

Museum

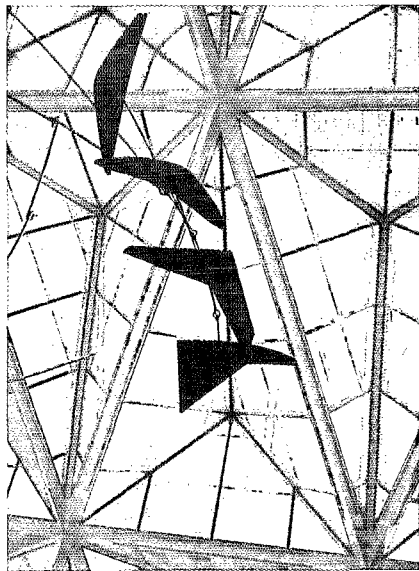
No 164 (Vol XLI, n° 4, 1989)

**Architecture muséale : au-
delà du « temple » et ...au-
delà**

museum

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

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



Création de l'architecte I. M. Pei : l'aile est de la National Gallery, à Washington, D.C. Vue d'une partie d'un mobile d'Alexandre Calder sous le toit de verre.
(Photo : Arthur Gillette)

Rédacteur en chef : Arthur Gillette
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Conception graphique : George Ducret

Rédacteur : Mahmoud El-Sheneti (version arabe)
Rédactrice : Irina Pantykina (version russe)

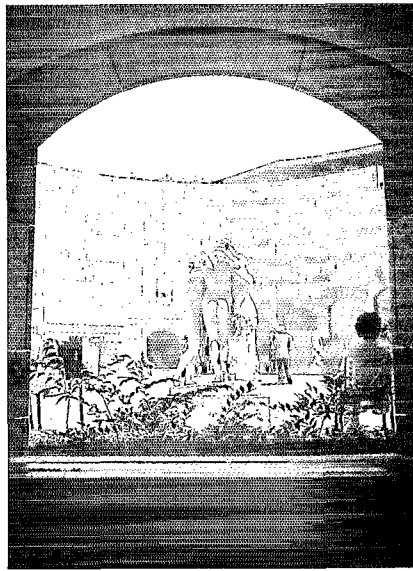
COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde
Azedine Bachaouch, Tunisie
Craig C. Black, États-Unis d'Amérique
Patrick D. Cardon, Secrétaire général de l'ICOM, *ex officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexique
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 1990

N° 164 (n° 4, 1989)



Cour centrale de la Staatsgalerie, Stuttgart, République fédérale d'Allemagne. Architectes : James Stirling, Michael Wilford et Associés.
(Photo : W. Tochtermann)

CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel
Museum
Unesco
7, place de Fontenoy
75700 Paris, France
Tél. : (33) (1) 45.68.43.81
Télécopie : (33) (1) 45.67.16.90

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

Exemplaires d'articles parus dans Museum
Institute for Scientific Information
Att. of Publication Processing
3501 Market Street
Philadelphia, PA 19104
États-Unis d'Amérique

Quelqu'un l'a vraiment dit

« Confuse époque où les musées deviennent des églises, et les églises des musées! »

Jean Cocteau

Un architecte connu, à la veille de l'inauguration d'un musée qu'il avait réalisé : « Aujourd'hui, ça paraît tout pimpant, mais vous allez voir : demain, ils vont tout cochonner. »

Les musées dans les pays nordiques : suite...

Afin de compléter les informations publiées dans le n° 160 de *Museum*, consacré aux musées dans les pays nordiques, nous prions nos lecteurs de noter que la couronne du roi Christian IV présentée sur la page de couverture fait partie de la collection royale danoise du château de Rosenborg, à Copenhague, et a été photographiée par Lennart Larsen. La photographie qui figure au dos de la couverture représente le musée de plein air de Maihaugen (Norvège). Elle a été prise par Leif Stavadahl.



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

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

Les textes publiés peuvent être librement reproduits et traduits (sauf pour les illustrations et lorsque le droit de reproduction ou de traduction est réservé et signalé par la mention « © Auteur(s) ») à condition qu'il soit fait mention de l'auteur et de la source.

Architecture muséale : au-delà du « temple » et... au-delà

Éditorial *Quand le bâtiment va...* 194

INTRODUCTION

- Yani Herreman *D'autres supports pour de nouveaux artistes : tendances actuelles en architecture muséale* 196
Dinu Bambaru *Dix commandements pour l'architecte de musée* 201

TOUR D'HORIZON

- Fidelis T. Masao *L'architecture muséale en République-Unie de Tanzanie : vivre avec un héritage ambivalent* 204
Vladimir Reviakin *Nowvelles tendances de l'architecture muséale en Union soviétique* 210
Une enquête de *Museum* *Le profil bas du Musée d'Israël à Jérusalem* 214
Dominique Pilato *France : quelques cas controversés* 215
Un entretien avec Jorge Gazaneo *L'architecture muséale en Amérique latine : quel avenir ?* 221
Charles Correa *Inde : philosophie du fond des âges, architecture d'aujourd'hui* 223
Mounir Bouchenaki *Le Musée de la Jamahiriya arabe libyenne : une première dans le monde arabe* 230

PROGRAMMATION ET SUIVI

- Patrick O'Byrne et Claude Pecquet *La programmation : un outil à l'épreuve du temps* 233
Marco Filippi *Contrôler l'environnement muséal : un projet dans la région Piémont en Italie* 235
avec Chiara Aghemo, Giancarlo Casetta, Carla Lombardi et Marco Vaudetti
Eiji Mizushima *Qu'est-ce qu'un « musée intelligent » ? Le point de vue d'un Japonais* 241

Rubriques



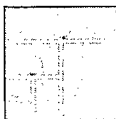
UNE VILLE, DES MUSÉES

Alojz Habovštiak *Bratislava : de l'âge de pierre à l'informatique* 244



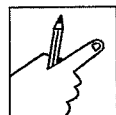
RETOUR ET RESTITUTION DE BIENS CULTURELS

Les vols de biens culturels qualifiés d'« épidémie » à la sixième session du Comité intergouvernemental de l'Unesco 248



CHRONIQUE DE LA FMAM

Flash 249
Un entretien avec Harald Szeemann *Architecture et expositions : un art nouveau, des lieux nouveaux* 249



EN TOUTE FRANCHISE

Wolf Tochtermann *« Pour que les musées sortent de terre »* 252

Quand le bâtiment va...

Georges Henri Rivière était réputé dans le monde entier comme étant le muséologue le plus éminent de France. On connaissait moins ses ambitions de musicien ; aussi curieux que cela puisse paraître, on dit même qu'il tenait pour son œuvre la plus importante une chanson qu'il avait écrite pour la chanteuse de jazz américaine Josephine Baker ! Mais le mariage entre musique et musées n'est pas aussi étrange qu'on pourrait le croire. N'a-t-on pas qualifié les musées de « cathédrales des temps modernes » ? Et quel est le guide de Paris qui, devant Notre-Dame, omettrait l'allusion classique à la « symphonie de pierre » ?

Dans le même ordre d'idées, ce numéro de *Museum*, consacré à la situation actuelle et aux perspectives de l'architecture des musées, peut être considéré comme une sorte de concert, modestement présenté ici.

L'ouverture est l'œuvre de Yani Herreman (Mexique), qui préside le Comité international de l'ICOM de l'architecture et des techniques muséographiques. Comme toute ouverture digne de ce nom, cette introduction donne un avant-goût brillant des thèmes qui seront développés ultérieurement. Le cadre conceptuel qui y est défini garantit en même temps que, par-delà les ruptures mélodiques ou les changements de tonalité, les mouvements qui suivront composeront un tout harmonieux¹.

Suit un bref *scherzo* où Dinu Bambaru donne des conseils imaginés aux architectes de musées.

Du point de vue strictement historique, l'entrée en matière de Yani Herreman est loin d'être de facture classique. La symétrie pesante du temple gréco-romain est aujourd'hui quasiment bannie de l'architecture muséale. Les efforts faits pour abandonner le temple et découvrir de nouvelles combinaisons des lignes et des volumes qui s'accordent mieux que les angles droits et les escaliers monumentaux aux fonctions toujours plus variées des musées composent un leitmotiv introduit dès les premières mesures et qui resurgit de temps à autre au fil de la partition. On assiste même à des tentatives pour aller encore plus loin, *au-delà* de l'« après-temple »... mais pour arriver où ? Au musée-supermarché ? Au musée-club champêtre ? Au musée-théâtre de rue ? Comme en musique moderne, les envolées les plus audacieuses ne sont pas au goût de tout le monde.

Rejetant explicitement le temple, les plus novateurs des architectes de musée d'Union soviétique sont aujourd'hui, selon Vladimir Reviakin, séduits par les formes populaires, l'architecture traditionnelle de l'Asie centrale par exemple. Les traditions folkloriques occupent également une place importante dans la pensée de Jorge Gazaneo, qui nous rappelle pour ainsi dire que le tango apache ne convient pas nécessairement aux vastes espaces de son Argentine natale. Selon lui, les techniques de construction rurale éprouvées de longue date seraient peut-être — telle la langoureuse et vivace *zamba* villageoise — mieux adaptées à certains contextes plus paisibles de l'Amérique latine.

