet événement a mis en évidence 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 rappeler 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 directement dans les villages offrent un autre moyen d'intégrer les musées dans le vécu des populations 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. A 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 de 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. (Voir photos.)

Conclusions

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, se développait.

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. A 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. 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. ■

[Texte original en portugais]

L'action éducative : une préoccupation

Lourdes Rego Novaes

Muséologue brésilienne, secrétaire générale de l'Association des membres de l'ICOM-Brésil (AMICOM-BR) et du Centre d'études muséologiques et des sciences de l'homme (Mouseion). Présidente actuelle du Comité brésilien de l'ICOM.

Les mutations que les musées brésiliens ont connues depuis les années 1960 ont donné lieu à des expériences et à des programmes éducatifs novateurs. Dans divers États du Brésil, les professionnels ont entrepris une action d'avant-garde, cherchant à mettre en œuvre des idées créatrices et originales adaptées à la communauté à laquelle ils s'adressaient, sans s'inspirer de modèles importés.

Cette action éducative a été appréciée à sa juste valeur à mesure que la fréquentation des musées se généralisait parmi les divers groupes de la communauté. Écoles et musées ont décidé d'établir des contacts plus étroits, par exemple en transformant les salles d'exposition en ateliers de création. Si, d'un côté, certaines de ces expériences ont pâti de l'absence de fondements théoriques pédagogiques, elles dénotent, de l'autre, une très vive sensibilité, une grande créativité et un sens aigu des préoccupations sociales.

En 1968, le lancement du projet *Pandore*, à Rio de Janeiro, a marqué le début d'une action éducative relative au patrimoine et à l'environnement. Ce projet a été conçu par l'équipe du CEPI (Centre de recherches sur l'image, connu aujourd'hui sous le nom de Centre d'études muséologiques et des sciences de l'homme — Mouseion), qui a joué un rôle novateur dans ce domaine en élaborant des programmes éducatifs et culturels destinés aux enfants, aux adolescents et aux adultes. Celle-ci y appliquait les conclusions des recherches et les données actuelles sur l'environnement à la préservation du cadre naturel et des richesses culturelles de Santa Teresa, quartier de Rio de Janeiro fréquenté par les artistes. Ce projet fut récompensé par un prix décerné au salon organisé sous l'égide de la société Eletrobás au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro en octobre 1971. Avec ce projet, on a pu également enrichir et agrémenter ce salon en y offrant un éventail d'activités interdisciplinaires destinées à mieux faire apprécier au public les expositions d'art, notamment grâce à des programmes audiovisuels et à un système informatisé.

Rio de Janeiro est devenue un centre où des cours, des séminaires et des groupes de travail permettent d'approfondir ce thème. En 1973, l'Association des membres d'ICOM-Brésil avait déjà organisé sous ses auspices un séminaire sur l'action éducative et culturelle des musées, avec la participation de nombreux experts de différents musées. Certains travaux réalisés notamment en collaboration avec les écoles et la communauté en général ont été présentés à cette occasion. Citons à cet égard le Musée de l'Indien, à Rio de Janeiro (voir l'article de Claudia Menezes, p. 37), avec ses programmes destinés à valoriser, à travers un langage accessible, l'image et la culture des Indiens en assurant également un service d'expédition de « coffrets pédagogiques » dans les écoles de divers États, ainsi que le Musée national des beaux-arts, qui a mis sur pied de multiples activités éducatives et culturelles, notamment dans les écoles, en vue d'amener dans les musées un public plus dynamique. Au cours de ce séminaire, l'équipe technique d'AMICOM (Association des membres d'ICOM-Brésil) a également élaboré un système de fiches pour évaluer le comportement du public dans les musées et tracer ainsi un itinéraire de visite plus systématique et plus rationnel.

Un « train de la culture » et un hôpital psychiatrique

A Bagé (Rio Grande do Sul), le Musée Don Diego de Souza, lieu de convergence de deux cultures, a organisé en 1975 la première rencontre des responsables des divers musées de l'État. Ceux-ci ont pu s'informer de ce qui avait été fait dans le domaine de la muséologie et de l'action éducative, notamment dans l'État de Rio Grande do Sul, où les musées s'efforcent de promouvoir des programmes communautaires en faveur de la conservation du patrimoine, des colonisateurs comme des colonisés. Ainsi, le Musée Júlio de Castilhos, de Porto Alegre, a organisé en de nombreux points une exposition itinérante dans un « train de la culture ».

constante des musées brésiliens

Le Musée des images de l'inconscient, situé dans les locaux de l'hôpital psychiatrique Pierre II à Rio de Janeiro, a été inauguré en 1973. Il a entrepris une action éducative auprès des divers groupes en rapport avec cet établissement : patients suivant dans des ateliers une thérapie faisant appel à la création artistique ; diverses catégories de personnel de l'hôpital (psychologues, médecins, infirmiers, praxithérapeutes) ; artistes et anthropologues. Cette action éducative et culturelle, qui s'adressait également au grand public et à un public spécialisé, a revêtu diverses formes : jeux éducatifs, cours, séances audiovisuelles. En l'occurrence, elle n'avait pas seulement un but thérapeutique, mais devait également jouer un rôle de catalyseur auprès des diverses communautés participantes.

Les musées nationaux, tels que le Musée impérial de Petropolis et le Musée historique national, ont également mené à bien des expériences éducatives avec la communauté, les étudiants et les touristes. Le Musée de la République (voir l'article « Restauration de la République et de son musée », p. 25) a associé l'action éducative à des activités de muséologie, en collaboration avec une bibliothèque et des ateliers pour enfants. A Rio de Janeiro, le Musée d'art moderne a notamment organisé des « Dimanches culturels », axés sur des ateliers de création artistique où les participants étaient encouragés à donner libre cours à leur esprit inventif et à faire des recherches sur certains thèmes artistiques.

Soucieuse d'assurer une formation aux animateurs de nos musées et souvent d'évaluer les orientations de l'action éducative et culturelle de ces derniers, l'AMICOM-BR a organisé en 1979 deux séminaires en liaison avec la FUNARTE (Fondation nationale des arts) et la FEMURJ (Fondation des musées de l'État de Rio de Janeiro). Pour les diriger, l'AMICOM-BR a invité deux experts de renom international : Carmo Alvin (section de l'éducation de la Fondation Calouste Gulbenkian, à Lisbonne) et Ayala Gordon (responsable du département « Jeunes » du Musée d'Israël).

Parallèlement aux conférences, les organisateurs avaient monté une exposition où étaient présentés des matériels didactiques fournis par ces deux experts et un échantillon des travaux des participants de divers musées, tels que le Musée des crèches de São Paulo, le Musée d'art sacré de Salvador de Bahia, qui s'efforce de rapprocher les musées de l'école et de promouvoir l'éducation artistique dans les musées, le Musée d'art de Pampulha et le Musée de l'or de Mariana (Minas Gerais). Nombre d'autres réalisations attestant l'immense potentiel créateur de nos musées ont également été présentées à cette occasion.

La participation d'un public venu de tous les horizons

Entre 1979 et 1983, les treize musées placés sous la tutelle de la superintendance des musées (Fondation des arts de l'État de Rio de Janeiro), qui comprend un département chargé de promouvoir les musées en liaison avec un département de muséologie, ont mené d'innombrables activités. Celles-ci ont généralement un caractère interdisciplinaire et englobent des expositions remarquables destinées à un public varié, d'âge et de milieu social différents. Des programmes ont ainsi été réalisés avec des groupes du troisième âge et des groupes de personnes défavorisées et d'immenses efforts ont été déployés à l'intention des communautés locales où sont situés les musées. Grâce à des ateliers de création artistique, des fêtes, des jeux éducatifs, des visites guidées qui requièrent la participation du public, des concours, des concerts et des représentations théâtrales, les musées ont réussi à éveiller l'intérêt du public pour leurs expositions. Le Musée du Primeiro Reinado (Musée du Premier règne), institution pilote de l'ensemble muséologique de la FUNARJ, a organisé des expositions sur certains thèmes (par exemple, le Carnaval de Venise, le goût sous l'Empire, Pompéi, la route des Indes) qui ont exigé des recherches intensives et ont donné lieu à de multiples actions d'animation. La préparation de l'exposition

La route des Indes a exigé de très nombreuses études préalables et c'est l'animateur du musée qui a été chargé de sa conception. Le musée a joué un rôle de catalyseur culturel dans le quartier São Cristóvão où il est implanté grâce à un programme d'animation à caractère novateur : le « programme culturel de São Cristóvão ».

Depuis 1980, divers programmes ont été réalisés afin de tenir compte de la fonction sociale du musée. A cet égard, on peut citer le Musée de la Fondation Joaquim Nabuco à Recife (Pernambuco), qui, en liaison avec des établissements scolaires et divers groupes sociaux, a lancé toute une gamme d'activités dans le domaine de la conservation du patrimoine ainsi que les musées de l'État de São Paulo, notamment le Palais des arts, le Musée de l'image et du son, la Pinacothèque (avec ses ateliers de création artistique pour enfants, adolescents et adultes), le Musée Lasar Segall et le Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo. Le Musée des sciences de l'Université de Campinas et le Forum scientifique méritent également une mention particulière pour les activités scientifiques qu'ils ont ultérieurement organisées. On peut également relever les innombrables programmes menés à bien par les divers musées municipaux, universitaires et publics de l'État de São Paulo.

A l'avant-garde

Dans l'État de Bahia, des expositions itinérantes sur la préservation du patrimoine ont été montées avec la participation d'un public venu de tous les horizons, leur but étant l'intégration des lieux historiques de deux quartiers de Salvador : Pelourinho et Terreiro de Jesus. Également dans l'État de Bahia, le Musée de minéralogie, en collaboration avec la communauté, a conduit une action très importante de sauvegarde de l'environnement en luttant contre la spéculation immobilière qui sévissait dans un certain quartier ; le Musée de la Fondation Carlos Costa Pinto fait revivre des habitudes et des coutumes de l'ancienne société

bahianaise. A Belém, le Musée de l'État de Pará (le Musée Emilio Goeldi) a conçu, à l'intention des enfants surdoués, des programmes éducatifs portant sur la botanique et la pharmacopée locale. A Rio de Janeiro, de nouvelles initiatives sont à signaler, en particulier celles du Musée de la Chácara do Céu, de la Fondation Casa de Rui Barbosa, du Musée historique national et du Musée d'océanographie de São Pedro da Aldeia, qui a notamment tenté de sensibiliser les pêcheurs de la région à son action et de remettre en honneur les anciennes techniques de pêche. Le Musée de la République joue un rôle d'avant-garde dans le domaine de l'action éducative : il a conçu, principalement en collaboration avec la communauté de son quartier et à son intention, des activités sur la préservation, la conservation des biens culturels et naturels, et mis sur pied des ateliers à cet effet.

Le Musée du folklore Edison Carneiro anime son circuit de visites en faisant appel à des acteurs professionnels, ce qui lui permet d'offrir au public une expérience à la fois cognitive et ludique. Le Musée du Primeiro Reinado, qui poursuit sur sa lancée son travail d'animation communautaire dans son quartier, a choisi le thème du carnaval pour l'atelier de création artistique qu'il organise pendant les vacances d'été. Le Musée d'astronomie et de sciences connexes a élaboré un programme intensif d'activités dans le parc qui l'entoure et dans ses ateliers visant à favoriser la créativité scientifique parmi le public. Pendant l'été, ce musée a innové avec beaucoup de succès en montant, sur certaines plages au sud de Rio de Janeiro, des installations de fortune où le public pouvait participer à des expériences scientifiques. Le Musée national de la Quinta de Boavista octroie des fonds pour l'éducation formelle dans le domaine de l'histoire naturelle. Le Musée de l'Indien s'efforce notamment de faire revivre les cultures traditionnelles ; il a par ailleurs conçu des program-

mes à l'intention des enfants non voyants ou souffrant d'autres handicaps. Dans l'État de Goiás, le Musée anthropologique de l'Université fédérale a tenté diverses expériences pour toucher le public indien grâce à des programmes éducatifs fondés sur la linguistique et l'anthropologie. Dans l'État de Paraná, l'écomusée situé près de la centrale hydroélectrique du barrage d'Itaipu, et qui appartient aux deux États riverains, a élaboré un programme original d'éducation écologique (voir l'article de Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, « Un écomusée près d'une centrale hydroélectrique », p. 54). Il recouvre un éventail d'activités diverses destinées à préserver l'environnement et auxquelles le public est invité à participer : visites guidées, ateliers visant à développer la créativité, laboratoires de sciences, excursions faisant appel au sens de l'observation, cours, conférences et concerts. Les visiteurs peuvent ainsi se faire une idée d'ensemble de l'environnement.

Nouvelles tendances ; encore beaucoup à faire

Les conférences générales des musées brésiliens, organisées par l'AMICOM-BR (Association des membres de l'ICOM-Brésil) et par le Comité brésilien de l'ICOM, ainsi que les divers congrès, rencontres et séminaires qui se tiennent sous l'égide des associations de muséologie et de muséologues, continuent de refléter les nouvelles tendances de l'action éducative des musées brésiliens.

En 1985 a été créé à Rio de Janeiro un groupe de travail interdisciplinaire qui recourt à des méthodes intersectorielles. Composé de muséologues, de psychologues, de pédagogues ainsi que d'historiens, et coordonné par un psychologue et un muséologue, il avait pour mission spécifique de définir les bases et les principes de l'éducation non formelle à mener dans les musées interdisciplinaires.

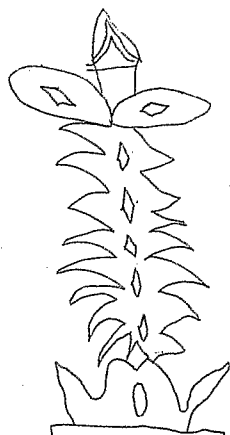
En mai 1987, la première Triennale internationale des musées de Rio de Janeiro (Triomus) a permis une confrontation très fructueuse des diverses expériences éducatives entreprises non seulement par les musées du Brésil, mais aussi par ceux d'autres pays participants, principalement ceux d'expression portugaise. De même, le Centre d'études muséologiques et des sciences de l'homme (Mou-seion) et l'AMICOM-BR ont créé des prix destinés à récompenser des initiatives nationales ou internationales pour les efforts déployés par les musées en faveur de l'action éducative.

L'AMICOM-BR et le Comité brésilien de l'ICOM ont organisé en mai 1988 le premier colloque brésilien portant sur le rôle du musée dans l'éducation des surdoués. Ouvrant de nouvelles voies à l'action éducative des musées en donnant aux spécialistes l'occasion d'un échange de vues interdisciplinaire, cette réunion a permis d'approfondir la réflexion sur les enfants surdoués et de suggérer des initiatives s'adressant à cette nouvelle clientèle.

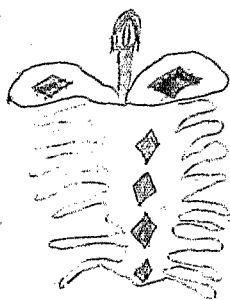
Il reste encore beaucoup à faire au Brésil dans le domaine de l'action éducative des musées. Malgré les obstacles communs auxquels se heurtent les musées brésiliens, qui ont notamment de plus en plus besoin de personnel spécialisé et de notices explicatives plus spécifiques, le travail de décryptage, d'interprétation et de récréation demeure le souci constant de leur personnel, toujours conscient des immenses potentialités que recèlent les méthodes de l'éducation non formelle. S'engager à chaque fois plus avant dans les domaines inexplorés par l'école, assurer une plus grande continuité des activités en les faisant suivre systématiquement d'une évaluation et conquérir de nouveaux publics : tels sont les objectifs que doit se fixer l'action éducative des musées brésiliens. ■

[Texte original en portugais]

Museu da arte contemporânea.

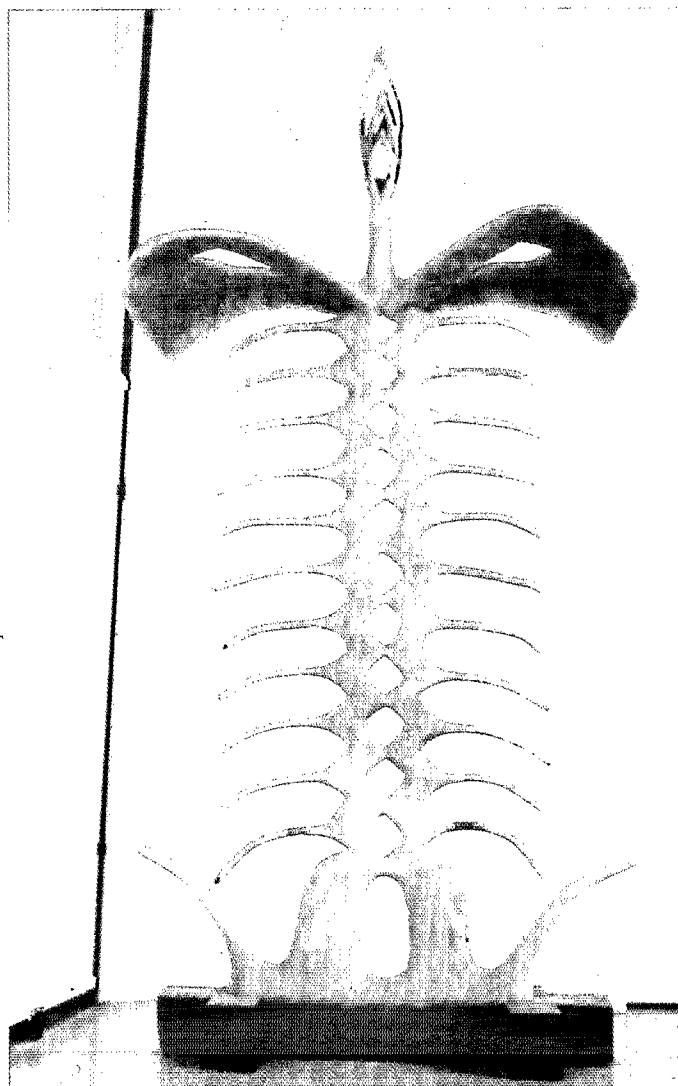


Interprétation de *La somme de nos jours*
par des enfants de huit ans.