De même, c'est une sorte de « chant de la terre » que nous font entendre Wolf Tochtermann dans la rubrique « En toute franchise », où il préconise l'emploi de matériaux de construction locaux, et les échos de *Museum* sur la manière dont le Musée d'Israël a été installé sur une colline de Tel-Aviv.

Assimiler l'héritage architectural n'a pas été sans difficulté pour les musées de République-Unie de Tanzanie, nous dit Fidelis T. Masao. Dans cette région, une mélodie typiquement africaine commence à prendre forme mais on ne peut l'entendre vraiment que dans un cadre particulier — le musée de

village, bien sûr. Pour le reste, et sans préjuger de ce que l'avenir nous réserve, cet auteur avoue préférer le style néo-mauresque de l'architecture muséale des années 30 aux tentatives pas toujours heureuses d'installation de musées dans des bâtiments construits à d'autres fins.

En revanche, passé et présent semblent se fondre en une orchestration réussie dans le cas du Musée national de Tripoli (Jamahiriya arabe libyenne) flambant neuf que nous présente Mounir Bouchenaki. De fait, dans leur nature et leurs fonctions, son dispositif d'exposition et ses autres équipements ont des accents nettement futuristes.

L'interview d'Harald Szeemann dans le cadre de notre « Chronique » régulière de la Fédération mondiale des amis des musées est le solo d'un connaisseur qui, comme tel, pense que l'architecture devrait tenir compte du caractère tout à fait personnel de l'art, de la création artistique et de la contemplation des œuvres d'art.

L'étude, par Dominique Pilato, de cinq réalisations controversées de l'architecture muséale française de l'après-guerre se présente comme une suite de variations sur le thème « Comment construire un musée moderne ? ». Les dissonances, voire la cacophonie, l'emportent ici. Et comment pourrait-il en être autrement puisque (autre leitmotiv présent tout au long de ce numéro) l'harmonie est loin de régner toujours entre la vision esthétique des concepteurs de musées de l'« après-temple » et l'éventail de plus en plus extraordinaire des solutions techniques auxquelles ils peuvent avoir recours.

Il est heureux par conséquent que la virtuosité reprenne ses droits dans ce que nous pourrions appeler une triple *coda* à ce numéro sur l'architecture muséale. Dix années tout juste après la parution dans *Museum* de leur article sur la technique de programmation de la construction d'un musée, Claude Pecquet et Patrick O'Byrne mesurent les progrès accomplis dans ce domaine. Eiji Mizushima, puisant essentiellement dans l'expérience acquise au Japon, décrit à grands traits les impératifs et les caractéristiques d'un musée « intelligent » conçu selon les principes de la domotique. Enfin, Marco Filippi et son équipe polytechnique de Turin font observer qu'aucun bâtiment n'est une chose « morte ». Ils décrivent, d'une part leurs efforts pour surveiller la « vie » des musées à l'intersection entre l'évolution des structures architecturales et, d'autre part, les changements de l'environnement extérieur et intérieur.

Comme beaucoup de *bis*, les derniers articles de ce numéro sont sans rapport avec le concert qui vient de s'achever, mais n'en ont pas moins leur intérêt propre. L'un d'eux, qui s'inscrit dans notre rubrique régulière « Une ville, des musées », se penche sur la vie des musées de Bratislava, en Tchécoslovaquie. Aucun rapport avec l'architecture ? À mieux y réfléchir, si : les musées de la capitale slovaque vivent et respirent à l'évidence grâce à leurs bâtiments, que ceux-ci soient anciens ou nouveaux, imposants ou intimes. Un autre article fait le point des efforts accomplis par l'Unesco pour promouvoir le retour des biens culturels dans leurs pays d'origine ou leur restitution en cas d'appropriation illicite.

En 1849, un certain Martin Nadaud déclara devant l'Assemblée législative française : « Quand le bâtiment va, tout va. » Exagération ? Peut-être... Pourtant, ce numéro de *Museum* ne le montre que trop bien : en matière d'architecture muséale, quand le bâtiment ne va pas, rien ne va.

Avec ce numéro, Fernanda de Camargo e Almeida Moro et Alpha Oumar Konaré quittent le Comité consultatif de *Museum*. Nous tenons à les remercier très sincèrement de la participation généreuse et fructueuse qu'ils nous ont apportée durant ces quelques années. D'autre part, nous souhaitons la bienvenue à Yani Herreman, qui vient de joindre le Comité.

1. *Museum* tient à remercier M. Yudhishtir Raj Isar, ancien rédacteur en chef de cette revue et maintenant directeur du Fonds international pour la promotion de la culture, pour ses conseils avisés lors de la conception de ce numéro.

D'autres supports pour de nouveaux artistes : tendances actuelles en architecture muséale

Yani Herreman

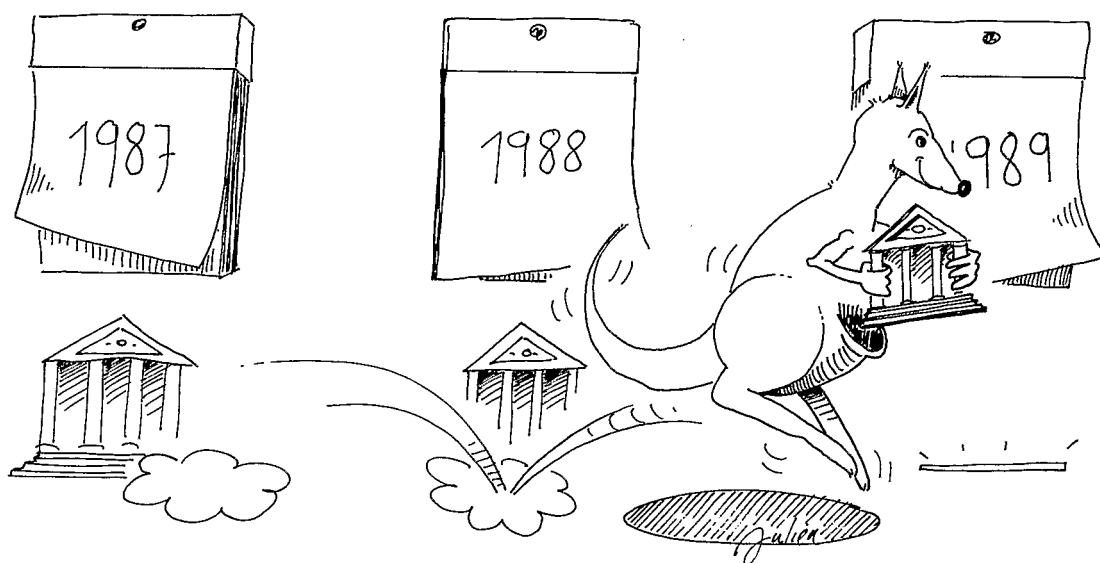
Née à Mexico. Diplômée d'architecture, muséologie et histoire de l'art. Professeure au Centre de restauration Manuel Castillo Negrete. A été directrice du Département de muséologie du Musée national des cultures, et coordinatrice de projets muséographiques de l'Institut national d'anthropologie. A participé à la planification, la conception et la coordination de nombreux grands projets au Mexique. Est actuellement directrice générale du Musée d'histoire naturelle et présidente du Comité international de l'ICOM pour l'architecture et les techniques muséographiques (ICAMI). Exerce également les fonctions de secrétaire exécutive du Secrétariat permanent de l'ICOM pour l'Amérique latine. Membre du Comité consultatif de *Museum*.

Dessin de Julien

Nul ne l'ignore, le monde des musées est aujourd'hui en effervescence. Dans de nombreuses régions du monde, la construction, l'agrandissement et la modernisation des musées connaissent un essor spectaculaire. Analyser ce phénomène, tel est l'objet du présent numéro de *Museum*.

Ces dernières années, dans les pays hautement industrialisés, comme les États-Unis d'Amérique, on a construit un nombre impressionnant de musées dont beaucoup apparaissent comme des chefs-d'œuvre architecturaux. Il en a été de même en République fédérale d'Allemagne et au Japon, entre autres. Par ailleurs, au Canada, on a dépensé des milliards de dollars pour la construction de musées. Donald McMichael affirme qu'en Australie, où il a dirigé le Musée national, on a construit un musée par an¹.

Dans les pays en développement, les chiffres sont d'un autre ordre, qu'il s'agisse du nombre ou de la chronologie. Par exemple, le *boom* en Amérique latine a commencé plus tardivement et sans bénéficier, évidemment, de l'élan qu'imprime la puissance économique. C'est pourtant dans ces pays qu'a pris corps très tôt un nouveau concept du musée contemporain, à savoir celui d'agent de démocratisation de la culture. Ainsi, en dépit de la grave crise politique et économique que traverse le monde, nous pouvons dire, d'une manière générale, que durant les dix années qui viennent de s'écouler on a ouvert et aménagé en Afrique, au Moyen-Orient, en Asie et en Amérique latine un nombre sans précédent de musées. La sauvegarde du patrimoine a pris le pas sur les constructions nouvelles. Ce phénomène a même



touché les pays qui connaissent d'importants problèmes économiques : ainsi, au Mexique, le nombre des musées est passé de 191, en 1968, à 511, vingt ans plus tard, dont 10 sont des réalisations nouvelles².

Ces chiffres nous montrent que le musée a acquis de nos jours une signification socio-culturelle très particulière. Il n'est pas douteux que son architecture est un symbole de son message et de son image.

Tenant compte du fait que nous assistons à un phénomène sans équivalent dans l'histoire muséale, ses causes, ses effets sur la société contemporaine et ses perspectives méritent sans aucun doute une analyse sérieuse.

Comme toute autre expression de la culture, l'apparition, la prolifération et l'importance culturelle des musées tiennent à des raisons techniques, économiques et sociales. Si autrefois le musée était considéré comme le « temple des muses », objet majestueux qui, tant par son aspect extérieur que par la présentation des œuvres, imposait à la communauté une sorte de distanciation « sacrée », quel nom donner aujourd'hui aux structures contemporaines de types, formes, dimensions, fonctions et objectifs les plus divers ? Deux questions fondamentales se posent : Qu'est-ce qu'un musée ? Quelle doit être sa fonction sociale ?

La place du musée dans la société

Sans vouloir entrer dans une polémique qui dure depuis plusieurs années, je me bornerai à rappeler qu'en 1972, à l'occasion d'une grande réunion régionale sur les musées tenue à Santiago du Chili, la conclusion qui s'imposa fut que le musée institution devait s'insérer dans la réalité quotidienne de la communauté. En 1977, C. Pecquet et P. O'Byrne examinèrent de plus près les questions suivantes : Le musée sera-t-il un facteur de développement socio-économique ou une institution marginale dont le seul objectif est un mieux-vivre, un mieux-être ? Un facteur de rapprochement et de compréhension entre divers groupes humains ou un élément de qualité étranger à l'économie du développement global ? Une institution privilégiée où se délectent les esprits les plus cultivés ou un instrument d'éducation populaire ? Un lieu d'animation culturelle ou un site touristique ?

Deux ans plus tard, Hugues de Varine souleva un point fondamental : « L'inva-

sion de la culture par le commerce et l'industrie. Collectionner est, en soi-même et de plus en plus souvent, un acte commercial lié à un environnement économique et culturel, et à un système universel d'offre et de demande, façonné par la publicité, les moyens de communication et les pressions de toute sorte⁴. »

Depuis, dix années se sont écoulées. D'innombrables musées répondant aux diverses exigences mentionnées ont été construits, mais les mêmes questions se posent toujours. Non seulement le musée est toujours « une institution politique qui apporte la consécration académique, culturelle et sociale »⁵, mais il a réaffirmé ce caractère en amplifiant par ailleurs celui d'entreprise commerciale. Rien d'étonnant donc qu'Andrea Dean ait évoqué ainsi ce phénomène : « Dépôts poussiéreux à l'usage de l'élite, les musées se transforment en centres sociaux et culturels pour la masse et deviennent ainsi férocelement compétitifs et commerciaux » et « l'argument le plus frappant est que les musées augmentent les revenus d'une ville, rehaussent son prestige et favorisent le tourisme »⁶. Par son caractère visuellement spectaculaire, voire saisissant, l'architecture joue ici un rôle d'agent publicitaire dominant. Le musée, objet de visites, rivalise avec les œuvres qu'il contient.

D'autre part, renforçant son caractère social, le musée est également devenu un moyen de communication et un lieu de rencontre ; à son rôle pédagogique traditionnel s'est ajouté celui d'agent de démocratisation de la culture. Pour Hollein, le musée est une institution aux activités multiples : « L'architecte crée une œuvre d'art autonome destinée aux œuvres d'art et à l'homme⁷. »

Ces deux tendances ont coexisté et ont été reconnues par les décideurs, les politiques, les muséologues, les architectes et les conservateurs.

Donner un sens au musée

La première tendance semble s'appliquer au musée d'art, le musée par excellence pour une grande partie de l'opinion publique ; à mon avis, le musée d'art est celui dont la construction s'accélère le plus, celui qu'on associe le plus généralement à un objectif socio-culturel et qu'on aide le plus sur le plan économique. Le musée d'art contemporain s'est transformé, même si la présentation d'œuvres demeure son objectif principal. Les *happenings*, les grandes expositions temporaires qui attirent les foules, les spectacles

1. Cité par G. Maslen, "Museums: A global view. Australia: Economic pragmatism, self-reliance sustain expansion", *Museum News*, sept.-oct., 1988.

2. M. A. Madrid Jaime, « El sistema nacional de museos en Mexico », *Boletín del Museo Franz Mayer*, nov.-déc. 1988.

3. C. Pecquet, P. O'Byrne, « Musée d'hier et d'aujourd'hui », *Architecture*, n° 402, 1977. (Voir aussi leur article dans le présent numéro de *Museum*. N.d.l.r.)

4. H. de Varine, « Le musée peut tuer ou faire vivre », *Techniques et Architecture*, n° 326, sept. 1979.

5. C. Pecquet, P. O'Byrne, *op. cit.*

6. A. O. Dean, « Estilos cambiantes en arquitecturas », *Facetas*, n° 75, 1987.

7. « Museumsbau in der Bundesrepublik Deutschland. Museo municipal de arte de Mönchengladbach », *Inter Nationes* (Bonn), 1985.

à grande échelle et autres activités de plus ou moins grande valeur tant en vogue de nos jours, lui donnent une couleur différente. Je pense toutefois, comme J. M. Montaner et J. Oliveras, que les innovations des années 50 et 60 — « la dimension des œuvres des expressionnistes nord-américains, l'esprit du *pop-art*, l'hyperréalisme, le *land art*, le minimalisme, le conceptualisme, le *video art*, et les *happenings* »⁸ — sont la cause principale du changement spatial et structurel qui a marqué le musée.

S'agissant des autres types de musées, on peut dire, d'une manière générale, qu'ils ont suivi la tendance de la muséologie et qu'ils occupent en nombre, qualité et importance la place qui leur revient. Par exemple, les musées d'histoire naturelle et de sciences et technologie répondent à la nécessité de plus en plus présente chez l'individu de prendre conscience des progrès scientifiques et techniques qui caractérisent notre époque. On construit aujourd'hui plus de musées de ce type qui, logiquement, entrent dans la catégorie des grands centres culturels, telle la Cité des sciences et de l'industrie à Paris, que Maurice Levy qualifie d'outil essentiel pour susciter l'éveil de l'intérêt populaire pour la science⁹. À l'instar du National Air and Space Museum de Washington, D.C., elle illustre l'effet qu'exerce sur la communauté l'image projetée par l'édifice. Architectes et muséologues se posent toutefois un certain nombre de questions : Dans quelle mesure et à quel point la nouvelle architecture a-t-elle favorisé la compréhension de l'art et de la science ? Dans quelle mesure le bâtiment lui-même aide-t-il à accepter le musée en tant qu'institution ? L'architecture est-elle toujours le moyen de réaliser un « monument » réservé aux initiés et aux touristes ? Quel est le rôle de l'image architecturale dans le renforcement de l'idéologie culturelle dominante ? Quel rapport y a-t-il entre le musée-tourisme, le musée-prestige social, le musée-puissance économique et son architecture ? Les réponses ont un caractère structurel mais reposent sur un fondement socio-muséologique. C'est ici qu'intervient de manière décisive la muséologie en tant que science conceptuelle.

Indéniablement, la créativité et la sensibilité de l'architecte conditionnent la réussite d'un projet. Il n'en va pas autrement dans le cas d'un musée, sauf que l'architecte travaille de plus en plus étroitement avec le ou les conservateurs et muséologues, qui ont plus clairement

conscience des exigences de la muséologie en général et du musée en particulier. Nombreux sont les auteurs qui reconnaissent l'importance de ce lien avec le muséologue ou le directeur au stade de la conception du musée. Ce travail interdisciplinaire est rendu possible par l'évolution de la muséologie et aussi par le changement d'attitude du muséologue et de l'architecte face à la société. Pour Arthur Ericsson, architecte concepteur du fameux Musée d'anthropologie de Vancouver (Canada), « L'architecture est beaucoup plus qu'une partie du programme, comme peut l'être la structure. Non seulement elle doit répondre à des critères d'objets, d'emplacement, d'organisation de l'espace, d'installations techniques et matérielles, d'intégration, mais elle doit avoir une signification par rapport au milieu physique et social de ceux qui la regardent et l'utilisent¹⁰. »

Les édifices culturels : un domaine pour architectes novateurs

Nous avons parlé jusqu'ici des aspects socio-muséologiques. Nous entrons maintenant directement dans le domaine de l'architecture.