Museu da arte contemporânea.

La somme de nos jours, Maria Martins
(1954-1955).



L'éducation artistique dans un musée d'art contemporain

Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

Directrice du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo, titulaire d'un doctorat de l'Université de Boston (États-Unis d'Amérique). A enseigné à l'Université Yale et à l'École d'éducation artistique de l'Institut polytechnique de Birmingham (Royaume-Uni). A publié plusieurs ouvrages sur l'histoire, la théorie et la pratique de l'éducation artistique.

Au Brésil, l'éducation artistique dans les musées présente un caractère d'improvisation depuis les années 1950, époque à laquelle Ecycla Castanheira Brandão organisa les premiers services éducatifs, à Rio de Janeiro.

En effet, s'il existe actuellement dans le pays soixante-dix-neuf programmes universitaires d'éducation artistique, aucun d'eux n'aborde de quelque manière que ce soit la formation des responsables de l'éducation artistique dans les musées.

En 1986, Elsa Ajzenberg et moi-même avons mis sur pied, à l'Université de São Paulo, le premier programme de formation des spécialistes de l'éducation artistique dans les musées. Ce programme, constitué d'un ensemble de débats, ne nous satisfait pas complètement, car il ne

permet pas une étude aussi approfondie de la question que nous le souhaiterions. Il comporte toutefois un enseignement de disciplines que nous estimons importantes pour la formation de responsables de l'éducation artistique dans les musées : muséologie, muséographie, conservation, histoire de l'art et esthétique. L'enseignement de l'esthétique a bénéficié de l'attention la plus grande puisqu'il a fait l'objet de dix conférences données par le professeur David Best, de l'Université de Swansea (Royaume-Uni).

Un des problèmes qui a suscité les débats les plus animés durant mes cours concernait les rapports entre responsables de l'éducation artistique et conservateurs. Il est bien connu que chacun d'eux a la même mission, à savoir organiser les

expositions du mieux possible sur le plan esthétique, tout en les rendant aussi accessibles que possible au public. Qualité esthétique et accessibilité sont donc les principes qui régissent les activités du conservateur et du responsable de l'éducation artistique dans les musées.

Or, dans la plupart des musées, l'éducateur n'a qu'une fonction d'auxiliaire, voire de subalterne. Il est placé sous l'autorité du conservateur qui décide de ce qui doit être fait ou de la façon de présenter l'exposition au public, alors que sa tâche à lui consiste uniquement à orienter ou stimuler la discussion. Pourtant, l'interprétation d'une exposition obéit parfois à une dialectique aussi complexe que l'interprétation d'un tableau ou d'une sculpture. Il appartient à l'éducateur d'aider le public à trouver sa propre voie en matière d'interprétation, sans lui imposer les intentions du conservateur. De la même façon, le déchiffrement des intentions de l'artiste est bien moins important que la lecture de l'œuvre d'art elle-même. Les rôles de l'éducateur et du conservateur sont donc complémentaires et d'égale importance puisqu'ils reposent sur des théories esthétiques et sur une conceptualisation de l'espace et du temps.

Les origines de l'éducation artistique dans les musées

Le Victoria and Albert Museum a été le premier musée à créer, dès 1852, un poste de responsable de l'éducation artistique. Comme il était associé à une école d'arts appliqués, la South Kensington School, les « arts mineurs » y avaient autant d'importance que les « arts majeurs ». Conservateurs et éducateurs y étaient traités sur un pied d'égalité, conformément aux enseignements de Ruskin, William Morris, Cole, Redgrave et William Dyce. Par la suite, en 1869, Ruskin reprocha à la South Kensington School de n'être destinée qu'aux adultes et suggéra que l'on donnât des cours d'initiation au dessin dans tous les musées et les galeries d'art de l'Angleterre.

Aux États-Unis d'Amérique, ce furent le Metropolitan Museum de New York, en 1872, et le Musée des beaux-arts de Boston, en 1876, qui furent les pionniers en la matière. L'enseignement artistique et la formation du goût esthétique y furent néanmoins considérés comme des activités marginales. Dans le Nouveau Monde, il fallut attendre le xx^e siècle pour que l'on commençât à reconnaître que la fonction éducative du musée a la

même importance que la conservation et l'exposition des œuvres d'art. Le Musée de Toledo et le Musée de Cleveland lancèrent un programme éducatif, respectivement en 1903 et 1915, avant même d'avoir organisé leurs collections et de disposer de leur propre bâtiment.

Depuis l'apparition de l'art moderne, les musées des États-Unis d'Amérique sont à la pointe du progrès dans le domaine de l'éducation artistique et ont redonné vie aux écoles et même aux universités. Il en fut de même au Brésil. Le Musée d'art moderne de New York a été fondé en 1929 avec pour objectif pédagogique de promouvoir la compréhension de l'art moderne. Bien que patronné par l'élite culturelle de la ville, ce musée fit en sorte que les autres couches de la société soient en mesure d'apprendre quelque chose dans le domaine de l'art.

Le Musée d'art moderne de New York et celui de Cleveland font figure de pionniers dans le domaine de l'éducation artistique moderne dans les musées, dont les fondements théoriques furent établis par Victor d'Amico, à New York, et Thomas Munro, à Cleveland. Tous deux ont été fortement influencés par les idées de John Dewey, et Munro a même pu être considéré comme son disciple. Ce fut Dewey qui conseilla à Munro de se rendre à Vienne pour y visiter l'école de Franz Cizek, réputée être le premier établissement d'éducation artistique moderne. En outre, les livres de Munro témoignent d'une bonne connaissance de la philosophie de l'art, dans une optique pragmatiste.

L'une des préoccupations de Munro et d'Amico était de combler l'énorme fossé qui séparait la vision esthétique telle que la proposaient les musées d'art de la réalité quotidienne qui façonnait la manière de voir de millions de travailleurs qu'ils souhaitaient attirer dans les musées, à la suite de John Dewey, qui affirmait : « Rien ne me paraît plus absurde et plus futile que de mettre artificiellement l'art et le plaisir esthétique à la portée des masses qui travaillent dans un cadre très laid et ne laissent leurs hideuses usines que pour marcher dans des rues déprimantes, puis manger, dormir et se livrer à des tâches domestiques dans de tristes et sordides demeures.

» L'intérêt que les jeunes portent à l'art et aux problèmes esthétiques est porteur d'essor culturel, mais il deviendra un simple désir d'évasion s'il ne débouche pas sur une attitude vigilante face aux conditions qui déterminent le cadre esthétique des masses qui, aujourd'hui,

vivent, travaillent et se distraient dans un environnement qui pervertit inéluctablement leur goût et leur donne inconsciemment le désir de se livrer à n'importe quel divertissement dès lors qu'il est bon marché et excitant¹. »

Ces remarques de Dewey, formulées à l'époque de la Grande dépression aux États-Unis d'Amérique, se révélèrent prophétiques. Les pouvoirs publics, tout comme les institutions, attachaient alors du prix à l'art, car ils le considéraient comme un antidote au découragement provoqué par la débâcle économique. Aussi les arts suscitaient-ils un intérêt général.

Après la crise, ce mouvement porteur de développement culturel devint presque imperceptible. Seules quelques institutions, dont le Musée de Cleveland, continuèrent à s'acharner à dispenser une éducation artistique à toutes les classes sociales. Victor d'Amico quitta le Musée d'art moderne de New York en 1971, déçu que ses programmes, destinés à rendre l'art accessible au plus grand nombre en créant des annexes du musée, aient été jugés onéreux et élitistes par les dirigeants de celui-ci. Ce grief est quelque peu paradoxal, car d'Amico fut « un grand propagandiste de l'art moderne qu'il popularisa en aidant le grand public à discerner des formes abstraites dans le milieu où il vivait et en le rendant ainsi réceptif à cet art² ».

La situation actuelle au Brésil

Dans les années 1960, ces objectifs pédagogiques furent également ceux du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro. A cette fin, des cours d'art furent organisés pour les enfants et les adultes, de même que des « Dimanches créatifs », qui donnèrent aux visiteurs occasionnels la possibilité de se livrer à des activités créatrices dans le parc du musée.

Depuis 1987, le personnel du Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo s'est fixé un objectif analogue en matière d'éducation artistique. Il se soucie notamment de relier entre elles la conservation, la recherche et l'éducation artistique, sans établir un modèle fixe, mais en prenant des mesures appropriées pour chaque événement et en partant du principe que le conservateur comme le responsable de l'éducation artistique ont tous deux pour mission de favoriser la communication et l'appréciation de l'art par le public. Diverses expériences ont été menées avec succès à cet égard. Cette complémentarité des fonctions du

conservateur, de l'éducateur et du chercheur a donné d'excellents résultats lors de l'exposition *Biennales des collections du Musée*, organisée d'octobre 1987 à avril 1988 pour présenter environ deux cent cinquante œuvres d'art qui avaient été exposées à l'occasion des dix-huit premières biennales d'art de São Paulo.

Après la phase initiale d'investigation, le chercheur collabora avec les trois éducateurs pour aider la conservatrice du Musée et le spécialiste en communication visuelle à organiser l'exposition. Tous contribuèrent ainsi à définir son « message » dans une perspective à la fois diachronique et synchronique. L'action éducative entreprise par le chercheur et les éducateurs, après concertation avec la conservatrice chargée de l'exposition, a touché de nombreuses personnes venues d'horizons divers : religieux, étudiants, enfants, adolescents, professeurs de disciplines artistiques, etc.

Nous travaillons actuellement à l'exposition *Mario de Andrade et les*

enfants, où près de trois cents dessins sur les deux mille que compte la collection Mario de Andrade seront présentés. Conservateurs et éducateurs se concertent pour arrêter le choix des œuvres, définir la conception et l'aménagement de l'exposition (de concert avec le spécialiste de la communication visuelle) et mettre sur pied l'action communautaire qui sera menée avec les visiteurs.

En revanche, lors de l'exposition *Lygia Clark et Helio Oiticica*, qui a été organisée à São Paulo, mais préparée à Rio de Janeiro, la relation entre conservateurs et responsables de l'éducation artistique est demeurée traditionnelle : l'une des conservatrices venue procéder au montage de l'exposition a donné des directives aux responsables de l'éducation artistique. Aussi, bien que de multiples possibilités d'intervention aient été offertes au public : déguisements, jeux visuels à monter, table de billard avec boules et queues pour jouer (en illustration du *Café nocturne* de Van Gogh), celui-ci se

contenta de manipuler les objets sans que soit discutée leur utilisation et sans travail de conceptualisation esthétique. Il me semble que, si l'éducateur avait participé aux discussions sur la conception de l'exposition et son montage, il aurait pu donner au public de plus larges possibilités d'appréciation et d'expérimentation.

L'approche selon laquelle le conservateur dicte à l'éducateur les règles à suivre (approche qui ne serait de nouveau adoptée au Musée d'art contemporain que si une démarche interdisciplinaire se révélait impossible) est des plus courantes dans les musées américains, à en juger par les propos tenus par Elliot Eisner et Stephen Dobbs³ lorsqu'ils ont rendu compte des recherches qu'ils ont effectuées pour le compte de la Fondation Getty sur la situation de l'éducation artistique dans les musées des États-Unis d'Amérique. Après avoir interrogé des directeurs et des responsables de l'éducation artistique de vingt musées, grands ou moyens, ils sont parvenus aux conclu-

1. Cité dans Barbara Y. Newson et Adele Z. Silver, *The art museum as educator*, Cleveland, Musée d'art de Cleveland, 1978, p. 120.

2. *Ibid.*, p. 62.

3. Stephen M. Dobbs et Elliot Eisner, « Uncertain profession : educators in American art museums », *The journal of aesthetic education*, vol. 21, n° 4, hiver 1987, p. 80.



Museu da arte contemporânea.



Museu da arte contemporânea.

Interprétation d'*Unité tripartite* par un enfant de huit ans.

Unité tripartite, Max Bill (1948-1949).

sions suivantes : dans les statuts de tous les musées, même des plus anciens, l'éducation artistique est considérée comme ayant une importance fondamentale, mais, dans la pratique, la majorité des directeurs estiment que le travail des conservateurs est primordial et celui des éducateurs accessoire et secondaire.

Pour leur part, les responsables de l'éducation artistique ont le sentiment que leur profession est mal définie; ils ont notamment des difficultés à circonscrire leur rôle, sont peu sûrs de leur statut au sein de l'institution et n'ont guère la possibilité d'y faire carrière. Pire encore, toujours selon Eisner et Dobbs, ils n'arrivent pas toujours à expliquer clairement les fondements théoriques et intellectuels de leurs programmes. Aux États-Unis d'Amérique comme au Brésil, les éducateurs intériorisent l'image que leurs supérieurs ont d'eux et croient constituer une catégorie intellectuellement et professionnellement inférieure aux chercheurs et aux conservateurs. Aussi se bornent-ils à organiser des visites guidées pour les élèves. Eisner et Dobbs vont jusqu'à conclure : « A notre connaissance, il n'existe pas aux États-Unis d'Amérique de musée dont la réputation tienne essentiellement à la qualité de son action éducative. » On pourrait en dire autant du Brésil.

A São Paulo, le Musée Lasar Segall est sans doute le seul qui soit surtout connu pour l'approche éducative qui sous-tend l'ensemble de son action, de la muséologie proprement dite au fonctionnement de la bibliothèque; mais il s'agit là d'un petit musée. Aux États-Unis d'Amérique, ce sont également les petits musées qui entretiennent les relations les plus étroites avec la collectivité.

Le Musée d'art contemporain de l'Université de São Paulo

Notre première préoccupation au Musée d'art contemporain, lors de la restructuration de l'équipe chargée de l'éducation artistique, en octobre 1987, fut de bien définir le fondement théorique de l'action de cette dernière en approfondissant ses méthodes de travail en fonction des relations existant entre l'histoire de l'art, la critique d'art et le travail de l'artiste. L'éducateur qui coordonne actuellement ces activités au musée a été choisi parmi vingt et un candidats, à l'issue d'un examen spécialement conçu pour examiner la manière dont chacun abordait cette question. Pour préparer l'équipe à sa tâche, des cours ont été organisés avec les

professeurs John Swift (Birmingham, Royaume-Uni) et Annie Smith (Université de Toronto, Canada). D'autres cours sont prévus sous la responsabilité de David Thistlewood (Faculté d'architecture, Liverpool, Royaume-Uni) et Robert Ott (Penn State University, États-Unis d'Amérique).

L'idée est de donner à l'équipe toute la souplesse nécessaire pour enseigner l'histoire de l'art par le moyen du travail en atelier et de replacer la création artistique dans son contexte historique en privilégiant, dans les deux cas, l'interprétation de l'œuvre d'art, aussi indispensable pour l'artiste que pour le théoricien ou l'historien. Une telle démarche méthodologique est actuellement en train de modifier l'éducation artistique en lui donnant un aspect postmoderne. Alors que le modernisme, parmi les fonctions créatrices, privilégiait l'*originalité*, préservant l'étudiant du contact avec l'œuvre d'art, le postmodernisme donne à l'*élaboration* de l'œuvre elle-même une place plus grande qu'aux autres processus mentaux qu'implique la créativité.

Dans les écoles brésiliennes, le modernisme faisait appel à l'*émotion* pour aborder une œuvre d'art, tandis que le post-modernisme accorde une place prépondérante à la *cognition* pour la compréhension esthétique et l'activité artistique, en introduisant la critique associée au faire et au voir. Alors que le modernisme concevait l'art comme *expression*, le postmodernisme appréhende la *construction de l'objet* et sa *conception intelligible* comme ce qui constitue l'art.

Nos responsables de l'éducation artistique ont étudié les publications de la Fondation Getty (qui, aux États-Unis d'Amérique, se fait l'avocate d'un enseignement artistique allant « au-delà de la création ») et, après en avoir assimilé l'approche conceptuelle, tentent de l'adapter au contexte éducatif qui est le nôtre. C'est ainsi que nous avons organisé, à l'intention des enfants et des adolescents, un cours intitulé « Comment visiter les musées », qui comprend la visite accompagnée d'un professeur des expositions de cinq musées de São Paulo, puis des discussions sur ce qu'ils ont vu. Ce cours étant facultatif, les parents qui désirent voir leurs enfants s'initier à l'art doivent donc les inscrire au préalable.