Construire un musée est une tâche qui a toujours fasciné l'architecte. Le rapport entre bâtiment et culture y est clair et évident comme le montrent, aussi loin qu'on remonte, les grandes œuvres architecturales consacrées au musée. Notre époque ne fait pas exception. En fait, la construction de musées répond à un besoin social qui justifie, plus ou moins, leur nombre excessif, leur luxe et leur aspect souvent inutilement spectaculaire.

Comme tout bâtiment, le musée s'est transformé au fil des ans. Les exemples contemporains magnifiques ont directement pour origine, probablement dans les années 60, l'affirmation de la muséologie comme science, la nouvelle conception des musées et de leur rôle, l'appel à d'autres disciplines (communication, informatique, psychopédagogie, sociologie, sémiotique, etc.), le souci de mieux conserver les objets d'art, les progrès de la muséographie et l'avance spectaculaire de la technologie. Cette situation implique, dans le cadre du musée, des fonctions et des activités nouvelles, définies de façon plus claire, plus précise, en bref : plus professionnelle. La simple programmation architecturale cède donc le pas à la programmation muséologique, qui, sans susciter de fonctions ni d'orientations nouvelles, les souligne, les hiérarchise, les

regroupe sur la base d'études approfondies et analyse leurs rapports, leurs exigences en effectifs et en matériel au vu d'objectifs mieux définis. Avec la muséologie contemporaine et appliquée à l'univers muséal, la programmation met au jour la complexité et l'hétérogénéité du musée, pour l'institution comme pour le bâtiment. Des architectes comme Le Corbusier, Frank Lloyd Wright et John Russel, ou même plus éloignés comme Leo van Klenze, tiennent compte de divers objectifs et besoins, mais c'est la programmation qui permet aux muséologues de définir plus clairement les objectifs et à l'architecte de donner une solution structurelle et spatiale au musée contemporain.

Outre ces derniers aspects qui sont le produit de la volonté créatrice de l'architecte contemporain, le traitement des espaces de circulation et de services caractéristiques de l'architecture actuelle obéit à différentes raisons, notamment :

Le nombre toujours croissant de visiteurs, qui parfois constituent de véritables foules (le National Air and Space Museum de Washington, D.C., accueille jusqu'à 50 000 visiteurs par jour).

Les catégories de visiteurs ; en effet, on pense de plus en plus aux personnes handicapées qui ont besoin d'installations spéciales à l'intérieur du bâtiment.

Le comportement du public (nous connaissons mieux maintenant ses habitudes et ses parcours).

Les activités qui se déroulent à l'intérieur du musée.

Un nouveau concept de répartition des collections qui modifie l'itinéraire de visite.

La conservation des objets.

Il faut souligner l'aménagement d'un vaste espace central qui donne au visiteur une vue d'ensemble et un choix d'itinéraires tel qu'il ne se sente pas dans un labyrinthe. On citera en exemple le Musée national d'anthropologie de Mexico (architecte, Ramirez Vasquez), le Musée Van Gogh à Amsterdam (architecte, G. T. Rietveld), le Yale Center for British Art (architecte, L. Kahn), et la National Gallery of Art, bâtiment Est, de Washington, D. C. (architecte, I. M. Pei).

Étroitement lié à ce qui précède, l'*espace d'accueil* est particulièrement important car c'est lui qui offre au visiteur divers itinéraires et la possibilité de s'y préparer psychologiquement.

La transformation du musée institu-

tion en centre culturel, lieu d'activités multiples liées à la communication et à la diffusion, où se crée une relation ou une dynamique sociale et qui a revêtu certains aspects purement commerciaux ou l'apparentant à un lieu de consommation, se traduit par un développement des services et des espaces destinés au public. D'où l'apparition de la boutique, de la cafétéria ou du restaurant, de l'auditorium, etc.

La *diversification* et la *spécialisation des fonctions* intrinsèques du musée quant à la « coordination », selon Pecquet et O'Byrne, comme celles des services logistiques, ont favorisé la création d'espaces mieux définis à divers égards — superficie, hauteur, exigences techniques, rapports entre ces espaces et avec d'autres. Ainsi, l'espace affecté au stockage ou aux réserves présente des caractères particuliers qui correspondent à sa fonction. Le choix de l'emplacement, de l'équipement, de la climatisation, du volume, etc., répond à une étude des besoins très poussée. Il en va de même pour les aires qui plus récemment ont été consacrées aux services pédagogiques.

Les *aires d'exposition permanente* ont marqué de tout temps la physionomie du musée. Elles ont également subi une évolution caractérisée par deux tendances : grand espace pouvant être découpé selon les besoins, et petites salles du type galerie, conçues pour mettre en valeur la spécificité des objets. Dans les années 60, les pays nordiques ont adopté une solution intermédiaire qui combine un vaste espace, divisible conformément aux exigences de l'exposition, et de petites salles pour les œuvres de moindres dimensions.

Quant aux *espaces consacrés aux expositions temporaires*, il suffit d'ajouter qu'en raison de la multiplicité des échanges entre pays, de la publicité qui entoure les grandes expositions et de l'attrait qu'elles exercent sur le grand public, ils prennent une importance accrue, occupent donc de plus en plus de place et bénéficient d'installations modernes.

L'avant-dernier point qui caractérise à mon avis l'architecture contemporaine est l'*intégration des dispositifs de sécurité au stade de la conception*. Les points à considérer sont très variés, ils vont de l'emplacement même du bâtiment à l'aménagement d'installations très sophistiquées.

Il est certain que parmi les activités liées à la muséologie, la *conservation* est une de celles qui ont progressé le plus et qu'on juge maintenant indispensables.

Par conservation il faut désormais entendre non seulement restauration mais également sauvegarde des collections. Cette activité touche donc directement deux espaces, voués respectivement au stockage et à la présentation. Les objets se détériorent inévitablement, mais dans un environnement peu favorable cette détérioration est plus importante et plus rapide. Grâce à la collaboration établie entre l'architecte et le restaurateur, le premier a pris mieux conscience de l'importance des éclairages, de l'humidité et de la contamination. Il ne faut pas oublier non plus que les exigences des collections ne sont pas les mêmes que celles des usagers, personnel ou visiteurs. C'est ce dilemme, critique dans le cas des lieux d'exposition, qu'il a fallu prendre en compte au stade de la conception spatiale des bâtiments. La même remarque s'applique au contrôle de l'environnement, on distingue ici deux types de réponse : celle de la technologie de pointe, qui repose exclusivement sur un équipement très perfectionné, et la solution plus architecturale où interviennent les volumes, les angles, les finitions, la couleur et d'autres éléments structurels.



Le musée en tant qu'expression architecturale

Par ailleurs, il convient de souligner que la conception et la construction des musées sont des formes d'expression architecturale particulières. Le musée, indépendamment de sa spécificité, s'inscrit dans l'œuvre architecturale et porte donc la trace des styles, des tendances et des écoles comme les autres réalisations dans ce domaine. À cet égard, nous l'avons dit, le mouvement moderne est fertile en exemples. Les musées érigés essentiellement dans ce style en reflètent les principes, à savoir harmonie entre la

structure et la fonction. Mies van der Rohe, géant du mouvement moderne, incarne raffinement et maîtrise dans l'emploi du verre et de l'acier et dans la géométrie de l'angle droit. Dans son œuvre, il a vu que l'industrialisation était à la fois le problème et la solution : « Si nous réussissons à la mener à bien, l'industrialisation nous permettra de résoudre les problèmes économiques, techniques et artistiques.¹¹ »

À l'avant-garde du mouvement moderne, on trouve également Le Corbusier qui, avec Frank Lloyd Wright, Gropius, Candela, Niemeyer, Nervi, Loos et d'autres, a exploité le potentiel technique et expressif du béton.

Les années 60 ont connu de grands changements architecturaux qu'il faut différencier de ce que l'on appelait le style international et l'architecture moderne. C. Jencks a donné en 1977 le nom de « modernes tardifs » à un groupe d'architectes que l'on confond parfois avec les post-modernistes. Leur style se caractérise par l'emploi répétitif d'éléments modulaires, l'accent mis sur les détails de la construction et sur la structure, une logique poussée à l'extrême et un rapport très étroit avec le dessin industriel. Ce style est fort bien illustré par deux réalisations importantes : le Centre Pompidou à Paris et le Sainsbury Centre for the Art en East Anglia (Royaume-Uni). Le premier est une sorte de gigantesque mécano qui reflète une conception spatiale simple et linéaire. Les articulations et les structures s'inspirent très nettement du dessin industriel. Le concept même de la façade est inversé : les grandes tubulures qui renferment les escaliers mécaniques se trouvent à l'extérieur du bâtiment. Le Sainsbury Centre, lui, est recouvert d'une membrane de 2,4 mètres de large qui abrite les services. L'espace intérieur, uniforme et identique dans toutes les directions, donne l'impression d'avoir été conçu uniquement en fonction d'exigences structurelles et techniques. Avant la construction de ce bâtiment, murs et toi-

tures étaient traités séparément ; ils sont maintenant intégrés en un tout : la structure. Dans ces deux exemples la technologie triomphe.