Un autre projet vise à amener à l'art une population qui, autrement, n'y aurait pas accès. Les éducateurs du musée organisent, pendant un mois, une exposition composée de reproductions de qualité d'œuvres d'artistes brésiliens du musée

dans le hall d'une école de banlieue. Une classe de cette école est sélectionnée et l'un des éducateurs du musée y fait un cours sur les œuvres exposées, les compare, encourage les élèves à en donner d'autres interprétations que la sienne et à faire d'autres comparaisons avec d'autres œuvres. L'éducateur précise ces corrélations en salle de classe, puis organise une visite des élèves de cette classe au musée pour qu'ils puissent voir les originaux et d'autres œuvres, les étudier et les admirer. Ils travaillent ensuite dans l'atelier du musée, qui est bien mieux équipé que les écoles en général et où ils peuvent disposer d'une photocopieuse, d'une presse à graver, de papier et d'encre de bonne qualité.

Enfin, l'éducateur retourne à l'école pour retirer l'exposition et donner un autre cours au groupe afin de relier la visite du musée au programme hebdomadaire d'éducation artistique de l'école. Comme il n'y a généralement qu'un professeur d'une discipline artistique par école, cette expérience a un effet multiplicateur d'autant plus marqué que tout le monde peut voir l'exposition de reproductions et que le professeur peut appliquer la même méthode avec toutes les classes.

En outre, n'importe quelle école, n'importe quel groupe d'adultes, peut s'adresser au département d'éducation artistique et prendre rendez-vous pour une visite qui s'articule toujours autour de trois axes : histoire, appréciation et travail en atelier. L'équilibre entre ces trois domaines varie selon l'expérience et les intérêts du groupe, mais on veille toujours à ne pas dissocier la créativité de la critique et à permettre une interprétation personnelle de l'œuvre d'art. Les cours de gravure, de sculpture, d'aquarelle, de fabrication de papier, etc., donnés par des artistes renommés à l'intention des élèves qui sont également artistes s'inspirent beaucoup de cette méthode de travail.

L'équipe d'éducateurs a réalisé un ouvrage sur l'appréciation des œuvres d'art exposées dans le musée, pour être utilisé dans le cadre d'un cours destiné aux gardiens (dont certains n'ont pas dépassé le niveau de l'école primaire) afin de les aider à mieux comprendre les œuvres dont ils ont la garde. Ce livre sera prochainement publié à l'intention de l'ensemble de la population.

Le département d'éducation artistique a non seulement la responsabilité des cours dispensés aux gardiens, mais aussi celle de la coordination des stages organi-

sés à l'intention du personnel des différents départements du musée (bibliothèque, restauration, division scientifique, division de la diffusion de la culture, communication visuelle). L'intérêt manifesté par l'ensemble des départements du Musée d'art contemporain pour l'éducation artistique tient plus au professionnalisme des personnels qui s'y consacrent qu'au fait que la directrice du musée soit elle-même éducatrice. D'autres musées du Brésil ont déjà eu pour directeurs des spécialistes de l'éducation artistique sans que ce domaine suscite beaucoup de considération et d'intérêt.

Lors de la première rencontre des directeurs de musées d'art qui s'est tenue au Musée d'art contemporain, sous les auspices du Réseau national des musées du Ministère de la culture, une matinée « portes ouvertes », concernant l'ensemble des différents départements du musée, a été organisée. Les responsables de l'éducation artistique, les journalistes et le personnel du département des expositions ont regretté que seulement quatorze visiteurs sur cinquante aient souhaité les rencontrer alors que tous avaient visité les départements de la restauration, du catalogage et de l'informatique. De même, lors de la constitution des groupes de discussion, celui qui examinait l'action culturelle a attiré moins de monde que le groupe de discussion sur la conservation.

Le musée dans la rue

Au Brésil, les artistes et les responsables de l'éducation artistique sont plus attentifs que les muséologues à la nécessité de renforcer l'ouverture du musée au public et de toucher une population plus diverse englobant toutes les classes sociales. Deux groupes d'artistes, également édu-

cateurs, ont aidé le musée à se faire connaître du grand public en organisant toute l'année des expositions dans lesquelles il pouvait se reconnaître. Une équipe composée d'une artiste (Luiza Olivetto) et d'un architecte (Roberto Loeb) s'emploie, au Musée d'art contemporain, à atteindre cet objectif. En 1987, elle a préparé l'exposition *Carnavalesque*, où ont été présentées des figures allégoriques, créées par des artistes ayant reçu une formation et évoquant les écoles de samba et les carnivals de Rio de Janeiro et de São Paulo. En 1988 a été organisée une exposition : *L'esthétique du candomblé* (rites de type vaudou), dans le cadre de laquelle sept artistes connaissant le syncrétisme religieux brésilien ont construit chacun une installation représentant un *orixa* (divinité du candomblé), réalisant ainsi une autre forme de syncrétisme fondé sur la symbiose entre l'art savant et l'art populaire. Nous avons qualifié ces activités d'« esthétique des masses » (*estética das massas*)⁴.

L'équipe d'artistes composée de Cildo Oliveira, Lúcia Py et Lúcia Porto s'efforce de « désacraliser » le musée pour en faciliter l'accès. En 1987, ils ont exposé, dans le cadre de son jardin, des sculptures qui reflétaient un certain nombre de caractéristiques architecturales des environs. Ces sculptures jalonnaient le chemin qui, à travers le jardin, conduisait à la porte d'entrée au-delà de laquelle certaines des sculptures situées à l'intérieur du musée pouvaient également être vues. L'« intérieur » se trouvant ainsi raccordé à l'« extérieur », les visiteurs étaient plus enclins (et donc plus nombreux) à franchir la porte d'entrée du musée. Comme l'avaient prévu les artistes, le public s'empara de la quasi-totalité

des sculptures du jardin, ce dernier n'étant pas clôturé et faisant office de chemin de passage.

Au cours de l'année 1988, Newman Schutze se joignit à ce groupe d'artistes et organisa l'exposition intitulée *Viaduc, via MAC*⁵. Cette exposition est allée encore plus loin que la précédente en essayant d'attirer un public qui ignorait jusqu'à l'existence du musée. Une exposition d'objets, formant des panneaux sur les murs, a ainsi été préparée. Certains de ces objets ont été coupés en deux, et une moitié a été transportée dans la zone la plus animée du centre de la ville, le Viaduto do Chá (Viaduc du Chá). L'intention des artistes était d'exposer ces demi-objets sur la chaussée et d'en faire cadeau à tous les passants qui seraient prêts à aller chercher cette nuit-là l'autre moitié au musée où avait lieu le vernissage de l'exposition.

L'autorisation fut demandée aux autorités qui ne répondirent pas. Le jour venu, de nombreux agents de police étaient sur les lieux pour empêcher les artistes de placer les objets sur la chaussée. Après de longues négociations, ils finirent par les laisser mettre les objets dans un sac et les distribuer un par un aux passants. Cette action a donc été dénatu- rée puisque le public n'a pas été en mesure de partir avec l'objet de son choix. En revanche, la présence de la police attira l'attention sur les artistes et engendra, de la part de la population, une certaine sympathie pour ces derniers. Ce soir-là, le musée reçut d'étranges visiteurs : garçons de courses, employés de maison, soldats du contingent, employés de banque, vendeurs, etc., dont certains sont revenus les dimanches suivants. ■

[Texte original en portugais]

4. Nom proposé par Nilza Oliveira.

5. MAC : Museu da arte contemporânea (Musée d'art contemporain).

Le carnaval

a-t-il sa place dans un musée ?

Hiram Araújo

Docteur en médecine, chercheur et organisateur de plusieurs écoles de samba (1968-1978); chroniqueur à la radio et juge des défilés des écoles de samba (1979-1988); auteur d'ouvrages sur les écoles de samba; actuellement coordonnateur du Musée du carnaval.

Dulce Tupy

Née en 1948, écrivain, journaliste et chercheur au Musée du carnaval.

La première tentative officielle pour donner corps au projet — ancien et controversé — de création du Musée du carnaval a eu lieu en 1981, lors de la constitution par Riotur (l'Office du tourisme de Rio de Janeiro) d'une commission chargée d'en étudier la faisabilité.

Le Conseil de la culture de l'État de Rio, après avoir pris connaissance de ce projet, fit connaître son avis par la voix de l'un de ses membres : « Le carnaval peut être le thème d'une exposition, jamais celui d'un musée¹ », dit-il. Et d'ajouter, pour condamner l'excessive prolifération des musées à Rio : « Rio est une île entourée de toutes parts de musées. » Le projet fut donc abandonné. La commission fut dissoute et, pendant quelque temps, on n'entendit plus parler du Musée du carnaval.

En 1984, lorsque l'architecte Oscar Niemeyer présenta son idée de construire un endroit pour les défilés des écoles de samba, une *passarela do samba* (passe-elle de la samba), l'ex-président de cet organisme remit la question à l'ordre du jour en proposant à Oscar Niemeyer d'« inclure dans le plan de l'avenida dos Defiles (familièrement appelée *Sambódromo*) le Musée du carnaval — un de nos vieux rêves ».

Les premiers projets

Le Musée du carnaval fut conçu d'après les théories que le Musée électronique du blues, au Mississippi (États-Unis d'Amérique), avait inspirées à Darcy Ribeiro.

Dans un premier temps, l'idée de base consistait à projeter sur des écrans, par des procédés électroniques, les spectaculaires manifestations auxquelles le carnaval donne lieu de nos jours. L'ex-coordonnatrice des musées de la Fonda-

tion artistique de Rio de Janeiro (FUNARJ) déclara alors (1984), à propos de ce musée : « Notre intention est de projeter les images du carnaval sur un immense écran de trente mètres, mais cela dépendra des conclusions de l'expert auquel nous nous sommes adressés et qui est spécialisé dans les projections de ce type. Il faudra que les images se succèdent rapidement, car nous disposons de peu d'espace. Ce sera un musée différent des autres, un musée voué à la célébration de la vie. Ses collections et ses archives seront conservées dans des images vidéo. Ce sera un lieu de promenade pour le Mercredi des Cendres, pour le Nouvel An, une étape vers une vie nouvelle... »

Le budget prévu pour cet ambitieux projet s'élevait de trois cent mille à un million de dollars des États-Unis d'Amérique, somme considérable qu'il n'a pas été possible de réunir. Les locaux, qui étaient déjà construits et aménagés, restèrent fermés pendant des années et l'on finit même par donner au musée le sobriquet de « mausolée de la samba ».

En mars 1987, un nouveau président fut nommé à la tête de Riotur (dont le Musée du carnaval dépendait alors). Il nous convoqua, car nous avions, au sujet des activités de ce musée, un projet à l'étude et il nous demanda pourquoi le Musée du carnaval n'était pas ouvert au public. Nous lui avons donné les raisons, nous lui avons fait valoir que les projets précédents étaient trop onéreux, nous lui avons montré le nôtre, qui l'était moins, et il nous a dit : « Faites les choses plus simplement. Ayez recours à l'initiative privée pour trouver des fonds. Donnez de l'animation au musée. Faites en sorte qu'il soit générateur de profits. Telle est la ligne de conduite que je me suis fixé à Riotur. »

1. Alvaro Cortim est un artiste brésilien (arts plastiques) connu sous le pseudonyme d'Alvarus.

2. Place où se terminent les défilés des écoles de samba, au centre de Rio de Janeiro.

Une commission exécutive fut créée et les travaux commencèrent. Le nouveau département de commercialisation de Riotur nous a appuyés sans réserve et nous a indiqué que des institutions privées pourraient nous aider à réaliser le projet.

Du « mausolée » au musée

Le Centro de memória e animação de carnaval (Centre de la mémoire et de l'animation du carnaval), à la fois dépositaire de la mémoire populaire et centre culturel, plus familièrement connu sous son nom de Musée du carnaval, couvre

une superficie d'environ cinquante mètres carrés. Il est intégré dans l'ensemble architectural de la *passarela*, situé Praça da Apoteose².

Il comprend une partie externe et une partie interne. La façade se distingue par une merveilleuse composition de Peretti et les murs latéraux par les splendides carreaux de faïence (*azulejos*) dessinés par Bulcan. L'édifice, situé sous l'Arc de l'Apothéose, fait face à une vaste pièce d'eau et à un jardin planté de fleurs. Sur les côtés, deux vastes aires, au sol cimenté, servent respectivement de zone récréative et de parc de stationnement. Sur la partie arrière du musée, vers la

Praça da Apoteose, il y a une estrade de béton armé où l'on peut organiser des spectacles artistiques.

A l'intérieur du musée se trouvent diverses installations : un hall d'entrée et un vaste salon dans l'aile droite ; un amphithéâtre d'une capacité de quarante à cinquante personnes (à la fois salle de vidéo et de cinéma) et trois salles dans l'aile gauche, puis une salle qui donne accès à l'estrade et un couloir qui relie l'auditorium au hall d'entrée.

Notre projet global, que nous comptons réaliser prochainement, peut se résumer ainsi : « Ce musée, qui aura pour mission essentielle de fournir les maté-



© O. Globo

Un « bloc » ou « ambassade », à l'origine (dans les années 1930) des grandes « écoles de samba » d'aujourd'hui.

riaux de base pour des programmes et des expositions, sera aussi un centre de recherche. Il fera connaître les nouvelles tendances et sera voué à la création culturelle, car il doit être le support et le foyer de rayonnement de notre culture populaire dans son expression la plus authentique. Il aura pour vocation de sauvegarder les témoignages de notre histoire et les richesses de nos traditions populaires. Ce sera aussi un centre de documentation ouvert à tous ceux qui s'intéressent à notre culture, tant au Brésil qu'à l'étranger. Il sera doté des ressources documentaires et des moyens informatiques les plus modernes, sans oublier pour autant la méthodologie de l'histoire orale. Archives, ordinateurs, microfilms, films, bandes vidéo, photographies, documentation orale et écrite constitueront un appareil d'information et de recherche capable d'alimenter indéfiniment le fonds de ce musée si original, tourné d'abord vers le passé, mais aussi vers l'avenir. »

Ce projet global exige des ressources que nous n'avons pas. Aussi avons-nous décidé, à court terme, d'adopter un projet qui soit viable, sans toutefois écarter définitivement les grandes options retenues à l'origine. Dès l'ouverture de ce musée, nous essaierons, même si, faute de ressources, il n'est pas doté de tous les équipements voulus, de gagner la confiance du secteur privé et des milieux artistiques et culturels de la ville afin d'obtenir peu à peu les crédits nécessaires pour exécuter le projet global.

Telle est l'attitude pratique que nous avons adoptée, suivant en cela les enseignements de Mme Fernanda Camargo e Almeida-Moro, fervente adepte de la mégamuséologie et dont nous sommes tous les disciples. Selon elle, « le 'mégamusée' a pour mission de valoriser non seulement les objets, mais également l'être humain, son travail et son environnement. Encourageant la participation de la communauté, il doit même faire acte de vulgarisation culturelle, grâce à des projets qui transcendent le cercle immédiat de la communauté (*bairro*) pour s'étendre à tout le pays ».

Le programme actuel

Le Musée du carnaval a donc été inauguré le 2 décembre 1987, lors de la Journée nationale de la samba. Le programme d'activités organisé à cette occasion et les projets du musée sont décrits ci-après :

Dans la salle principale, exposition de photographies intitulée « Écoles de

samba, de la Praça Onze à la passarela do Samba »

Cette exposition s'est tenue sous les auspices d'un des journaux les plus prestigieux du pays, *O globo*, qui avait également patronné en 1933 l'un des premiers défilés des écoles de samba, avant leur reconnaissance officielle. Sur les quelque trente mille photogra-

phies classées dans les services de reproduction et de recherche du journal, cent quatre-vingts avaient été sélectionnées et exposées sur vingt panneaux aménagés en suivant l'ordre dans lequel se déroulait chaque défilé et en retraçant l'évolution des écoles de samba au cours des ans. Les photographies avaient été choisies par les cher-

Les écoles de samba : de la Praça Onze au musée

Les écoles de samba sont apparues à Rio de Janeiro à la fin des années 1920. Elles tirent leur origine des anciens *cordões*, *blocos*, *cucumbis*, *embaixadas* et *ranchos* des premiers carnivals brésiliens¹. Créées par les descendants des esclaves émancipés, les écoles de samba constituent un phénomène de résistance culturelle qui évolue au fil des ans. Son nom même ne dissimule pas les significations multiples qu'a revêtues cette manifestation populaire, née au sein de la communauté noire, pendant la période suivant l'abolition de l'esclavage, à la fin du XIX^e siècle. Cette communauté, généralement indigente, analphabète et marginalisée, vit sur les collines qui entourent Rio, ville où la samba a définitivement pris racine.

Monter une exposition de photographies sur ce thème, déjà délicat à traiter en soi, n'est pas tâche facile. Comment structurer les modules descriptifs sans tomber dans une interprétation linéaire ? Les écoles de samba ont pour prédécesseurs les processions religieuses et profanes ; mais, sur la photographie la plus ancienne, prise par un inconnu en 1900, on voit une *ambaixada* (ambassade) qui défile à l'occasion du carnaval, où prédominent les anciennes *babianas* noires, femmes pieuses de Salvador de Bahia, qui vendaient des confiseries et accompagnaient traditionnellement les processions de Rio. C'est un peu étrange, car, à cette époque, on cherchait surtout à recueillir des témoignages sur les divertissements de l'élite lors des fêtes du carnaval : bals costumés, batailles de confettis, cortèges, bains « fantasques ».

Les recherches effectuées dans les archives du journal *O globo* ont révélé des aspects peu connus des écoles de samba, dont les photographies du reporter gardent le témoignage : figurines, personnages allégoriques en carton et perruques Louis XV, qui sont autant de vestiges d'un passé encore proche. Aujourd'hui, les écoles de samba se sont systématiquement organisées et constituent sans conteste la plus grande attraction touristique du Brésil. Elles offrent un spectacle audiovisuel qui a lieu tous les ans sur la *passarela do Samba* et qui est retransmis par satellite dans tout le Brésil et presque simultanément à l'étranger. S'intégrant au rythme de manifestations qui scandent la vie sociale, les écoles de samba sont plus vivantes que jamais, malgré la dégénérescence des autres manifestations du carnaval, et constituent une leçon de vitalité. Elles justifient donc l'existence d'un musée, où le thème de la samba occupe une place de choix parmi d'autres, qui se rapportent tous au carnaval.

DULCE TUPY

[Texte original en portugais]

1. Noms de divers groupements qui parcouraient les rues en chantant et en dansant à l'occasion de diverses fêtes, spécialement du carnaval.

cheurs auteurs de cet article et par Vera Lúcia Corrêa.

Exposition de photographies sur la construction de la passarela do Samba

Sur les mille photographies prises par l'ingénieur Fernando Arcoverde qui illustrent les diverses phases de la construction de la passerelle, depuis la pose des premières poutres jusqu'à l'achèvement des travaux (en un temps record de cent quatre-vingts jours, véritable tour de force des ingénieurs brésiliens), les cent photographies retenues figurent parmi les documents les plus précieux du musée.

Projection d'une bande vidéo réalisée spécialement pour le Musée du carnaval et intitulée « Pour un instant de gloire »

Une chaîne de télévision locale a produit une bande vidéo sur les divers défilés qui ont été télévisés. Il s'agit d'un important documentaire de Luiz Lobo et Paulo Gil, en deux parties de quinze minutes chacune. On y apprend comment fonctionnent les écoles de samba : la Comissão de Frente (groupe qui ouvre la marche), les danseurs qui forment les figures — *alas* (ailes) —, *destaques* (étoiles), etc., et comment on octroie les qualifications et selon quels critères. La salle de projection vidéo a été montée grâce à une entreprise privée qui nous a cédé les magnétoscopes, et à Rentalcenter, qui nous avait prêté pour un temps huit moniteurs (écrans) de vingt pouces chacun (cinquante centimètres de diagonale). Les séances étaient organisées de façon que les images projetées par les téléviseurs ne coïncident pas dans le temps, ce qui permettait une accumulation d'effets spéciaux devant les spectateurs.

La salle de l'imaginaire (exposition de déguisements)

Dans un secteur indépendant, auquel on accède par une aile latérale du musée, on a installé la « salle de l'imaginaire », où les visiteurs peuvent choisir divers costumes pour se déguiser (en habitante de Salvador de Bahia, en maître des cérémonies, en porte-drapeau, etc.) et se faire photographier, en couleurs, devant une jolie toile de fond représentant la passarela do Samba.

est ouvert au public de 11 heures à 17 heures du mardi au dimanche.

Séances d'improvisation, livres et conférences

Le musée organise parallèlement diverses activités qui doivent en faire une institution de plus en plus vivante et passionnante, où touristes, chercheurs et simples curieux puissent trouver des sujets qui aiguïsent leur intérêt.

Ainsi, il organise régulièrement des *pagodes da Velha-Guarda* (festivals de la vieille garde)³, intitulés « Le samedi soir au Musée du carnaval ». La « vieille garde », qui comprend des musiciens très connus ayant à leur tête Xangô de Mangueira, présente ses œuvres musicales qui sont enregistrées en direct afin de faire connaître les sambas composées spontanément dans les jardins situés derrière les maisons. Ce groupe se produit au musée tous les samedis de 16 heures à 22 heures.

De même, le musée organise des conférences et le premier cycle de causeries, ayant pour titre « *Le carnaval, une réflexion sur la liberté* », a déjà eu lieu. Ce cycle est patronné par le Ministère de la culture, qui éditera un livre rendant compte des conférences et des débats. Divers projets sont en cours : réalisation de plusieurs cycles de films sur le carnaval, en collaboration avec la Compagnie cinématographique brésilienne et l'Université de la samba ; programme de visites élaboré par le directeur de la production de Riotur pour donner aux touristes qui s'y inscriront quelques notions sur la manière dont le carnaval est conçu et réalisé. Ils pourront ainsi assister à des projections en multivision et à des séances cinématographiques, visiter la *passarela do Samba*, entendre des groupes appartenant à des écoles de samba, se rendre à un spectacle et à une présentation didactique de ballets rythmiques, etc. Une brochure intitulée *Qu'est-ce qu'une école de samba ?* sera également publiée à leur intention.

Le Conseil consultatif du Centro de memória e animação do carnaval-Museu do carnaval est composé de représentants éminents du monde de la culture et des arts du pays. Les (soixante) fauteuils de la salle où il se réunit sont dédiés à la mémoire de personnalités du carnaval brésilien. ■

[*Texte original en portugais*]

Tel est, dans ses grandes lignes, le programme initial du Musée du carnaval, qui

3. Fête populaire, avec chants et danses et une participation très active du public.

Un écomusée près d'une centrale hydroélectrique

Fernanda de Camargo e Almeida-Moro

Muséologue brésilienne et docteur en archéologie. Depuis 1985, elle poursuit à l'Université de Paris-Sorbonne-III (IHEAL) des recherches sur les relations culturelles et commerciales entre les pays d'expression portugaise, tant en Asie et en Afrique qu'au Portugal et au Brésil.



Les bâtiments principaux du musée.

Ecomuseu da Itaipu/F. Camargo.

Au sud-est du Brésil, près de la frontière avec le Paraguay, coule le rio Parana, qui forme de nos jours un immense lac artificiel de près de 1 350 km², où est situé le barrage de la centrale hydroélectrique d'Itaipu. Grâce aux efforts concertés du Brésil et du Paraguay, cet ouvrage gigantesque a permis d'augmenter considérablement les ressources énergétiques de ces deux pays.

L'environnement a été profondément affecté par la construction du barrage, ce qui était à prévoir, car il faut payer le prix du développement, tant pour les hommes que pour la nature. Plus en aval, le fleuve marque la frontière entre le Brésil et l'Argentine et vient alimenter les chutes d'Iguaçu, situées dans un parc immense. S'étendant sur trois pays, cette région a attiré une importante colonie d'immigrants venus de l'Est (Chinois, Coréens, Arabes) et est ainsi devenue le creuset de ces différentes cultures transformant les petites villes frontalières en centres commerciaux très actifs.

En outre, dès sa mise en chantier, la centrale a drainé un grand nombre d'ouvriers et de techniciens, pour la plupart en provenance d'autres barrages ou centrales, fixant temporairement une population sans cesse renouvelée et exceptionnellement dense, logée dans des baraquements construits à son intention. La région attire également de nombreux touristes venus admirer les chutes et le parc, et visiter la centrale et le port franc paraguayen, ce qui fait d'elle l'une des régions les plus fréquentées du pays.

Les différentes phases de la construction de la centrale d'Itaipu bouleversèrent rapidement et totalement le développement économique, social et technique antérieur. A notre avis, ce processus se poursuivra et franchira même les frontières de la région concernée, dans le sens d'un développement optimal de toutes les activités économiques.

Préservation de l'environnement et développement : un accord possible ?

Le développement excessivement rapide de cette région a surtout profité à deux

petites localités, l'une située au Brésil, l'autre au Paraguay, ainsi qu'aux *barra-geiros* (les constructeurs de barrage) et aux employés de la centrale. Toute la région a connu une véritable mutation, de la disparition de deux importantes chutes d'eau au déclin du tourisme qui s'en est suivi.

L'une des caractéristiques de l'action menée par l'Entidad Binacional Itaipu, chargée de la construction de la centrale, a été de s'atteler, dès sa création, à la protection et à la conservation du patrimoine naturel en mettant au point le Plan de base pour la préservation de l'environnement toujours en cours de réalisation. Élaboré sur la base de recherches effectuées à cet effet, ce plan se déroule de manière plutôt satisfaisante, particulièrement en ce qui concerne les premières tâches de collecte, d'identification et de sauvegarde des éléments essentiels, actuels et à venir, pour la préservation de l'environnement. Ce ne fut toutefois pas avant 1985 que, du côté brésilien, on commença à s'intéresser au projet de création d'un musée. Ainsi en 1986 débuta la construction de l'Écomusée d'Itaipu.

La centrale hydroélectrique et ses alentours, de même que toute la zone affectée par la retenue d'eau, inspirent une inquiétude qui ne cesse de croître, gagnant, au-delà des milieux spécialisés, une fraction significative de la population brésilienne et paraguayenne, qui, sans être de la région d'Itaipu, s'intéresse à des territoires comparables où le développement, qu'il soit économique, social, commercial, industriel ou urbain, et la protection de l'être humain, de ses œuvres, de ses traditions et de son environnement peuvent se trouver en conflit.

Généralement, les propositions associant la préservation de l'environnement au développement ont suscité un certain scepticisme chez les spécialistes. En effet, bien souvent, il est difficile d'assurer à la fois le développement et la protection d'un territoire, comme si ces deux objectifs étaient inconciliables. De nouveaux systèmes sont néanmoins expérimentés et prouvent que de bons résultats peuvent être obtenus lorsqu'une analyse globale

1. Chaque cité a son club ou son centre exclusivement réservé à ses habitants. Cité A : cadres moyens ; cité B : cadres supérieurs (ingénieurs, etc.) ; cité C : ouvriers.

et approfondie tente de mettre en évidence les interactions des différentes composantes des divers secteurs, afin de considérer l'objet d'étude comme un tout.

L'idéal serait d'appréhender la combinaison d'éléments disparates comme un processus évolutif reposant sur des structures souples susceptibles d'ajustements et d'adaptations chaque fois que c'est nécessaire.

De cette manière, les vestiges du passé seraient partie intégrante d'un système actif de préservation de l'environnement et seraient traités comme des facteurs du développement, au même titre que les éléments dynamiques nouveaux déjà apparus ou à paraître.

De la sorte, les témoignages du passé (qu'ils soient d'ordre archéologique, ethnographique, scientifique, technologique, artistique ou de nature paléontologique, anthropologique ou zoologique; qu'ils consistent en herbiers, documents graphiques, artisanat, pièces relevant de l'archéologie industrielle ou machines représentatives de l'évolution technologique contemporaine; qu'ils soient incarnés dans la faune, la flore et la mémoire de la terre à travers des éléments géologiques; qu'ils soient constitués par des objets utilisés tous les jours pour les besoins de la vie et du travail de la communauté locale) formeront un tout harmonieux enrichi de manière permanente par un dialogue élargi entre toutes les parties concernées.

Il a donc fallu mettre sur pied dans le territoire en question, qui pourrait être étendu ultérieurement, un programme intensif et coordonné de protection active et de développement intégré. C'est dans cette optique que nous avons repris et reformulé en 1985 la conception du musée mentionnée dans le Plan de base pour la préservation de l'environnement.

Mais, à la formule du musée traditionnel, nous avons préféré une démarche plus novatrice susceptible d'assurer la coordination systématique d'un processus de préservation de l'environnement en l'intégrant au développement culturel, social, économique et technique, à savoir la création d'un écomusée. Celui-ci aurait pour vocation de collecter, étudier, préserver, interpréter, présenter et expliquer un ensemble cohérent d'éléments naturels et culturels représentatifs d'un environnement. Il mettrait en évidence, pour un territoire donné, les relations existant, dans le temps et dans l'espace, entre une population, ses activités et la nature.

Un écomusée d'un type nouveau

Nous avons donc envisagé de créer un écomusée qui serait différent de ceux qui existent déjà; il refléterait la réalité locale, c'est-à-dire l'énorme centrale hydroélectrique d'Itaipu et ses environs. Itaipu possède toute sorte de témoignages du passé, certains déjà recueillis, d'autres pas encore, qui retracent le développement historique de la région tout entière. Des traditions doivent être préservées dans la perspective d'une expansion culturelle qui se caractérisera de plus en plus par une osmose entre les héritages disparates issus de cette triple frontière et les communautés et populations transplantées, fluctuantes, dont beaucoup ne se sont guère intégrées.

Les écomusées ont pour vocation, me semble-t-il, de concilier les grandes avancées du développement et la minutie nécessaire au processus de préservation. Cette conception muséologique hardie, selon laquelle l'attention au quotidien est indispensable pour maintenir l'identité créée par l'homme, ses activités et son milieu, affranchit le musée de son image archaïque d'espace « clos » pour le rendre réceptif aux questions d'ordre social et archéologique ainsi qu'aux changements, tout en renforçant ses fonctions de développement scientifique et culturel, et en le transformant en un véritable instrument de communication entre les générations actuelles, passées et futures.

Rappelons la formule citée par Hugues de Varine dans sa préface au *Guide des musées du Brésil* (1972), selon laquelle le musée est « un miroir où la population se regarde pour s'y reconnaître ». Il ajoute ailleurs : « Le musée est un endroit où la population recherche le milieu dont elle est issue et ce qui la lie aux populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. »

Le plan directeur de l'Écomusée d'Itaipu a été élaboré d'octobre 1985 à mai 1986 et approuvé par les autorités responsables de l'action en faveur de l'écologie. Ses services centraux furent installés entre mai 1986 et octobre 1987. Les conditions locales ne permettaient pas de commencer le travail avant que des contacts préliminaires aient été pris avec la communauté.

Les clubs sociaux ou culturels ainsi que les centres existant en ville et dans les cités A, B et C du côté brésilien¹ avaient leurs propres caractéristiques, peu compatibles avec le projet de création d'un nouveau musée. Sans vouloir porter un jugement

critique, force est de constater que ces clubs et ces centres sont surtout repliés sur eux-mêmes en raison même de l'homogénéité de leurs participants. Les clubs ou les centres des cités sont en effet réservés aux résidents; le sentiment d'appartenir à une communauté et d'y participer de manière intégrée en est totalement absent. Les habitants de ces cités vont rarement en ville. C'est pourquoi nous avons choisi d'attendre d'avoir à notre disposition un espace neuf et « neutre » pour constituer le cœur de l'écomusée.

Le vieux bâtiment où étaient installés les services de recrutement du personnel a été choisi et réaménagé pour abriter les services centraux, qui comprend quatre sections : muséologie appliquée; éducation relative à l'environnement et animation culturelle; recherche et laboratoire; services administratifs. Indépendamment des réserves techniques et des espaces affectés à l'exposition permanente (qui comprend une serre, un aquarium et propose des activités de préservation de l'environnement dans la région) et aux expositions temporaires, le musée dispose d'une vaste salle où se tiennent des séminaires et des réunions et d'un certain nombre de pièces réservées aux activités d'éducation relative à l'environnement et d'animation culturelle. Il bénéficie également d'un laboratoire de recherche bien équipé, d'une bibliothèque d'ouvrages de référence (en cours d'installation), d'espaces destinés aux chercheurs. Chacune de ces pièces est ouverte au public. Le cœur du musée (où sont situés les services centraux) a été inauguré le 16 octobre 1987. Nous avons commencé par nous intéresser aux enfants, principalement ceux de la cité ouvrière (cité C) et de la ville, qui nous ont amené leurs parents et leurs proches. Bien que le projet soit encore en cours de développement, nous pouvons déjà donner un aperçu des activités que nous proposons.

Éducation relative à l'environnement : collecte + traitement de l'information = animation culturelle

La vocation principale de l'écomusée est de mener des activités scolaires et extrascolaires d'éducation relative à l'environnement. En ce qui concerne l'enseignement scolaire, le musée est en mesure de collaborer avec les écoles de tous niveaux dans le cadre de projets utilisant les techniques le plus fréquemment utilisées par le musée, concernant l'environ-

nement pris comme un tout englobant la nature, la société et la culture.

L'objectif est d'abord de favoriser la compréhension grâce aux symboles tridimensionnels (les objets), puis de verbaliser les différents messages qu'ils contiennent. En d'autres termes, il s'agit de remplir une fonction d'interprétation plus large que si elle était conditionnée par des outils formels, fondés sur un graphisme unidimensionnel, comme le livre et son message relativement prédigéré. Il faudra donc développer systématiquement le savoir grâce au recours à la créativité, à un engagement lui-même systématique et en prise directe avec la préservation de l'environnement social, biologique et physique.

On se souvient que, déjà, Paulo Freire proposait une nouvelle vision du travail d'alphabétisation. L'enfant a tendance à rejeter le vieux livre de lecture, trop souvent coupé de la réalité², et a appris à reconnaître lui-même les caractéristiques de son environnement et de sa vie de tous les jours. La voie à suivre est la suivante : commencer par renvoyer l'enfant aux êtres familiers, comme l'eau, la terre, la forêt, l'arbre, le poisson, la fleur, l'individu, privilégier ces éléments pour guider ses premiers pas sur le chemin du savoir en identifiant les objets et les êtres, en les nommant et, ensuite seulement, en lui apprenant à les écrire.