L'architecte : un artiste

Selon la critique Jane Holtz Kay¹², « les musées modernes sont devenus la toile sur laquelle peint l'architecte », affirmation parfaitement exacte comme nous l'avons vu. Si dans les années 60 le bâtiment en forme de boîte, à façade plus ou moins aveugle, a été le choix de certains architectes de renom, cette situation va changer radicalement.

Dans les années 70 apparaît un nouveau formalisme qui modifie complètement la relation forme-contenu et structure-fonction. Cette nouvelle tendance s'oppose à l'architecture moderne dont elle se différencie clairement sur le plan des règles. Jusqu'au moment où « l'architecture moderne elle-même appartient déjà au passé »¹³. L'époque post-moderne lançait ainsi une architecture qui mettrait au service des musées sa technique, son langage et ses idéaux, tout comme l'avait fait en son temps le modernisme.

C'est alors qu'apparaissent des architectes comme Hans Hollein, James Sterling, Arata Isozaki (deuxième période) et Frank Gehry, dernier représentant du déconstructivisme. Ayant grandi dans le modernisme, ils ont tous conservé certains éléments de ce style, en lui incorporant d'autres. Le plus curieux est que de nos jours des créateurs comme Philip Johnson and James Sterling ne se considèrent pas comme des post-modernistes. Sterling, universellement reconnu comme un des plus grands architectes, malgré l'ironie qui caractérise son œuvre — ou à cause d'elle —, déclare ne pas appartenir au nouveau groupe. On retrouve pourtant dans son œuvre diverses caractéristiques du post-modernisme, notamment un grand intérêt pour le contexte urbain, l'emploi de la couleur et

un certain éclectisme dans l'intégration de l'espace et d'éléments traditionnels contemporains. Dans les musées édifiés par lui, la lumière, les proportions et les coloris jouent un rôle fondamental.

Parmi les exemples cités et les architectes mentionnés, la majorité sont européens, nord-américains ou japonais. Comme je l'ai indiqué, la puissance économique favorise et stimule l'innovation architecturale et la construction, et ce phénomène englobe les musées. Il ne faut pourtant pas négliger les réalisations marquantes d'autres pays. En Amérique latine, il convient de mentionner le Museo del Oro à San José de Costa Rica, le Museo Tamayo, le Musée d'histoire naturelle et d'archéologie de Mexico, celui de Villahermosa-Tabasco et de Xalapa-Veracruz. La Colombie, le Brésil et le Venezuela comptent également de nouveaux musées. Dans ce numéro de *Museum*, le lecteur trouvera d'autres exemples concernant des pays en développement telles l'Inde, la Jamahiriya arabe libyenne et la République-Unie de Tanzanie.

Je n'ai pu ici analyser l'œuvre complète de la pléiade d'architectes extraordinaires qui se sont intéressés au musée. Je crois toutefois que cet aperçu montre clairement l'importance que l'architecte, artiste-créateur, attache au musée, institution sociale par excellence. Le musée, quel que soit son contenu, est en soi une œuvre d'art intégrante et intégrée. ■

[Traduit de l'espagnol]

Dessins de Julien

8. J. M. Montaner, J. Oliveras, *Los museos de la última generación*, Barcelone, G. Gili, 1986.

9. M. Levy, « The center for science and industry. Giving a sense of human endeavor », *Architectures capitales*, Paris, Electra Moniteur.

10. Cité par A. Suckle, *El porqué de nuestros diseños*, Barcelone, CEAC, 1984.

11. P. Drew, *Arata Isozaki*, Barcelone, G. Gili, 1983.

12. A. O. Dean, *op. cit.*

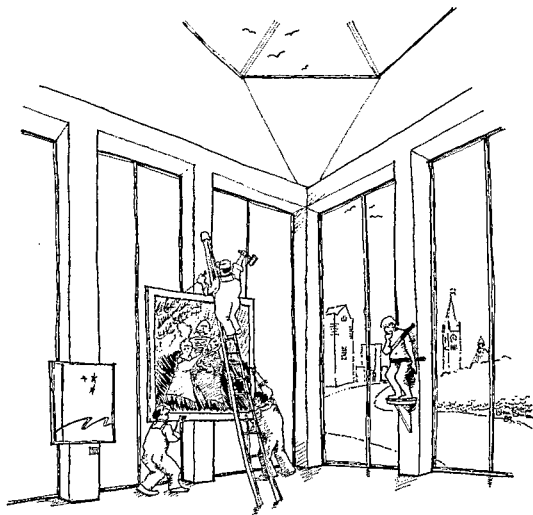
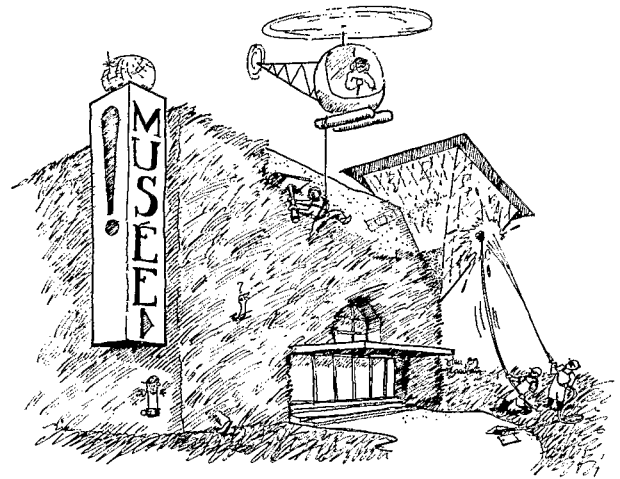
13. P. Drew, *op. cit.*

Dix commandements pour l'architecte de musée

*Dinu Bambaru
a glané ces messages applicables chez
lui au Canada comme ailleurs*

I

Choisissez pour le bâtiment le matériel le plus extravagant et impossible à entretenir.



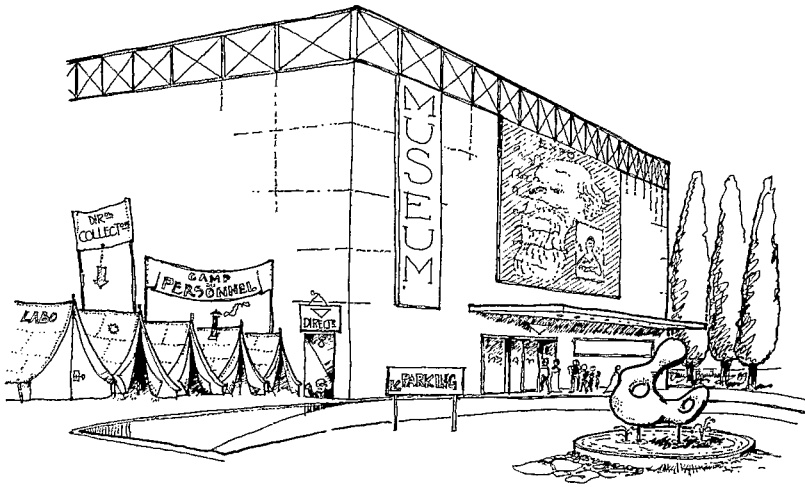
2

Oubliez qu'il pourrait y avoir des collections.



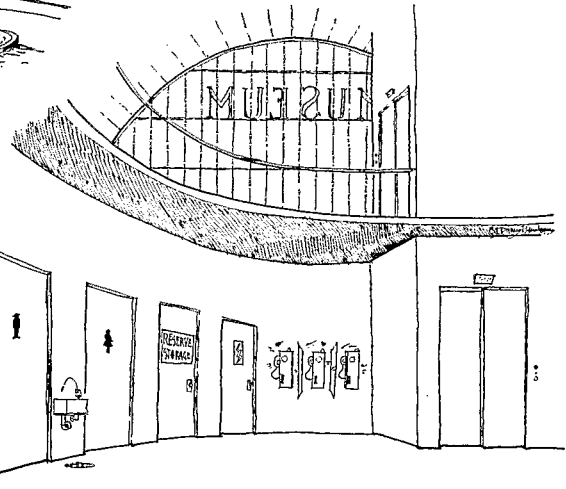
3

Oubliez qu'il pourrait y avoir des visiteurs.



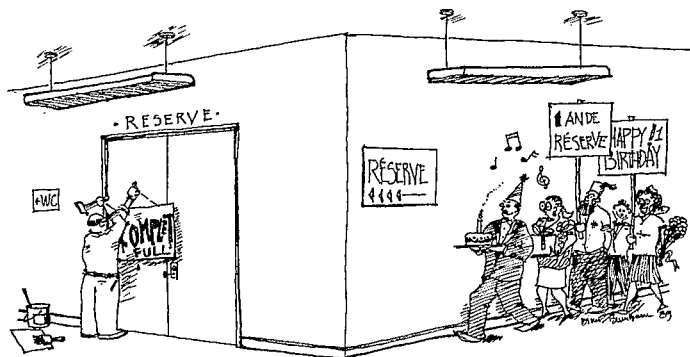
4

Oubliez qu'il pourrait y avoir du personnel.