Parallèlement, en manipulant tous les outils offerts par ce musée, l'enfant, l'adulte, l'habitant de la région, acquerra une vision globale de son environnement en se familiarisant avec lui et s'y attachera de plus en plus. La découverte et l'expérience quotidienne sont très importantes dans ce type d'activité. L'une et l'autre trouveront à se concrétiser dans des activités dynamiques, afin de former une cellule pédagogique, un moyen de stimuler intensément le musée au service de la préservation de l'environnement, des vestiges du passé aux sillons du présent.

L'éducation relative à l'environnement transmise par l'animation culturelle crée les conditions propres à l'établissement de rapports sains entre l'être humain et son milieu, indispensables pour assurer la protection de l'environnement parce qu'ils permettent de parvenir non seulement à une satisfaction intellectuelle, mais à aussi une empathie profonde. Cette compréhension, cet engagement de la collectivité concernée seront les principaux moteurs de la lutte systématique en faveur de la préservation de l'environnement.

La collecte de matériaux sur le terrain,

assurée dans le cadre du projet (en tant que forum éducatif d'animation culturelle), diffère de la collecte pour la recherche pure, car elle mobilise l'ensemble de la communauté. Il s'agit d'une démarche exhaustive, bien qu'elle ne fasse pas double emploi avec la démarche des chercheurs. Malgré son caractère interdisciplinaire, elle s'en tient aux projets, aux échantillons ou aux faits correspondant à des activités concrètes menées par des individus. Ayant appartenu à des individus, les objets et spécimens rassemblés ne sont pas perçus comme de simples pièces de musée étrangères à la collectivité ; ils constituent en quelque sorte des collections appartenant à la communauté, que le musée expose en s'en faisant l'interprète, et dont parfois il assure la gestion et la garde.

Les témoignages de personnes isolées sur la vie quotidienne, sur certains faits ou événements déterminés, en rapport avec la région et son passé, sont recueillis. Les membres de la communauté se réunissent pour narrer, discuter l'histoire collective, en relatant, en se remémorant les faits et les époques passés ; leurs récits sont enregistrés avec soin. Des ateliers de créativité qui y ajoutent de nouvelles données sur la vie spirituelle de chacun sont également organisés. Ces données sont aussi obtenues par l'observation des activités de participation. L'histoire collective (non seulement de la région, mais aussi de tous ceux qui en ont fait partie) avait été peu prise en considération par les projets de préservation précédemment menés à Itaipu. On pourrait même dire que l'être humain avait été largement oublié. Le projet d'écomusée donnera à cette dimension la place qui lui revient et mettra fin à la dichotomie entre le passé, le présent et l'avenir, si préjudiciable et pourtant si courante dans des projets qui jouissent pourtant d'une excellence réputation³.

La participation de la communauté à la collecte de matériaux indique qu'il sera difficile de limiter l'Écomusée d'Itaipu aux témoignages des classes dirigeantes et au profil défini par les chercheurs, auxquels beaucoup des principaux musées existants sont condamnés. Le principe de la collecte systématique de témoignages populaires lui donnera une vision ample et impartiale. A cette fin, on exploite les collections appartenant à la communauté, les témoignages de la mémoire populaire, les programmes d'histoire populaire en train de se constituer et la participation de tous à la totalité du processus de diffusion, c'est-à-dire aux ateliers de création

ou d'interprétation (théâtre, peinture, gravure, sculpture, céramique ou tissage). Qu'il s'agisse d'interprétation ou de création, de montage de petites expositions, de fabrication de jeux et de kits, d'opérations élémentaires de conservation, ces ateliers feront en sorte que le processus de préservation du passé et de conservation des modes de vie au moyen de l'interprétation et de la protection de l'environnement ne reste pas du domaine du rêve, mais atteigne effectivement son but.

La collecte systématique de matériaux sur tout le territoire couvert par l'écomusée conduit à traiter tous ceux qui présentent un intérêt sur le plan muséologique, qu'ils soient physiques ou non physiques. Le traitement des matériaux ouvre une série de perspectives nouvelles d'interprétation de l'environnement et, de ce fait, d'intensification du dialogue avec la communauté. A cette fin, il sera toujours intéressant que celle-ci puisse accéder à l'information relative à toutes les fonctions du musée, de celles qui relèvent des spécialistes aux activités d'interprétation, par exemple les ateliers de créativité, qui bénéficient, tout comme la collecte, de la participation active et responsable de la collectivité.

L'Écomusée d'Itaipu en tant qu'animateur et éducateur

Articulation du projet d'animation de la collectivité autour des axes suivants et rôle joué par l'écomusée :

Activités générales de prospection nécessaires à la mise en œuvre du programme

Contacts et liens avec la communauté ; premières liaisons avec des institutions existantes (clubs, écoles, etc.) ; inventaire des informations que les collections de l'écomusée donnent sur le passé ; premières activités de synthèse (expositions, etc.).

Établissement des bases de collecte

Organisation de groupes de travail avec la communauté ; mise en route des premiers échanges ; premières activités conjointes (visites guidées du musée, ateliers de création, peinture spontanée, jeux éducatifs, renforcement des liens avec les institutions existantes).

Premières activités conjointes

Motivation par thème

Choix du thème (par exemple, le printemps et/ou la Journée de l'arbre, la Journée de l'enfant) ; mise en évidence d'un fait spécifique à travers les témoignages d'individus ; organisation des programmes d'initiation en

matière d'inventaire de l'histoire populaire; mise sur pied d'ateliers de création (action et interprétation); débats entre chercheurs sur des thèmes donnés, dans un cadre favorable et sur des points auxquels la communauté a été sensibilisée.

Développement des activités

Activités d'interprétation

Expositions de sensibilisation, réalisées par le personnel du musée avec la communauté, soit pour répondre à un besoin de cette dernière, soit pour promouvoir le dialogue dans ce lieu familier qu'est devenu le musée; mise sur pied de petites expositions itinérantes sous forme de kits transportables; expositions de collections appartenant à la communauté; création d'ateliers de théâtre et de récitation; développement d'autres formes d'interprétation (cinéma, photographie); mise en place d'ateliers pour les opérations élémentaires de conservation; publication de brochures, d'affiches, de jeux éducatifs et de livres de lecture élaborés par le groupe formé par la communauté et le personnel du musée; promotion des traditions locales dans tous les secteurs; organisation de « foires aux idées » se rapportant à de nouvelles activités.

En ce qui concerne plus particulièrement l'éducation, on constate que l'écomusée a élaboré une stratégie dont les axes majeurs sont les suivants :

Enseignement scolaire

Débats; relations avec les enseignants; relations avec les établissements scolaires; relations avec les universités; visites guidées traditionnelles.

Enseignement extrascolaire

Ateliers de création

Arts plastiques; art populaire; muséographie (expositions, etc.); conservation (techniques d'initiation); théâtre; cinéma; programmes d'histoire populaire; jardins potagers et élevage d'animaux domestiques; collecte d'éléments du patrimoine physique et non physique.

Activités de caractère général

Musique, cinéma et théâtre au musée; visites d'expositions, permanentes et temporaires.

Enseignement informel

Participation de la communauté à des programmes et activités; pratiques d'hygiène quotidiennes; accueil des participants au musée.

Un des principaux objectifs de l'éducation relative à l'environnement est d'être de plain-pied avec la réalité. Cela étant, certaines précautions doivent être prises lors de la mise en œuvre de ces activités. Il ne faut jamais perdre de vue les ques-

tions éthiques qui se posent si souvent dans les relations entre les divers groupes d'une collectivité, entre celle-ci et d'autres groupes ou individus.

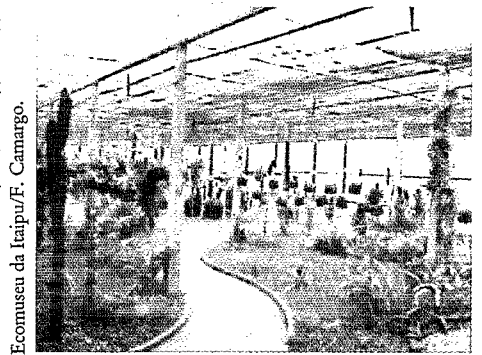
Notre expérience en matière d'éducation relative à l'environnement nous a également appris qu'il serait utile d'établir, dès le début, un calendrier qui tiendrait compte des événements saisonniers et traditionnels, à condition que des ajouts, des suppressions ou des modifications éventuels soient possibles. De plus, ce calendrier ne devra être arrêté qu'après que tout le personnel du musée et la collectivité auront été consultés.

Une « trousse d'outils méthodologiques »

Grâce à la planification et à l'expérience acquise, nous avons pu élaborer une « trousse d'outils méthodologiques » que, en conclusion, je souhaiterais partager avec les lecteurs de *Museum*. Certains de ces « outils » pourront surprendre. D'autres semblent, en apparence tout au moins, plus classiques. Dans tous les cas, nous pensons qu'un engagement inébranlable en faveur de l'innovation peut permettre à ces outils de stimuler et de favoriser des échanges entre l'écomusée, d'une part, les individus et les groupes qui constituent la communauté environnante, d'autre part.

Visites guidées

Conformément à nos plans, les visites guidées de l'écomusée concerneront les membres de la communauté ainsi que les visiteurs du pays ou de l'étranger. Des animateurs ont spécialement été formés à cette fin. La formule traditionnelle (exposé classique du guide), qui décrit et explique chaque objet, le visiteur se contentant tout au plus d'écouter et, peut-être de formuler quelques observations, sera remplacée par deux autres formules adaptées aux circonstances. En vertu de la première, l'animateur ou guide fait participer les visiteurs : il instaure un dialogue avec eux, décrit le cadre historique, répond à leurs questions, fait en sorte que les informations qu'il donne soient plus ou moins détaillées en fonction de la demande du public. Avec la seconde, qui est également employée et offre d'intéressantes possibilités, le degré de stimulation et de participation est plus grand grâce aux jeux ou aux ateliers. Cela demande plus de temps et implique que les groupes pris en charge par chaque animateur soient plus restreints. Quand on a affaire à des groupes



Ecomuseu da Itaipu/F. Camargo.

Exposition d'objets de la région.



Ecomuseu da Itaipu/F. Camargo.

Le « musée vivant », exposition botanique.



Ecomuseu da Itaipu/F. Camargo.

Éducation relative à l'environnement : un itinéraire par des sentiers à travers la forêt.

2. Que veut dire « Pépé a vu du raisin » pour un enfant d'Itaipu qui n'a pas de grand-père (cas des *barrageiros* en général) et n'a jamais vu de raisin, ce fruit étant inconnu dans la région ?

3. Depuis la Conférence intergouvernementale sur l'éducation relative à l'environnement qui s'est tenue à Tbilissi (URSS) du 14 au 26 octobre 1977, l'Unesco, en collaboration avec le Programme des Nations Unies pour l'environnement, cherche à mettre en œuvre des projets dans ce domaine.

de visiteurs numériquement importants, ces groupes sont scindés et confiés à plusieurs animateurs, ce qui permet un meilleur dialogue.

Théâtre, récitation et verbalisation

Le théâtre est utilisé en tant qu'activité parallèle menée au musée ou sur une gamme plus étendue : en atelier. Il englobe alors la création de textes, scénarios et costumes, leur adaptation, la récitation et la verbalisation des messages muséologiques. Cette seconde option est la mieux adaptée à notre cas. Pour donner les meilleurs résultats, le travail en atelier exige une forte participation de la communauté, un large dialogue entre les membres de celle-ci et le personnel du musée. Cette activité servira également à stimuler la collecte de données historiques sur la communauté, ce qui facilitera sensiblement la préparation du programme d'histoire populaire.

Musique

Comme le théâtre, la musique est un moyen de divulgation ; elle facilite les échanges culturels grâce aux soirées, aux récitals, aux concerts donnés dans divers endroits situés à l'intérieur ou à l'extérieur de l'écomusée. Cette activité devra bientôt, elle aussi, être liée aux ateliers d'éducation relative à l'environnement grâce à la constitution de petits orchestres, à l'organisation de récitals communautaires, à la fabrication d'instruments représentatifs à la fois des traditions locales et du lieu d'origine des différents membres de la communauté. Ces programmes, ainsi que les autres, seront toujours fonction de l'analyse des tendances de la communauté, à laquelle la cellule pédagogique devra procéder périodiquement.

Ateliers-expositions

L'organisation de petites expositions avec le concours de la communauté est, parmi les activités auxquelles on a donné le nom de « réalisations-dialogues » (autrement dit, celles qui impliquent une forte participation de la communauté), une des plus marquantes. Son apport est inégalable. Ces expositions emploient généralement un langage muséologique direct et présentent des objets appartenant au patrimoine de la collectivité ou prêtés par des particuliers. De plus, certains membres de la communauté participent à l'élaboration de textes, de dessins et de matériels, de même qu'aux différentes étapes de la mise en place et de la promotion de chaque exposition. Ces expositions temporaires et artisanales sont coordonnées par

le personnel du musée, qui met à leur disposition un cadre de connaissances.

Histoire populaire

L'action consiste ici à dresser l'inventaire de la mémoire collective de la région. Depuis quelques décennies, les spécialistes regrettent que, notamment dans le domaine de l'histoire et de l'art, la plupart des éléments recueillis par les musées se rapportent aux témoignages des classes dominantes et de leurs protégés. Cette absence d'une couverture équilibrée et constante, qui caractérise les musées traditionnels d'art et d'histoire, s'est longtemps reflétée dans les divers domaines d'étude et de diffusion de l'histoire, plus axés sur l'aspect factuel et événementiel que sur la vie quotidienne des individus et leur intégration à leur milieu.

Aujourd'hui, les inventaires historiques et la collecte d'objets matériels sont plus globaux et l'intérêt se porte non plus seulement sur les documents publics, mais aussi sur les documents privés traitant de la vie de tous les jours. La collecte de témoignages personnels et, maintenant, de témoignages de groupes s'est largement développée afin de recueillir des traditions quotidiennes et des événements particuliers. Cette démarche peut parfois entraîner des querelles, mais encourage toujours la libre expression. Quelles sont les images du monde et de la vie qui ont cours dans la communauté ? Quels souvenirs ses membres ont-ils en commun ? Quels souvenirs et quelles connaissances leur ont-ils, selon eux, été transmis ? Les petits-enfants d'aujourd'hui auront-ils la possibilité d'entendre les « histoires du temps de leurs grands-parents » ? Les parents parlent-ils du passé à leurs enfants ?

L'Écomusée d'Itaipu se trouve dans une région qui, depuis les temps préhistoriques, a accueilli toute sorte d'immigrants. Le développement récent de la région a drainé une population nouvelle et le nombre de visiteurs s'est grandement accru, qui nous demandent de nous pencher aussi bien sur le présent que sur l'avenir. Qui sont ces visiteurs ? D'où viennent-ils ? Que font-ils ? Où vont-ils ? Il serait bon que chacun d'eux témoigne.

Au fait, qui sont ces gens ? S'agit-il du vieux ou du nouveau commerçant, du *barrageiro* ouvrier ou de l'ingénieur spécialisé ? D'où viennent-ils et où vont-ils ? Comment vivent-ils aujourd'hui ? Comment vivront-ils demain ? Le programme d'histoire populaire a pour objet de répondre à ces questions. Cette activité est celle dont la mise en place est la

plus lente, car elle nécessite une large participation ; un dialogue s'établira dans le cadre du calendrier de travail, un projet pourra être élaboré à partir des recherches faites pour une exposition. Le lecteur se souviendra de la théorie de McLuhan selon laquelle la mémoire d'une population est un « medium » chaud de participation élargie, tandis que l'histoire est un « medium » froid.

Ateliers de création

Une attention particulière est portée aux ateliers de création, qui se rapportent non seulement aux arts plastiques, mais aussi à l'artisanat et à l'art populaire, et dans lesquels les éléments à manipuler doivent être d'origine locale et la liberté de création totale.

Ateliers d'initiation au savoir-faire traditionnel

Indépendamment des ateliers de peinture, de sculpture, de céramique et de tissage, dont l'objet est de stimuler la créativité de tous, la transmission des techniques traditionnelles est encouragée. Il ne s'agit pas d'organiser des cours qui seraient dispensés par des professeurs spécialisés venus de l'extérieur, mais de mettre sur pied des ateliers où les artisans et les ouvriers locaux, généralement âgés et retraités, viendront transmettre leurs compétences aux jeunes, qui pourront ainsi faire revivre les traditions du passé.

Atelier de conservation

Une des étapes suivantes aura trait à l'étude et à l'emploi des technologies propres à assurer la conservation du patrimoine. La population apprendra comment prendre soin d'une plante, d'un oiseau, d'une œuvre d'art, d'un objet de la vie quotidienne, d'une machine ancienne. Enfants, personnes âgées et adultes de la communauté (dans le cadre d'un programme approfondi), et visiteurs (de façon plus schématique), s'initieront dans cet atelier à toutes ces techniques, y apprendront à aimer et à préserver leur cadre de vie.

Accueil de visiteurs particuliers

Ces visiteurs pourraient être accueillis dans tous les services du musée. Le cœur du musée a été conçu de manière à être entièrement accessible. Quant aux autres sections, un programme sera établi conformément aux indications des « routes du patrimoine ». Les ateliers pourront offrir des activités spéciales à l'intention des handicapés physiques ou mentaux et des surdoués si nécessaire. En l'absence

de dispositions pour les visites de groupe, certaines activités pourront être organisées à l'intention de visiteurs particuliers par des fonctionnaires expérimentés parmi le personnel du musée, qui commence d'ailleurs à suivre une formation à cet effet.

Jeux éducatifs

Les mots ne seront jamais aussi efficaces que les jeux pour prouver que le musée est propice à toute sorte de découvertes. Les jeux remplissent diverses fonctions, notamment le développement du sens de l'observation, l'incitation à la créativité, l'occasion d'apprendre en s'amusant. Ils se concentrent sur des thèmes se rapportant soit à l'ensemble du territoire couvert par le musée, soit à une exposition déterminée. Les jeux retenus sont les suivants : jeux fondés sur l'apprentissage mnémotechnique, jeux de hasard, courses au trésor ; on peut citer en particulier les puzzles, les jeux de mémoire, le jeu des sept erreurs, le « chemin de fer », etc. Une fois testés et utilisés dans le cadre du musée, ces jeux pourront éventuellement être diffusés, et ainsi servir à informer le public de ce que le musée fait.

Les « routes du patrimoine »

C'est ainsi que l'on appelle les différents itinéraires proposés pour visiter l'écomusée. Ces routes couvrent l'ensemble du territoire où se trouve la retenue d'eau. Elles doivent favoriser la visite de zones assez représentatives de ce territoire et permettre d'explorer, en détail, l'environnement naturel, biologique et social. A partir des données fournies par les services centraux du musée, ces itinéraires pourront être adaptés dans une certaine mesure aux facteurs climatiques ou biologiques et aux événements sociaux qui sont fonction du calendrier. Ces itinéraires sont aussi très importants pour les activités de loisir et du tourisme. C'est ainsi qu'actuellement des randonnées sont organisées dans la région du Parc d'Iguaçu et dans la Réserve écologique paraguayenne.

Notre « trousse d'outils méthodologiques » sera complétée et beaucoup d'autres activités seront menées à l'avenir par l'Écomusée d'Itaipu, qui se propose, à travers l'éducation relative à l'environnement, d'atteindre les trois objectifs suivants : connaître, vivre avec, préserver notre patrimoine commun. ■

[*Texte original en portugais*]

L'Afrique du troisième millénaire : quels musées ?

*O Homem sonha
Deus cria
E a obra nasce*

La première interrogation qui vient à l'esprit de celui qui se propose de concevoir un musée pour l'Afrique à l'horizon 2000, c'est pour qui et à quoi bon ? Ces questions pourraient paraître dérisoires à un public non averti. Le musée, faut-il encore le rappeler, reste, pour une très large majorité d'Africains, une affaire de Blancs. De plus, par certains côtés, l'Africain trouve l'idée de musée plutôt insolite, car l'Afrique est un musée en soi, comme elle est d'ailleurs un théâtre permanent. Pour s'en convaincre, il suffit de voir, par exemple, les Rindile de Somalie se promener en ville, avec le plus grand naturel, munis de lance et de bouclier.

Répondre à la question posée reviendrait également à se demander : « Quel musée envisager pour des régions à la recherche d'elles-mêmes, parmi lesquelles l'Afrique figure en tête ? », puisque le démarrage économique et le progrès social y sont plus difficiles qu'ailleurs.

A mon avis, il faudrait concevoir, pour l'Afrique, un musée dynamique qui remplirait, bien sûr, au moins trois fonctions classiques : conservation, information et formation. Le rôle joué par ce type de musée devrait toutefois s'inscrire aussi, et explicitement, dans le cadre plus large d'un développement global et intégral des sociétés africaines, dont l'épanouissement trouverait sa source aussi bien dans les valeurs ancestrales que dans des valeurs venues d'ailleurs et qui sont souvent liées au modernisme et au développement socioéconomique. Le présent article a pour objet de contribuer à l'élaboration d'une définition spécifiquement africaine des musées. Quels pourraient en être les éléments majeurs ?

L'homme rêve
Dieu crée
Et l'œuvre naît

Fernando Pessoa



Dessin de Julien.

Nelson Eurico Cabral

De nationalité cap-verdienne, fonctionnaire de l'Unesco. Titulaire d'un doctorat ès lettres et sciences sociales en Sorbonne, il a publié de nombreux articles et études, ainsi qu'un essai paru, en 1980, sous le titre *Le moulin et le pilon*.

Une perspective plus polyvalente

Selon Marshall McLuhan, dans la conception la plus élitiste, le musée serait le produit d'une classe sociale aristocratique croyant que l'art et l'apprentissage sont destinés exclusivement à un cercle fermé de privilégiés. Dans une optique plus libérale, on pourrait dire que le musée est une institution dont la fonction est de recueillir, préserver et exposer au public des objets divers ayant une valeur esthétique, historique ou culturelle, dans un but non lucratif. Sa mission serait ainsi de satisfaire une curiosité, d'apporter une information en réponse aux besoins exprimés dans le domaine culturel et récréatif.

En Afrique, pour des raisons qui lui sont spécifiques, le musée devrait être conçu dans une perspective plus polyvalente que ce n'est le cas pour un musée classique. Cela tient en partie aux conditions dans lesquelles les premiers musées africains ont été créés. En outre, étant donné le retard que connaît l'Afrique dans d'autres domaines considérés comme prioritaires, le musée se devra d'être ici fonctionnel et productif, ou alors il ne sera pas. Dépassant le rôle souvent assigné aux musées ailleurs, les musées africains auront pour fonction de transmettre, d'instruire, d'inciter et de susciter des vocations dans les domaines les plus divers de la culture, des arts et de la technologie. La *culture*, parce qu'il est essentiel de préserver et de transmettre tout ce qui est propre à l'homme : sa façon de penser, de sentir et de faire tout ce qui, en un mot, fait son sens et son destin. L'*art*, bien sûr, parce qu'il réconcilie l'individu avec le groupe, le groupe avec la société et l'humanité considérée dans son ensemble en lui permettant de réaliser l'impossible. La *technologie*, enfin, parce que celle-ci a permis à l'être humain, durant les différentes phases de son évolution et sous toutes les latitudes, de maîtriser, dans la mesure de ses moyens, la nature afin d'améliorer ses conditions matérielles d'existence.

Une politique de développement muséal qui se veut fonctionnelle devrait être attentive à tout ce qui contribue à la prise de conscience de la condition humaine et à l'évolution de l'humain en tant qu'espèce ainsi qu'au changement du milieu dans lequel il vit au niveau tant mondial que régional. Les projets de création des musées en Afrique se devraient, en un mot, de cultiver, dans les limites du raisonnable et du possible, une

Dessin de Julien.



vocation universaliste en se tournant résolument vers le progrès, en incorporant et en assimilant dans les rouages propres aux musées tout ce qui est porteur de culture, de beauté esthétique et de savoir technologique.

Repérage et rassemblement de la mémoire ancestrale

Le patrimoine archéologique constitue l'une des principales richesses du continent. C'est pourquoi, malgré la crise économique et sociale qui touche de plein fouet les États africains, une attention particulière devrait être apportée aux fouilles absolument indispensables au développement scientifique, pédagogique et culturel. Il faudra beaucoup d'efforts de la part des gouvernements, des associations privées ou publiques pour organiser, au niveau régional, des activités qui soient de grande envergure, de nature à garantir la préservation de l'héritage culturel, sa promotion, sa conservation et son exploitation. La tâche consistera donc non seulement à redécouvrir la Préhistoire, par exemple, mais aussi à la « gérer » au même titre que le quotidien contemporain, ce qui revient à élargir notre conception de la gestion du développement et de la société pour y inclure l'exploitation de notre patrimoine culturel.

C'est pourquoi le projet de musée dans l'Afrique du troisième millénaire cesserait d'avoir de l'intérêt s'il n'était accompagné de plans de recherches sociologiques, ethnologiques, anthropologiques, linguistiques et de fouilles qui seraient effectuées sur l'ensemble du continent. Il serait bon de commencer par recenser, de façon complète et systématique, tout ce qui existe sur place, sans exclure pour autant les multiples objets dispersés à travers le monde. Puisant dans un tel inventaire, les musées africains de demain

pourraient être des lieux de passage où serait exposé tout ce que le continent a produit ou a contribué à produire dans le domaine des arts et de la culture. La seule précaution à prendre serait d'éviter de se lancer dans un assemblage d'objets attrayants, mais dont la valeur intrinsèque ne dépasserait pas le pittoresque. C'est la préoccupation qu'exprime Cheikh Anta Diop lorsqu'il écrit sur l'art africain¹.

La crainte face à la banalisation de l'art et de la culture est quasiment universelle. L'inquiétude de Cheikh Anta Diop rejoint celle que manifestait un ouvrier français après qu'il eut visité le Musée de l'homme, à Paris, en 1945 : « Ces Nègres, ils vivent en pleine nature et pourtant l'art qu'ils créent ne copie pas ce qui les entoure : ils inventent des formes alors que nos artistes, enfermés dans une ville, coupés de tout contact avec la nature, prétendent l'imiter². » Il n'est donc pas question d'appeler « art » tout ce qui n'ajoute pas un plus à un objet, que ce soit dans sa présentation matérielle ou dans ce qu'il contient de rêve, d'espoir, d'infiniment laid ou d'infiniment beau.

Les signes et le temps

Les signes depuis la nuit des temps ont donné à l'Afrique son caractère de singularité, signes de l'oralité aussi bien que ceux dégagés par le marteau du sculpteur ou le pinceau du peintre. La palabre africaine n'est-elle pas devenue légendaire ? Si l'on se donne la peine d'écarter tout ce qui relève de la trivialité, le discours des anciens dans les sociétés traditionnelles peut être considéré comme un témoignage des règles du jeu, comme l'énoncé du préambule des règles non écrites qui en découleraient, énoncé qui serait, de ce fait, digne d'être enregistré et conservé à l'intention des personnes intéressées et des générations futures.

De même, les musées peuvent contri-

buer à réhabiliter les langues africaines, vivantes aussi bien que mortes, en participant à des recherches systématiques sur les grandes familles linguistiques à travers le continent. Ainsi pourraient être constituées des banques de données linguistiques dont les informations seraient diffusées dans tous les musées du continent. Le recensement des récits des griots et autres « chanteurs de charme » traditionnels devrait être inclus dans un tel projet, ainsi que celui des proverbes et des fables populaires en raison du message ethnique et formateur qu'ils véhiculent. En bref, ce projet devrait proposer des sections de langues et de langages qui, par le truchement des musées entre autres institutions, seraient mises à la disposition des chercheurs et des curieux.

Tournons-nous maintenant vers des signes matériels. A notre avis, il conviendrait d'accélérer la préparation de l'inventaire des objets représentatifs de la culture africaine et qui sont actuellement dispersés à travers le monde, entrepris par le Conseil international des musées, en collaboration avec le Musée Ubersee de Brême, et qui comprend dès maintenant vingt mille entrées. En ce qui concerne la sculpture par exemple, particulièrement la sculpture postérieure au x^e siècle, les musées peuvent aider à recenser les bronzes du Nigéria et du Ghana, les statues de pierre du Zimbabwe, les statuette en terre cuite du Soudan, celles en bois de Lunda en Angola et des îles de Bijagos en Guinée-Bissau, les arts funéraires ivoiriens et congolais, les masques fang et yoruba, pour ne citer que ces quelques exemples parmi les plus significatifs. Ce travail de recensement devrait s'inscrire dans le cadre d'une politique globale renforcée par les fouilles archéologiques et la recherche appliquée dans les diverses disciplines relevant des sciences sociales et humaines.

Toujours dans le domaine des arts, il faudrait tenir compte de la créativité africaine pendant et après le colonialisme. (Il faudrait aussi, en prenant toutes les précautions d'usage, étendre cette approche à la diaspora noire des Amériques.) La colonisation n'a-t-elle pas inspiré certaines formes d'expression, qui, comme la peinture, furent plus ou moins négligées pendant longtemps ? Dans ce domaine, comme dans d'autres, il conviendrait que les musées africains aident à stimuler la production et à créer les conditions propices pour que les jeunes peintres puissent trouver un débouché pour leurs œuvres, pour commencer auprès des musées d'État et, par la suite, auprès des

associations, des collectivités locales et — pourquoi pas ? — auprès des particuliers. A titre d'exemple, on pourrait citer l'expérience menée actuellement au Mali.

Il est évident que pour gérer l'héritage plusieurs fois millénaire, et assurer l'évolution nécessaire, il faut une politique des beaux-arts qui soit intégrée au développement culturel et économique de l'Afrique tout entière. Une de ses instrumentalités serait la création d'écoles d'art qui soient à la fois orientées vers les problèmes locaux et ouvertes à l'universalité. Ici aussi, les musées devraient être parties prenantes.

Enfin, le développement muséal peut contribuer à l'inventaire des travaux sur la faune et la flore africaines. En effet, un projet novateur de développement muséal pourrait utilement identifier, collectionner et exposer les herbiers anciens ainsi que les atlas botaniques et zoologiques, correspondant aux premières sélections entreprises par les pouvoirs coloniaux au xix^e siècle.

La dimension politique

Les anciens empires africains, avec leurs forces et leurs faiblesses, sont des sujets particuliers d'étude et d'attention de la part de tous ceux qui sont concernés par l'évolution sociale, politique et économique des États modernes en Afrique, y compris les muséologues, bien entendu. Ne pourrait-on pas, par exemple, chercher à identifier le lien entre la structure politique des Ashanti et des Fanti du Ghana, qui vante les actions héroïques des souverains impériaux, et les tentatives d'incarnation d'un pouvoir mythique de la part de dirigeants politiques pendant les premières années de l'indépendance nationale, dans les années 1960 ? Quoi qu'il en soit, le sacre de Jean-Bedel Bokassa comme empereur est un exemple qui illustre tristement certaines difficultés de l'Afrique actuelle face à la représentation du pouvoir et à la notion d'État.

Sur ce chapitre, il faut se rappeler que les Africains se sont toujours moqués dans leur art de leurs rois, et s'arrêter et s'interroger sur l'ironie des sculpteurs et peintres africains face à la colonisation, aux colons et à leurs auxiliaires indigènes. On prendra à titre d'exemple les soldats des corps expéditionnaires coloniaux sculptés sur bois, les statuette représentant les colons et bien d'autres illustrations similaires que l'on trouve au Ghana, en Côte d'Ivoire et un peu partout en Afrique centrale.

Les entrepôts de la mémoire et de l'information que sont les musées doivent tenir compte de la résistance à la colonisation tout aussi bien que les luttes armées de libération nationale, atteignant les stades les plus critiques à partir des années 1950. Il s'agit là de l'histoire récente, ... raison de plus pour qu'elle ne manque pas au programme de développement muséal envisagé pour l'Afrique. Les musées doivent donc s'armer pour répondre à de nombreuses questions épineuses, en expliquant, par exemple, pourquoi les royautes africaines et les empires n'ont pas évolué vers des monarchies constitutionnelles et des républiques parlementaires, comme ce fut le cas en Europe. Il faudra certainement ajouter à cette question une autre : pourquoi, pendant cinq siècles, l'Afrique a-t-elle été à la merci de toutes les occupations et tentatives de domination ?

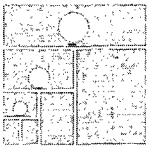
Énorme tâche que celle qui consiste à rassembler, cataloguer et faire connaître des « débris » de culture qui, par ailleurs, ne demandent qu'à revivre (qu'il s'agisse des cultures du continent ou de celles qui sont éparpillées aux quatre coins du globe), non pas pour créer un musée traditionnel, mais plutôt pour faire naître un réseau interétatique de centres d'arts et de culture dont les objectifs primordiaux seraient d'organiser à l'échelle continentale des recherches fondamentales dans tous les domaines de la culture, des arts et des lettres ; de conserver les œuvres artistiques, littéraires, ethnologiques et autres, de les faire circuler de pays en pays, par un système d'échanges et au moyen d'expositions itinérantes ; d'organiser des conférences-débats, des projections de films ; de diffuser des bandes sonores ; de mettre sur pied une chaîne de bibliothèques spécialisées... et ce n'est qu'un début !

La réussite d'un tel plan de dimension régionale dépendrait, bien entendu, de l'efficacité des musées de chaque pays. Si, dans le projet de programme de développement muséal pour l'Afrique, il faut d'abord et avant tout tenir compte des ressources endogènes, ce programme devrait être largement ouvert sur le monde. L'art, comme le dit si bien Jean Onimus³, est le plus court chemin d'un homme à un autre. ■

1. *Nations nègres et culture*, Paris, Présence africaine, 1955, 2^e éd., p. 11.