5

Affublez tous les espaces impossibles du nom de « réserve ».

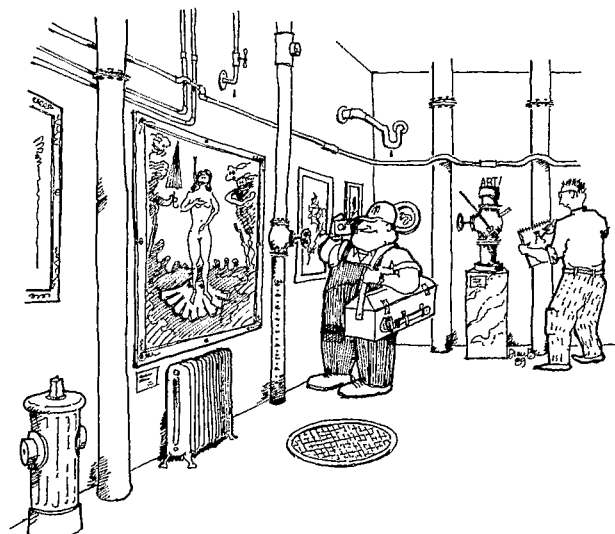


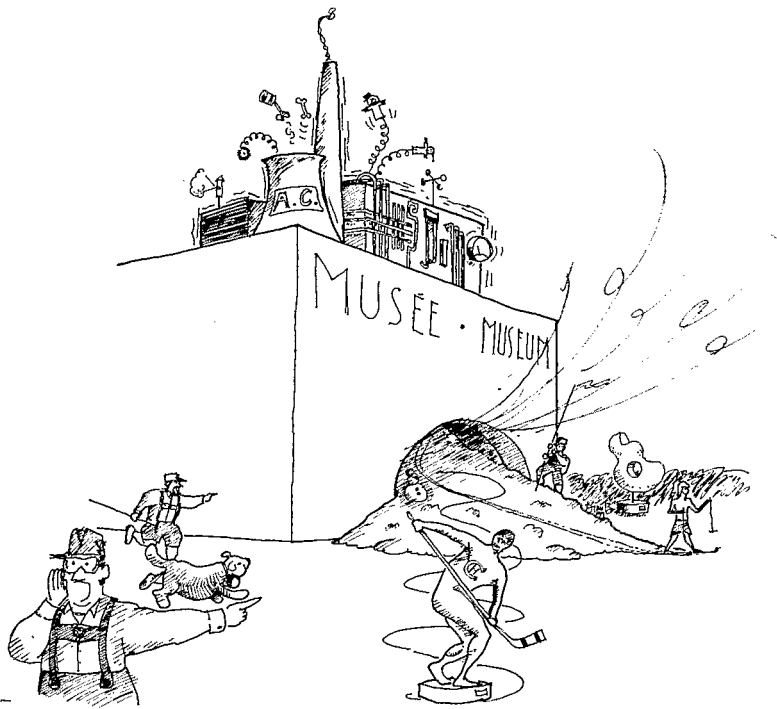
6

Assurez-vous que les réserves seront saturées un an après l'ouverture.

7

Assurez-vous du passage d'un maximum de tuyaux d'eau autour des collections.



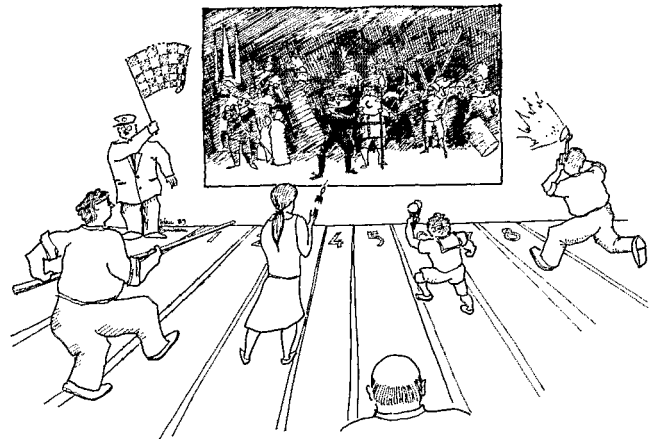


8

Pour ce qui est du contrôle de l'humidité relative et de la température, faites une confiance totale à un système de climatisation centralisée.

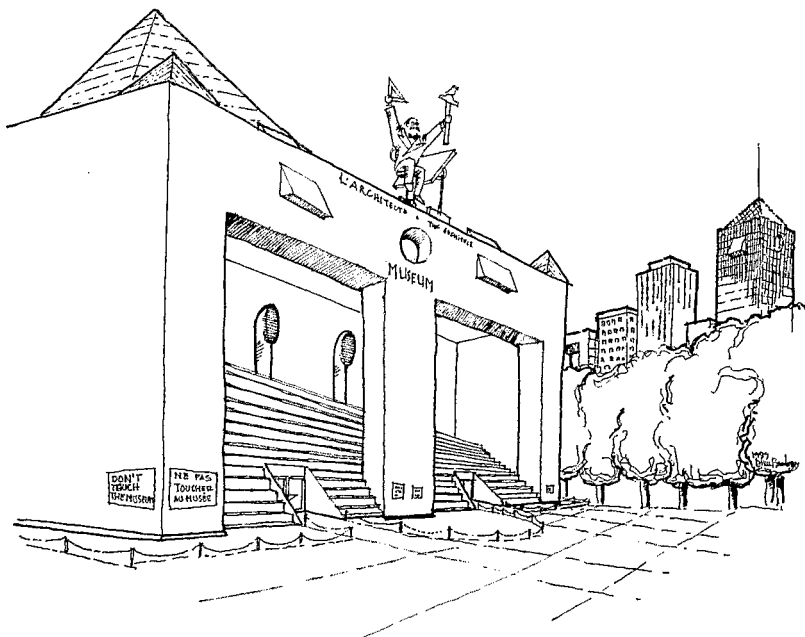
9

Assurez un contact étroit du public avec les œuvres.



10

Et surtout, dessinez un musée qui soit un monument à la gloire de l'architecte, c'est-à-dire à vous-même.



L'architecture muséale en République-Unie de Tanzanie : vivre avec un héritage ambivalent

Fidelis T. Masao

Né en 1940 à Uru (Moshi, République-Unie de Tanzanie), Fidelis T. Masao a obtenu successivement une licence de lettres au University College de Nairobi en 1961, une maîtrise d'anthropologie à l'Université du Colorado (États-Unis d'Amérique) en 1971 et un doctorat en archéologie à l'Université Simon Fraser (Canada) en 1977. Conservateur du Musée national de Tanzanie à Dar es Salaam de 1972 à 1977, il est depuis 1978 directeur des Musées nationaux de Tanzanie.

Comme beaucoup d'autres pays en développement, d'Afrique notamment, la République-Unie de Tanzanie a dû, depuis qu'elle a accédé à l'indépendance, apprendre à vivre avec un héritage ambivalent dans le domaine de l'architecture muséale. Certes, des efforts avaient déjà été faits pour aménager des musées adéquats et attrayants, mais les locaux dont nous avons hérité étaient loin d'être suffisants pour abriter et offrir un échantillonnage véritablement représentatif de notre riche patrimoine naturel et culturel. De plus, désirant loger des collections plus riches dans un cadre approprié — soit en transformant des structures initialement prévues pour un autre usage, soit en édifiant de nouveaux musées — nous nous sommes heurtés aux problèmes lancinants liés au legs reçu avec l'indépendance : la pauvreté.

S'agissant de leur statut et de leur gestion, les musées tanzaniens se rangent en trois catégories : établissements nationaux, régionaux et privés.

Les musées nationaux ont vu le jour peu après l'Indépendance, il y a près de trente ans ; en vertu d'une loi votée alors, le King George V Memorial Museum fut rebaptisé Musée national du Tanganyika, avant de devenir par la suite le Musée national de Tanzanie. Aujourd'hui, les Musées nationaux de Tanzanie comprennent le Siège central des Musées nationaux qui se trouve à Dar es Salaam, le Village Museum de Kijitonyama, près de Dar es Salaam, le Musée de la Déclaration d'Arusha, situé à Kaloleni-Arusha, et le Muséum d'histoire naturelle de Bomani-Arusha. Un autre musée, le Musée Butiama, est en construction à Musoma, tandis que le Musée de la Déclaration d'Arusha qui doit être transféré à Dodoma et faire partie des futurs Musées nationaux d'histoire économique et politique, en est encore au stade des études (fig. 1).

Le mouvement de décentralisation

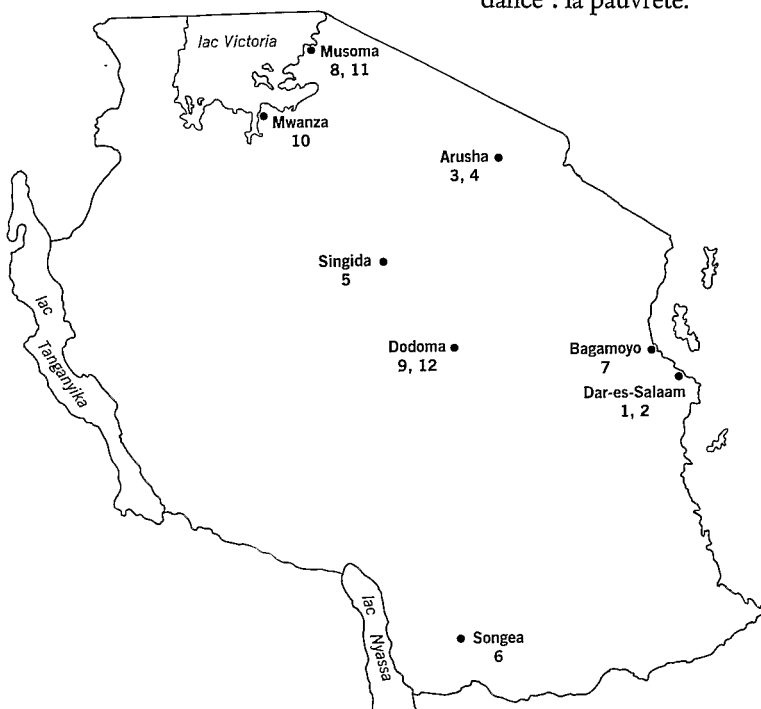


Figure 1.
Répartition des musées de Tanzanie continentale.

1. Musée national, Dar es Salaam ;
2. Village Museum, Dar es Salaam ;
3. Musée de la Déclaration d'Arusha, Arusha ; 4. Muséum d'histoire naturelle, Arusha ; 5. Musée régional de Singida ;
6. Musée régional de Songea ; 7. Musée de Bagamoyo ; 8. Musée régional de Musoma ; 9. Musée régional de Dodoma ;
10. Musée Bujora ; 11. Musée Butiama (en construction) ; 12. Musée de la Déclaration d'Arusha, Dodoma (mis en chantier prochainement).

amorcé il y a une quinzaine d'années s'est traduit notamment par des propositions tendant à créer des institutions culturelles, en particulier des musées, dans les régions. Mais à peine les plans complexes élaborés pour les musées régionaux ont-ils été présentés que l'enthousiasme a commencé à faiblir, de sorte que seules quatre régions sur vingt possèdent aujourd'hui un établissement de ce type. Ces quatre musées, gérés par les autorités régionales sous la direction du responsable régional des Affaires culturelles, tendent à se limiter aux divers aspects de l'histoire et de la culture de la communauté qu'ils desservent.

Parmi les musées privés, les plus importants sont ceux qui ont été fondés et sont administrés par des institutions religieuses, comme l'Église catholique. Le Musée historique de Bagamoyo en est un bon exemple. Il existe en outre des musées spécialisés créés et gérés par des établissements comme les Parcs nationaux, le Bureau d'études géologiques de Tanzanie, etc.

À l'exception du Musée national de Dar es Salaam et de l'un des musées régionaux, aucun des musées actuellement ouverts au public n'occupe des locaux conçus à cette fin. En fait, on a acquis des bâtiments qui ne se prêtaient pas nécessairement à cet usage et que l'on a transformés, avec un minimum d'aménagements, en musées.

L'architecture des édifices transformés en musées

Le Musée de la Déclaration d'Arusha et le Muséum d'histoire naturelle, qui se trouvent tous deux à Arusha, offrent des exemples de musées installés dans des édifices prévus à d'autres fins.

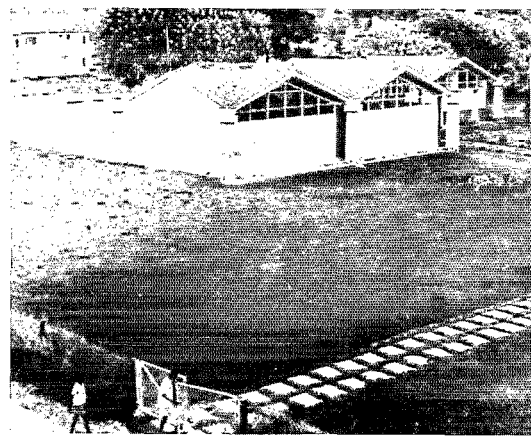
Le Musée de la Déclaration d'Arusha est aménagé dans un petit bâtiment qui, jusqu'à 1967, abritait le centre de protection sociale de la communauté de Kalo- leni. Faute d'un lieu plus propice à la tenue de la rencontre historique à l'issue de laquelle devait être proclamé le programme d'action politique et économique de la Tanzanie, la Déclaration d'Arusha, ce modeste bâtiment fut choisi pour cadre de cet événement prometteur. Paré de cette aura historique, il est tout naturellement devenu un petit musée d'histoire politique, inauguré le 5 février 1977. Cette date a d'ailleurs marqué un autre fait historique majeur : la fusion des deux partis politiques, la Tanganyika African National Union, ou TANU (pour la Tanzanie continentale), et

le Afro-Shirazi Party, ou ASP (pour Zanzibar) en un parti unique, le Chama Cha Mapinduzi (CCM), pour l'ensemble de la République-Unie de Tanzanie.

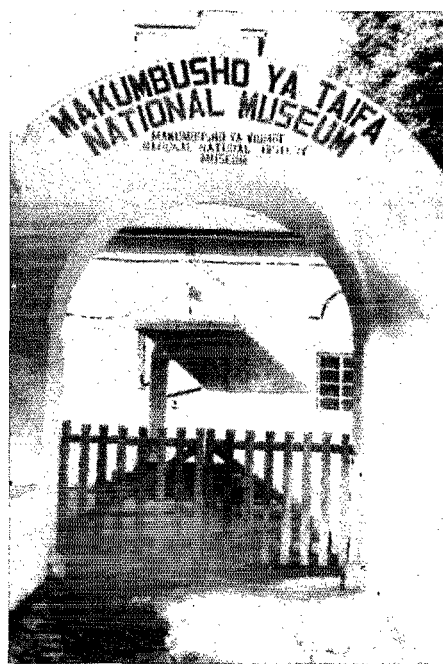
L'édifice est fait de pierre, de béton, de verre, et de bois pour les huisseries. Le sol comporte une assise de moellons compressés recouverte d'une couche de béton d'une dizaine de centimètres. Les murs sont en pierre sur un peu plus de la moitié de leur hauteur, puis en vitres de 5 millimètres maintenues par des cadres de bois. De section multistriangulaire, la toiture de béton est soutenue, en façade comme sur les côtés, par des piliers de béton armé. La disposition intérieure de l'édifice, qui comportait trois petites pièces et deux salles de réunions, a été conservée telle quelle. Les trois pièces sont occupées respectivement par le conservateur principal, son secrétaire et le responsable de l'éducation. La plus grande des salles de réunion est réservée aux expositions, l'autre a été transformée en bibliothèque et sert occasionnellement aux réunions du personnel. L'architecte a prévu une cour sur laquelle donne la salle d'exposition et où sont aménagées des toilettes et une resserre.

Bien adapté à son utilisation initiale, le bâtiment, devenu musée, devait inévitablement poser certains problèmes. Ainsi, il ne comporte ni atelier pour la préparation des expositions et autres manifestations, ni magasins pour les collections et objets qui ne sont pas exposés, ni atelier de conservation et de restauration, pour ne citer que quelques installations indispensables. Techniquement, l'édifice s'est révélé défectueux et non conforme aux normes que doivent respecter les musées en matière de conservation. L'emploi généreux de verre transparent dans l'ensemble du bâtiment amène un excès de lumière dans la salle d'exposition, de sorte que le matériel exposé (pour l'essentiel des photographies et des documents d'archives) se détériore rapidement et doit être remplacé plus fréquemment que nous n'en avons les moyens.