2. Cité par Madeleine Rousseau dans *L'art présent*, coll. « Musée vivant », n° 39, Paris, 1953, p. 58.

3. Jean Onimus, *L'art et la vie*, Paris, Fayard, 1946, p. 86.



CHRONIQUE DE LA FMAM

Fédération mondiale des Amis des musées
 Secrétariat général de la FMAM,
 Adresse postale :
 Palais du Louvre, 34, quai du Louvre,
 75041 Paris Cedex 01, France
 Tél. : (1) 48.04.99.55.

Flash de la FMAM

La FMAM entreprend une politique à long terme de publications (voir *Museum*, n° 154), de démarches officielles pour alerter les gouvernements sur les problèmes que pose la protection des biens culturels et sensibiliser les populations aux ressources de leur patrimoine. Elle organise actuellement les structures qui vont lui donner les moyens de cette politique. Elle a créé un comité financier de réflexion rassemblant des personnalités du monde culturel et économique dont M. Dino Goulandris (Grèce) a été le premier à accepter d'en faire partie. Le Conseil de la FMAM, qui s'est réuni le 3 décembre 1988 à Bruxelles (Belgique), a mis sur pied les préparatifs du Congrès de Cordoue (Espagne), prévu en 1990, a préparé son budget pour 1989 et a échangé des informations sur les activités de ses membres. Elle a récemment décidé de lancer, avec le soutien de l'ICOM, une collection d'ouvrages qui s'intitulera « Musée 2000 », et dont le but sera de faire connaître un large éventail des musées existant dans le monde. Chaque musée fera l'objet d'un livre de quatre-vingts pages, en deux éditions bilingues, qui sera à la fois un guide pratique, un livre-souvenir ainsi qu'un ouvrage de référence simple et inédit. Le rythme de parution annuel sera d'au moins cinq livres qui porteront aussi bien sur des musées des beaux-arts que sur des musées scientifiques, techniques, de traditions populaires ou écologiques. Vient de paraître *Le Musée des beaux-arts de Gand* (Belgique). Son coût est de 100 FF, port non compris. Disponible au Secrétariat général de la FMAM (voir adresse ci-dessus).

Les Amis des musées du Brésil participent à la promotion et à la gestion du patrimoine national

En 1982, un groupe de personnalités issues du monde intellectuel, politique et artistique du pays fonde la Société des amis des musées au Brésil, la SAM. Cette société fut la première de ce type. Sans but lucratif, reconnue d'utilité publique, la SAM a pour principal objectif de créer des échanges aux niveaux national et international en faisant connaître les artistes brésiliens par des expositions de leurs œuvres hors du pays et en présentant au Brésil des œuvres d'artistes étrangers. Son but est également de dynamiser les musées brésiliens en y organisant des manifestations artistiques et en participant à leur administration. Ses membres sont aussi bien des collectivités publiques ou privées représentatives que des personnes qui, à titre privé, s'intéressent au développement des arts au Brésil.

L'action de la SAM s'articule ainsi

autour de trois pôles susceptibles d'avoir des implications internationales : la promotion des artistes contemporains, le soutien à l'éducation artistique et l'aide à la valorisation du patrimoine national.

Après 1982, d'autres sociétés d'amis de musées se sont créées. Elles ont donné naissance en 1985 à la Fédération brésilienne des amis des musées (FEBSAM), qui s'est, depuis lors, affiliée à la FMAM (siège social de la FEBSAM : Avenida Europa 218, CCP 01449 São Paulo).

La promotion des artistes contemporains

En 1984, la SAM a organisé l'exposition *Les grands maîtres de l'art abstrait brésiliens*. Cette exposition, inaugurée à Madrid, a été présentée dans certaines des grandes capitales d'Europe (Paris, La

Haye, Lisbonne, Rome, Stockholm, Londres, Copenhague, Vienne) et aux États-Unis d'Amérique (Washington, New York). Des peintres brésiliens tels que Volpi, Tomie Ohtame, Abelardo Zúñiga, Arcângelo Ianneli, Sérulo Esmeraldo ont pu ainsi présenter leurs œuvres au public, dont une grande partie, à la suite de cette exposition, a été vendue à New York.

En association avec l'Action française d'action artistique (AFAA) du Ministère des relations extérieures en France, la SAM a monté au Brésil, la même année, une exposition : *L'École de Paris*, rassemblant quatre-vingts toiles d'artistes du XX^e siècle comme Delaunay, Gromaire, Kupka, Léger, Utrillo, Vlaminck, Matisse, Modigliani, Picabia, Picasso, Rouault et Buffet. Cette exposition, présentée au Musée d'art contemporain de

São Paulo et au Musée d'art moderne de Rio de Janeiro, a été primée meilleure exposition de l'année par l'Associação paulista de críticos de arte (APCA). La contribution du gouvernement français à ce projet a été de 400 millions de dollars des États-Unis d'Amérique. En contrepartie s'est tenu en 1987-1988 au Musée d'art moderne de Paris, et en collaboration avec le Ministère français des relations extérieures, par l'intermédiaire de l'Action française d'action artistique et du Ministère de la culture du Brésil, une exposition réunissant cent cinquante œuvres d'artistes brésiliens.

Le soutien à l'éducation artistique

Le Musée d'art contemporain, qui fait partie de l'Université de São Paulo (qui compte environ cinq mille professeurs et cinquante mille étudiants), a été créé en 1963 à partir de la collection particulière Francisco Matarazzo Sobrinho et Yolanda Penteadó. Les collections comprenaient initialement deux mille œuvres; aujourd'hui, elles en rassemblent près de cinq mille.

L'Association des amis du Musée d'art contemporain (AAMAC) a été fondée en 1985 par des amateurs d'art contemporain pour aider à l'entretien et au développement du musée. Elle est dirigée par cinq membres volontaires ayant d'importantes fonctions professionnelles dans les secteurs public et industriel. D'autre part, elle compte cent cinquante membres associés qui regroupent des professeurs, des fonctionnaires, des étudiants, membres à titre personnel, familial ou collectif, ainsi que des membres bienfaiteurs.

Bien que récente, l'AAMAC a déjà procuré au musée huit nouvelles œuvres importantes pour ses collections, favorisé la réalisation de grandes expositions temporaires, collaboré à l'édition de catalogues et à l'organisation de conférences. La loi Sarney de 1986, qui autorise ceux qui contribuent au financement de projets culturels à déduire ces dons de leurs impôts sur le revenu, est venue augmenter les possibilités d'action de l'AAMAC, qui peut désormais offrir des avantages fiscaux.

Valorisation du patrimoine national

Grâce aux concours financiers et au remaniement de la collection du Musée Paulista (plus connu sous le nom de

Musée Ipiranga), le Musée républicain Convenção de Itu, premier musée créé à São Paulo, a été inauguré le 18 avril 1923, date du cinquantenaire de la Convention républicaine de 1873. Cette institution est destinée à abriter les objets et documents ayant trait à la proclamation de la République. Le Musée républicain s'est associé à l'Université de São Paulo en 1934 et son administration a été intégrée à cette université.

Le bâtiment était dans une situation précaire. Des travaux commencés en 1979 n'ont été terminés qu'à la mi-décembre 1985. Durant toute la durée des travaux, les collections furent transférées dans l'actuelle Maison de la culture d'Itu.

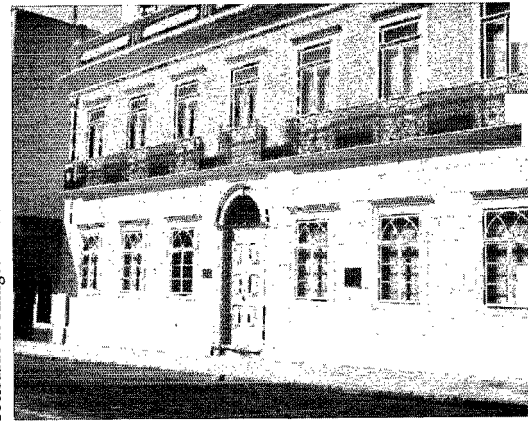
La Société des amis du Musée républicain (SAMUR), créée en 1983, avait initialement pour but de collaborer à l'exécution des travaux de restauration du musée alors paralysés, les entrepreneurs n'ayant pas respecté les clauses contractuelles. C'est à la SAMUR qu'il est revenu de servir d'intermédiaire dans les divers recours engagés; ses interventions ont permis de résoudre les problèmes et d'aboutir à la réouverture du musée le 31 janvier 1986.

Création du Musée de la sculpture brésilienne

A l'origine, la SAM et la Société des amis des jardins Europa et Paulistano, soucieuses d'écologie, s'occupaient activement depuis de nombreuses années déjà de la défense du cadre de vie et du patrimoine de la ville de São Paulo. A ce titre, elles ont été amenées à s'intéresser au devenir d'un terrain situé à l'angle de l'avenue Europa et de la rue Alemanha, à propos duquel les propositions d'utilisation qui avaient été faites leur semblaient peu intéressantes pour la vie du quartier.

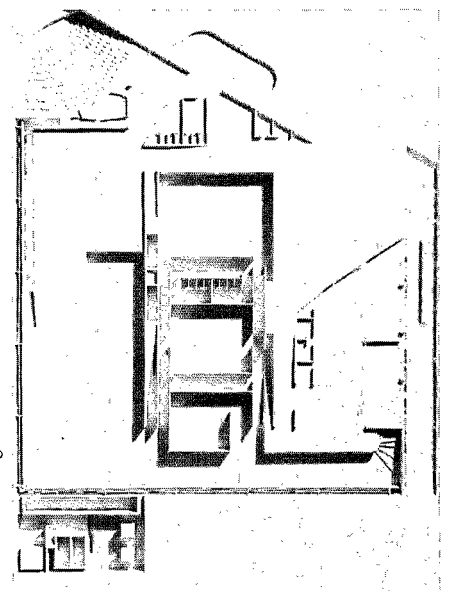
Ce terrain, essentiellement résidentiel et planté de nombreux arbres, se devait d'être adapté aux exigences d'une ville en plein essor. Les deux associations proposèrent de créer dans cet espace un musée écologique et de sculptures qui viendrait se joindre au Musée de l'image et du son, voisin, dont on pourrait, dans le futur, moderniser les installations existantes.

La municipalité appuya cette démarche qui cherchait à former un complexe culturel digne de São Paulo et, le 24 décembre 1986, le Conseil municipal de São Paulo approuva à l'unanimité le projet-loi par lequel le maire de la ville accordait à la SAM, pour une durée de quatre-vingt-dix-neuf ans, la concession



Le Musée républicain Convenção de Itu, à São Paulo, a été restauré avec la collaboration de la Société des amis du musée républicain.

En vue de la création du Musée de la sculpture brésilienne, la Société des amis des musées du Brésil a aidé à organiser un concours d'architectes. Ici, la maquette choisie, due à Paulo Mendes da Rocha. Le musée est actuellement en construction grâce à des fonds recueillis par les Amis des musées.



administrative d'une superficie de 7000 m² destinée à la réalisation d'un espace écologique et de sculpture dénommé « Musée de la sculpture brésilienne ».

Après cet accord, afin de concrétiser leur projet de musée, la SAM et la Société des amis des jardins Europa et Paulistano décidèrent d'ouvrir un concours à plus d'une dizaine d'architectes pour qu'ils présentent des avant-projets. Des intellectuels et d'autres architectes furent conviés à les discuter et à les juger. L'architecte choisi, Paulo Mendes da Rocha, fut l'un des trente primés du concours international qui avait été lancé en vue de la réalisation du Centre national Georges-Pompidou à Paris. Son projet, en cours d'exécution, a bénéficié de l'aide d'entreprises privées brésiliennes auprès desquelles les sociétés d'amis de musées du Brésil ont récolté des fonds. Cet appel au secteur privé a été rendu possible par la loi Sarney, encouragée par le Ministère de l'éducation et de la culture. En contrepartie, les entreprises mécènes pourront utiliser les espaces du musée réservés aux activités libres et ver-

ront leurs noms gravés sur un mur en marbre, assurant ainsi la pérennité de leurs dons.

L'idée de base : distinguer le musée de l'espace urbain, a conduit à imaginer un musée où l'écologie jouerait un rôle important, où serait racontée l'histoire du paysage (celle du paysage américain, du paysage indigène d'origine, des premières expéditions naturalistes, du jardin impérial, du jardin républicain, du jardin Burle Marx), et où serait rassemblée l'importante collection de sculptures oubliées ou mal entretenues disséminées à travers toute la ville de São Paulo. Celles-ci sont actuellement dispersées dans des endroits publics, certaines dans des halls, d'autres dans des galeries, stations de métro, jardins divers.

Il fallait aussi concevoir une documentation, prévoir des conférences et des expositions sur le thème des projets de jardins ou du jardin lui-même et faire de ce jardin du Brésil un modèle et, en même temps, procéder à l'inventaire de ces sculptures, les restaurer, retracer les étapes de leur création, leur histoire et celle de leurs auteurs, enseigner les techniques

de la sculpture et exposer de jeunes sculpteurs.

Les travaux de ce musée sont en cours de réalisation (voir photo de la maquette). La partie supérieure, le jardin-parc de 7000 m², s'inspire du Musée Vigeland d'Oslo. C'est là que les sculptures seront exposées. Sa partie couverte est souterraine. Elle n'est pas visible de l'extérieur, où seul un abri symbolique dans le jardin servira à la fois de point de référence, d'échelle de mesures pour le visiteur et de protection contre la pluie imprévue! Les dimensions de cet abri conçu comme un porche ou un portail sont de 12 m de large sur 60 m de long.

Le dénivellement de 3,30 m entre le point le plus haut, avenue Europa, et le point le plus bas, rue Alemahna, crée la valeur d'un étage dans ce périmètre. Une telle entreprise, dont l'importance n'est plus à démontrer, devrait notamment contribuer à l'enrichissement de la jeunesse et stimuler le tourisme à São Paulo en en révélant le charme par la mise en valeur de ses sculptures, de ses édifices publics, de ses places et jardins. ■

A venir...

Dans le prochain numéro de *Museum*, les lectrices et lecteurs trouveront des articles groupés autour de trois thèmes principaux :

- *Nouvelles réflexions et activités novatrices au sein des programmes muséaux à but éducatif*, thème qui comprendra un plaidoyer canadien pour la « déscolarisation » des musées, l'historique de la création et du développement de l'Inventorium de la Cité des sciences et de l'industrie à Paris, un reportage sur la coopération école-musée dans l'État de Tabasco, au Mexique, et une interview portant sur un musée pour non-voyants, à Athènes.
- *La muséologie*, avec des articles qui fourniront quelques éléments pour une analyse économique des fonctions des musées contemporains, et un tour d'horizon de la sponsorship de musées dans certains pays.
- *Des appuis et supports techniques pour les musées*, comprenant un compte rendu des progrès réalisés et des problèmes rencontrés lors de l'informatisation des musées de l'URSS, une fable sur le rôle des spécialistes en communication dans le monde muséal, une visite illustrée des différentes étapes de la planification de projets tels que des expositions.

En plus de ces articles et d'autres, bien illustrés, *Museum* donnera la parole, dans le cadre d'une rubrique nouvelle (et régulière) intitulée « En toute franchise », à un muséologue bien connu qui livre ses réflexions sur « un musée qui n'est pas nécessaire ».

Agents de vente des publications de l'Unesco

- ALBANIE : « Ndemarrja e perhapjes se librit », TIRANA.
 ALGERIE : ENAL 3, bd Zirout-Youcef, ALGER. *Périodiques seulement* : ENAMEP, 20, rue de la Liberté, ALGER.
 ALLEMAGNE (Rép. féd. d') : UNO-Verlag, Simrockstrasse 23, D-5300 BONN 1; S. Karger GmbH, Verlag Angerhofstrasse 9, Postfach 2, D-8034 Germering/MÜNCHEN. *Pour le Courrier de l'Unesco* (éditions allemande, anglaise, espagnole et française) : M. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Beselstrasse 17, 5300 BONN 3. *Pour les cartes scientifiques seulement* : GEO Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80.
 ANGOLA : Distribuidora Livros e Publicações, CP 2848, LUANDA.
 ANTILLES NÉERLANDAISES : Van Dorp-Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curaçao, N.A.).
 ARABIE SAOUDITE : Dar Al-Watan for Publishing and Information, Olaya Main Street, Ibrahim Ben Sulaym Building, P.O. Box 3310, RIYADH.
 ARGENTINE : Librería El Correo de la Unesco, Edilry, S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
 AUSTRALIE : Educational Supplies Pty. Ltd, P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. *Sous-agents* : United Nations Association of Australia, Victorian Division, 328 Flinders Street, MELBOURNE 3000; Humber Publications, 58A Gipps Street, COLLINGWOOD, Victoria 3066.
 AUTRICHE : Gerold and Co., Graben 31, A-1011 WIEN.
 BAHREIN : The Arabian Agencies and Distributing Co., Al Muta'nabi Street, P.O. Box 156, Manama; United Schools International, P.O. Box 726, BAHREIN.
 BANGLADESH : Karim International, G.P.O. Box 2141, 64/1 Manipuri Para, Tejgaon, Farmgate, DHAKA.
 BARBADE : University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.
 BELGIQUE : Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES.
 BENIN : Librairie nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; Ets Kouidjo G. Joseph, B.P. 1530, COTONOU; Librairie Notre-Dame, B.P. 307, COTONOU.
 BIRMANIE : Trade Corporation no. (9), 550-552 Merchant Street, RANGOON.
 BOLIVIE : Los Amigos del Libro, Mercado 1315, Casilla postal 4415, LA PAZ; Av. de las Heroínas 3712, Casilla postal 450, COCHABAMBA.
 BOTSWANA : Botswana Book Centre, P.O. Box 91, GABORONE.
 BRÉSIL : Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, CP 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ); Imagem Latinoamericana, Av. Paulista 750, 1 andar, Caixa postal 30455; SÃO PAULO, CEP 01051.
 BULGARIE : Hemes, Kantora Literatura, bd Rousky 6, SOFIJA.
 BURKINA FASO : Librairie Artie, B.P. 64, OUAGADOUGOU; Librairie catholique « Jeunesse d'Afrique », OUAGADOUGOU.
 CAMEROUN : Librairie des Editions Clé, B.P. 1501, YAOUNDE; Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDE; Commission nationale de la République du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDE; Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 318, DOUALA; Buma Kor and Co., Bilingual Bookshop, Mvog-Ada, B.P. 727, YAOUNDE; Librairie Hermès Memento, Face CHU Melén, B.P. 2537, YAOUNDE.
 CANADA : Renouf Publishing Company Ltd/Editions Renouf Ltée, 1294 Algoma Road, OTTAWA, Ont. K1B 3W8. *Magazines* : 61, rue Sparks, OTTAWA, et 211, rue Yonge, TORONTO. *Bureau de vente* : 7575 Trans Canada Hwy Ste. 305, St. Laurent, QUEBEC H4T 1V6.
 CAP-VERT : Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
 CHILI : Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, M. Luisa Santander 0447, Casilla 1020, SANTIAGO; Editorial Andrés Bello, Av. R. Lyon 946, Casilla 4256, SANTIAGO; Dipublic, Antonio Varas 671, 2.º piso, Casilla 14364, Correo 21, SANTIAGO.
 CHINE : China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.
 CÔTE D'IVOIRE : « MAM », Archbishop Makarios 3rd Avenue, P.O. Box 1722, NICOSIA.
 COMORES : Librairie Masiwa, 4, rue Ahmed-Djoumou, P.B. 124, MORONI.
 CONGO : Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE; Librairie Maison de la Presse, B.P. 2150, BRAZZAVILLE; Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE; Librairie Raoul, B.P. 100, BRAZZAVILLE.
 COSTA RICA : Cooperativa del Libro, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, San Pedro Montes de Oca, SAN JOSÉ.
 CÔTE D'IVOIRE : Librairie des Presses de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris; Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, 01 B.P. V. 297, ABIDJAN 01; Centre d'édition et de diffusion africaines (CEDA), 04 B.P. 641, ABIDJAN 04 Plateau.
 CUBA : Ediciones Cubanas, O'Reilly n.º 407, LA HABANA.
 DANEMARK : Munksgaard, Book and Subscription Service, P.O. Box 2148, DK-1016 København K.
 ÉGYPTE : Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO.
 ÉMIRATS ARABES UNIS : Maktabat Al-Maktaba, P.O. Box 15408, Al-Ain, ABU DHABI.
 ÉQUATEUR : Dinacur Cia Ltda, Santa Prisca n.º 296 y Pasaje San Luis, Ofic. 101-102, Casilla 112-B, QUITO; Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, Edificio Mariano de Jesús, QUITO.
 ESPAGNE : Mundi-Prensa Libros S.A., Apartado 1223, Castelló 37, 28001 MADRID; Ediciones Liber, Apartado 17, Magdalena 8, OÑDÁRROA (Vizcaya); Donaire, Ronda de Oñetero 20, Apartado de correos 341, LA CORUÑA; Librería Al-Andalus, Roldana, 1 y 3, SEVILLA 4; Librería Castells, Ronda Universidad 13 y 15, BARCELONA 7; Librería de la Generalitat de Catalunya, Palan Moja, Ràmba de los Estudis 118, 08002 BARCELONA.
 ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE : UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, Lanham, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, NY 10017.
 ÉTHIOPIE : Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABABA.
 FINLANDE : Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, SF-00101 HELSINKI 10; Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvuorankatu 2, 01640 VANTAA 64.
 FRANCE : Grandes librairies universitaires; Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS.
 GABON : Librairie Sogalivre, à LIBREVILLE, PORT-GENITIL et FRANCEVILLE; Librairie Hachette, B.P. 3923, LIBREVILLE.
 GHANA : Presbyterian Bookshop Depot Ltd, P.O. Box 195, ACCRA; Ghana Book Suppliers Ltd, P.O. Box 7869, ACCRA; The University Bookshop of Ghana, ACCRA; The University Bookshop of Cape Coast; The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON.
 GRÈCE : Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHÈNES; Librairie Eleftheroudakis, Nikkis 4, ATHÈNES; Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3, rue Akadimias, ATHÈNES; John Mihopoulos and Son, 75 Hermou Street, P.O. Box 73, THESSALONIQUE.
 GUATEMALA : Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3.ª Avenida 13-30, Zona 1, Apartado postal 244, GUATEMALA.
 GUINÉE : Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.
 GUINÉE-BISSAU : Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.º 10 - A, B.P. 104, BISSAU.
 HAÏTI : Librairie « A la Caravelle », 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.
 HONDURAS : Librería Navarro, 2.ª Avenida n.º 201, Comayagua, TEGUCIGALPA.
 HONG KONG : Swindon Book Co., 13-15 Lock Road, Kowloon; Federal Publications (HK) Ltd, 2d Freder Center, 68 Sung Wong Toi Road, Tokwawan, Kowloon; Hong Kong Government Information Services, Publication (Sales) Office, Information Services Dept., No. 1 Battery Path, Central, HONG KONG.
 HONGRIE : Kultura-Buchimport-Abt., P.O.B. 149, H-1389 Budapest 62.
 INDE : Orient Longman Ltd, Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400038; 17 Chittaranjan Avenue, CALCUTTA 700013; 36A Anna Salai, Mount Road, MADRAS 600002; 80/1Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 5-9-41/1 Bashir Bagh, Hyderabad 500001 (AP); 3-5-820 Hyderguda, Hyderabad 500001. Oxford Book & Stationery Co., 17 Park Street, CALCUTTA 700016; Scindia House, NEW DELHI 110001; UBS Publishers Distributors Ltd, 5 Anari Road, B.P. Box 7015, NEW DELHI 110002.
 INDONÉSIE : Pehrata Publishers and Booksellers, 29, Jl. Oto Iskandardinata III, JAKARTA; Indira P.T., Jl. Dr. Sam Ratulangi 37, JAKARTA PUSAT.
 IRAN : Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghelab Avenue, Rostam Give Building, P.O. Box 11365-4498, 13158 TÉHERAN.
 IRLANDE : TDC Publishers, 12 North Frederick Street, DUBLIN; Educational Company of Ireland Ltd, P.O. Box 43A, Walkinstown, DUBLIN 12.
 ISLANDE : Snaebjörn Jonsson & Co., H.F., The English Bookshop, Hafnarstræti 9, REYKJAVIK.
 ISRAËL : Literary Transactions Inc., c/o Steimatzky Ltd, 11, Hakishon Street, P.O. Box 1444, BNEIBRAK 51114.
 ITALIE : Licoso (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Benedetto Fortini, 120/10 (ang. via Chiantigiana), 50125 FIRENZE, et via Bartolini 29, 20155 MILANO; FAO Bookshop, Via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA; ILO Bookshop, Corso Unità d'Italia 125, TORINO.
 JAMAÏQUE : University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON 7.
 JAPON : Eastern Book Service Inc., 37-3 Hongo 3-chome, Bunkyo-ku, TOKYO 113.
 JORDANIE : Jordan Distribution Agency, P.O. Box 375, AMMAN.
 KENYA : East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI; Africa Book Service Ltd, Quran House, Mfangano Street, P.O. Box 45245, NAIROBI.
 KOWEÏT : The Kuwait Bookshop Co. Ltd, P.O. Box 2942, KUWAIT.
 LESOTHO : Mazonod Book Centre, P.O. Mazonod, MASERU.
 LIBAN : Librairie Antoine A. Naouf et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
 LIBÉRIA : National Bookstore, Mechlin and Carey Streets, P.O. Box 590, MONROVIA; Cole & Yancy Bookshops Ltd, P.O. Box 286, MONROVIA.
 LUXEMBOURG : Librairie Paul Bruck, 22, Grande-Rue, LUXEMBOURG. *Périodiques* : Messageries Paul Kraus, B.P. 1022, LUXEMBOURG.
 MADAGASCAR : Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVAO.
 MALAISIE : University of Malaya Co-operative Bookshop, P.O. Box 1127, 19700 KUALA LUMPUR.
 MALAWI : Malawi Book Service, Head Office, P.O. Box 30044, Chichiri, BLANTYRE 3.
 MALDIVES : Novelty Printers & Publishers, MALE.
 MALI : Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAHO.
 MALTE : Sapientzas, 26 Republic Street, VALLETTA.
 MAROC : Librairie « Aux belles images », 282, av. Mohammed-V, RABAT; Librairie des Ecoles, 12, av. Hassan-II, CASABLANCA; Société chérifienne de distribution et de presse, SOCHEPPRESS, angle rues de Dinant et St-Stéens, B.P. 13683, CASABLANCA 05.
 MAURICE : Nalanda Co. Ltd, 30 Bourlon Street, PORT-LOUIS.
 MAURITANIE : GRALICOMA, 1, rue du Souk-X, av. Kennedy, NOUAKCHOTT; Société nouvelle de diffusion (SONODI), B.P. 55, NOUAKCHOTT.
 MEXIQUE : Librería « El Correo de la Unesco », Actipán 66 (Insurgentes/Manacar), Colonia del Valle, Apartado postal 61-164, 06600 MÉXICO D.F.; Distribuidora Literaria S.A., Pomona 30, Apartado postal 24-448, 06700 MÉXICO D.F. Librería Secur, Local 2 - Zona CÍCOM, Apartado postal 422, 86000 VILLAHERMOSA, TABASCO.
 MOZAMBIQUE : Instituto Nacional do Disco e do Livro (INDL), Av. 24 de Julho n.º 1927, r/c, e n.º 1921, 1.º andar, MAPUTO.
 NEPAL : Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.
 NICARAGUA : Librería de la Universidad Centroamericana, Apartado 69, MANAGUA.
 NIGER : Librairie Mauclet, B.P. 868, NIAMEY.
 NIGÉRIE : The University Bookshop of Ife; The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286, IBADAN; The University Bookshop of Nsukka; The University Bookshop of Lagos; The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.
 NORVÈGE : Tanum-Karl Johan, P.O. Box 1177, Sentrum 0107, OSLO 1; Akademia A/S, Universitetsbokhandel, P.O. Box 84, Blindern 0144, OSLO 3; Narvesen Info Center, P.O. Box 6125, Etterstad N 0602, OSLO 6.
 NOUVELLE-ZÉLANDE : Government Printing Office, P.O. Box 14277, Kilbirnie, WELLINGTON. *Retail bookshop*, 25 Rutland Street, (Mail Orders, 85 Beach Road, Private Bag C.P.O.), AUCKLAND; Retail, Ward Street (Mail orders, P.O. Box 857), HAMILTON; Retail, 159 Hereford Street (Mail orders, Private Bag), CHRISTCHURCH; Retail, Princes Street (Mail orders, P.O. Box 1104), DUNEDIN.
 OUGANDA : Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.
 PAKISTAN : Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3; Unesco Publications Centre, Regional Office for Book Development in Asia and the Pacific, P.O. Box 8950, KARACHI 29.
 PANAMA : Distribuidora Cultura Internacional, Apartado 7571, Zona 5, PANAMA.
 PAYS-BAS : Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, P.O. Box 1118, 1000 BC, AMSTERDAM. *Périodiques* : Façon-Europe, Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.
 PHILIPPINES : National Book Store Inc., 701, Rizal Avenue, MANILA. *Sous-agent* : International Book Center (Philippines), 5th floor, Filipinas Life Building, Ayala Ave., Makati, METRO MANILA.
 POLOGNE : Ars Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA; ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA.
 PORTUGAL : Dias & Antrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA.
 RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE : Librairie Sayegh, Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.
 RÉPUBLIQUE DE COÛTE : Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SÉOUL.
 RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE : Buchexport, Leninstrasse 16, 7010 LEIPZIG.
 RÉPUBLIQUE-UNIE DE TANZANIE : Dar es Salaam Bookshop, P.O. Box 9030, DAR ES SALAAM.
 ROUMANIE : Artemis-Export/Import, Piata Scienciei, no. 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCURESTI.
 ROYAUME-UNI : HMSO, P.O. Box 276, LONDON SW8 5DT. *Government Bookshops* : LONDON, BELFAST, BIRMINGHAM, BRISTOL, EDINBURGH, MANCHESTER; 151 Stratford Road, BIRMINGHAM B11 1RD. *Pour les cartes scientifiques* : McCarter Ltd, 122 King's Cross Road, LONDON WC1X 9DS.
 SAINT-VINCENT-ET-GRENADINES : Young Workers' Creative Organization, Blue Caribbean Building, 2nd floor, room 12, KINGSTON.
 SÉNÉGAL : Unesco, Bureau régional d'éducation pour l'Afrique (BREDA), 12, avenue Roume, B.P. 3311, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR; Librairie des Quatre-Vents, 91, rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Les Nouvelles Editions africaines, rue Amadou-Hassan Ndiaye, B.P. 260, DAKAR.
 SEYCHELLES : Kingsgate House, P.O. Box 131, MAHÉ; National Bookshop, P.O. Box 48, MAHÉ.
 SINGAPOUR : Chopmen Publishers, 865 Mountbatten Road #05-28/29, Katong Shopping Centre, Singapore 15433. *Périodiques* : Righteous Enterprises, P.O. Box 562, Kallang Basin Post Office, SINGAPORE 9133.
 SOMALIE : Modern Book Shop and General, P.O. Box 951, MOGADISCIO.
 SOUDAN : Al-Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.
 SRI LANKA : Lake House Bookshop, 100 Sir Chittampalam Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.
 SUÈDE : A/B C.E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, S-103 27 STOCKHOLM 16. *Pour le Courrier de l'Unesco seulement* : Svenska FN-Förbundet, Skolgård 2, Box 150 50, S-104 65 STOCKHOLM. *Tous les périodiques* : Wennergren-Williams AB, Nordenflychtsvagen 70, S-104 25 STOCKHOLM; Esselte Tidskriftscentralen, Gamlva Brogatan 26, Box 62, 10120 STOCKHOLM.
 SUISSE : Librairie Payot à GENÈVE, LAUSANNE, BÂLE, BERNE, VEVEY, MONTREUX, NEUCHÂTEL, ZÜRICH; Europa Verlag, Ramistrasse 5, CH 8024 ZÜRICH. Librairie des Nations Unies, Palais des Nations, CH. 1211 Genève 10.
 SURINAME : Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.
 TCHAD : Librairie Absounout, 24 av. Charles-de-Gaulle, B.P. 388, N'DJAMÉNA.
 TCHECOSLOVAQUIE : SNLT, Spalena 51, 113-02 Praha 1; Artia, V Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA. *Pour la Slovaquie seulement* : Alfa Verlag, Hurbanovo nám 6, 893-31 BRATISLAVA.
 TOGO : Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ; Librairie du Bon-Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ; Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ; Les Nouvelles Editions africaines, 239, bd Circulaire, B.P. 4862, LOMÉ.
 TRINITÉ-ET-TOBAGO : National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, Port of Spain (TRINIDAD).
 TUNISIE : Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
 TURQUIE : Haset Kitapevi A.S., Istiklal Caddesi n.º 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.
 URSS : Mezhdunarodnaya Kniga, ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.
 URUGUAY : Toutes les publications : Ediciones Trecho S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO. *Livres et cartes scientifiques seulement* : Librería Técnica Uruguaya, Colonia n.º 1543, Piso 7, Oficina 702, Casilla de correos 1518, MONTEVIDEO; Instituto Nacional del Libro, Ministerio de Educación y Cultura, San José 1116, MONTEVIDEO. *Librairies de l'Institut* : Guayabo 1860, MONTEVIDEO; San José 1118, MONTEVIDEO, 18 de Julio n.º 1222, PAYSANDÚ; Amorim 37, SALTO.
 VENEZUELA : Librería del Este, Av. Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, Apartado 60337, CARACAS 1060-A; Oficina de Coordinación Regional de la Unesco para América Latina y el Caribe, Quinta « ISA », 7.º Av. de Altamira entre 7.ª y 8.ª, Transversal, Apartado 68394, Altamira, CARACAS 1062-A.
 YEMEN DÉMOCRATIQUE : 14th October Corporation, P.O. Box 4227, ADEN.
 YOUGOSLAVIE : Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD; Carcarjeva Založba, Zopitarjeva n.º 2, 61001 LJUBLJANA; Mladost, Illica 30/11, ZAGREB.
 ZAÏRE : SOCEDI (Société d'Études et d'Édition), 3440, Avenue du Ring-Joli Parc, B.P. 16569, KINSHASA.
 ZAMBIE : National Educational Distribution Co. of Zambia Ltd, P.O. Box 2664, LUSAKA.
 ZIMBABWE : Textbook Sales (PVT) Ltd, 67 Union Avenue, HARARE.