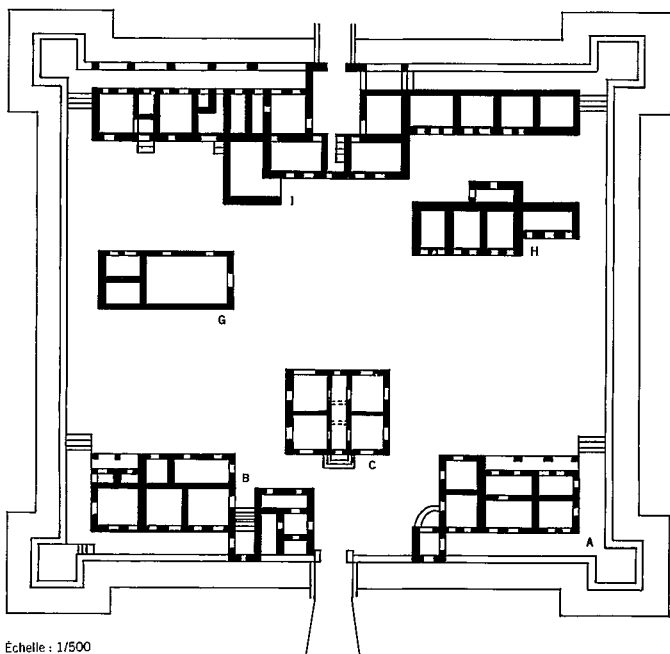
Les joints entre les vitres et le cadre de bois posent également un grave problème car ils laissent pénétrer l'eau, surtout pendant la saison des pluies, d'où une humidité qui favorise la moisissure et accélère les processus de détérioration. La dalle de béton du toit n'atténue pas non plus l'humidité. En effet, en raison des dilatations et contractions successives qu'elle a subies au cours des ans, elle est parcourue de fissures qui, malgré la forte pente, favorisent les infiltrations à la saison des pluies et nécessitent de constantes répara-



Le Musée de la Déclaration d'Arusha



Le Muséum d'histoire naturelle d'Arusha après rénovation.



Echelle : 1/500
Etat final

Figure 2.
Plan du quartier général allemand (Boma) avant sa rénovation.
A. Résidence du capitaine; B. Logis des gardes et bureaux; C. Bureau du sous-district; G. Ateliers et magasin aux munitions; H. Magasins de l'armée; I. Logis du sergent.

tions, trop coûteuses pour un budget déjà surchargé. Enfin, il est regrettable que l'emplacement des toilettes et locaux de service, qui se trouvent juste en face de la salle d'exposition, n'ait pas été mieux choisi.

Mais quelles que soient les difficultés rencontrées, il faut comprendre la décision des autorités de donner au Centre cette nouvelle affectation car la demande de locaux destinés à des activités socio-culturelles dépasse toujours l'offre.

Nombreuses pièces, dimensions réduites

Le Muséum d'histoire naturelle d'Arusha a lui aussi été aménagé dans des locaux préexistants. Il s'agit en l'occurrence d'un bâtiment qui remonte à l'époque de la colonisation allemande, c'est-à-dire bien avant qu'il y ait des musées en Tanzanie. Celui-ci, comme le montre la figure 2, était le siège (Boma) de l'administration allemande à Arusha; il fut ensuite affecté au même usage, tout d'abord par les Britanniques, puis après l'Indépendance, jusqu'à la construction d'un nouveau bâtiment administratif. Faute des crédits nécessaires pour financer l'aménagement de locaux modernes, le conseil d'administration des Musées nationaux a dû accepter cet immeuble qui devait constituer l'embryon du futur Muséum national d'histoire naturelle. Mais il fallait auparavant procéder à une rénovation complète, aussi bien intérieure qu'extérieure, et à certaines modifications.

L'un des multiples problèmes auxquels nous nous sommes heurtés a été de tirer parti au mieux d'un grand nombre de

pièces aux dimensions réduites. Conformément aux instructions du Département des antiquités, qui assure la direction des monuments historiques de Tanzanie, les modifications des structures ont dû être limitées au strict minimum; aussi, bien que la plupart des cloisons postérieures à la construction du bâtiment aient été abattues au cours des transformations, il restait encore trop de pièces exiguës. Nous avons donc — sauf dans le bureau du sous-district, toujours affecté à l'administration — supprimé toutes les portes, pour que les visiteurs passent aisément d'une salle à l'autre. Ce fractionnement de l'espace oblige en outre à penser les thèmes des expositions en termes d'éléments présentables chacun dans une pièce différente et liés entre eux. D'où le numérotage des salles suivant un ordre séquentiel.

Autre problème lié à la conception de l'édifice, l'insuffisance de l'éclairage naturel. En fait, certaines pièces de la résidence du capitaine et du logis des gardes, dépourvues de fenêtres, ne sont éclairées que par la lumière artificielle. L'insuffisance du nombre de fenêtres pose en outre un problème de ventilation, surtout lorsque le musée accueille des groupes importants de visiteurs et que la température extérieure est élevée; l'atmosphère des pièces devient alors lourde et étouffante.

En revanche, l'édifice a des murs de mortier exceptionnellement épais et des plafonds très hauts. Les murs épais protègent mieux des bruits gênants de l'extérieur que les parois plus minces des immeubles modernes, et résistent mieux aux infiltrations d'eau de pluie, avec l'humidité qu'elles entraînent. La grande hauteur sous plafond donne une certaine fraîcheur, en particulier dans la journée, lorsqu'il fait chaud dehors.

De tels locaux ne permettent guère de varier les formules d'exploitation de l'espace; mais après tout, ils n'ont pas été conçus pour abriter des musées. Et compte tenu du peu d'intérêt que ceux-ci suscitent, en particulier dans un contexte africain où ce type d'institution est parfois considéré avec le mépris voué aux produits de la colonisation, nous devrions nous estimer heureux d'avoir reçu en partage des bâtiments aussi foncièrement sains pour y installer nos musées, et, plus encore, d'avoir au moins quelques édifices conçus comme tels dès le départ. Les deux immeubles qui abritent le siège central des Musées nationaux de Tanzanie et les locaux du Musée Majimaji de Songea, seuls, appartiennent à

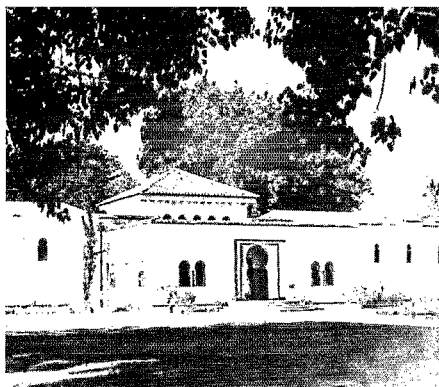
cette dernière catégorie. Un coup d'œil à l'un d'eux révélera quelques-uns des autres problèmes d'ordre architectural auxquels nous sommes aujourd'hui confrontés.

D'emblée un musée

En juillet 1938, l'architecte chargé des plans de l'« ancien bâtiment » du siège des Musées nationaux reçut pour instruction de « dessiner un édifice coûtant 8 000 livres sterling au maximum, dont l'architecture soit de style arabe, mais point trop orné ». Après avoir visité le lieu envisagé, il déconseilla le site choisi car, expliqua-t-il, « tous les bureaux de l'administration centrale sont situés sur ce front de mer et si d'autres venaient à y être édifiés par la suite, ils ne pourraient être conçus dans un style en accord avec celui du musée, ce qui lui porterait ombrage ». Il recommanda les Jardins botaniques et l'idée fut acceptée par le comité de gestion. Sur la base des précisions fournies par celui-ci quant aux caractéristiques du futur musée, et sans négliger la question du coût, l'architecte élaborait deux projets quelque peu différents, mais correspondant tous deux à une superficie totale d'environ 470 mètres carrés.

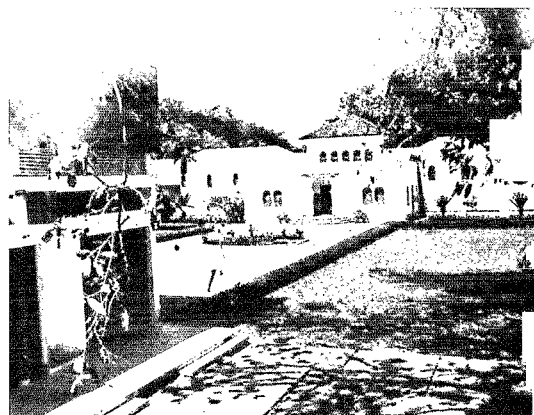
Aux prix de l'époque, l'un comme l'autre pouvaient être réalisés pour la somme fixée de 8 000 livres sterling. L'un prévoyait une seule salle d'exposition tout en longueur, l'autre deux. C'est ce dernier qui fut retenu.

Les autres caractéristiques de l'immeuble étaient les suivantes : les deux salles d'exposition devaient être pourvues d'un éclairage vertical et d'un système de ventilation transversale assurée par de hautes fenêtres à claire-voie, ainsi que de vitrines d'exposition et de rayonnages aménagés le long des murs ; un porche d'entrée devait conduire à un grand vestibule d'une hauteur de 7,30 mètres sous plafond auquel donnerait accès une porte de style arabe, provenant d'un autre palais, et où pourraient être exposées notamment des cartes ; étaient prévus en outre des bureaux pour le conservateur, une bibliothèque pouvant servir également de salle de réunion, un atelier et des toilettes pour le personnel et le public. Toutes les conduites devaient être dissimulées dans les murs et sous le plancher. Le sol de l'entrée devait être carrelé, celui du vestibule fait de blocs d'acajou, celui des salles d'exposition et du bureau du conservateur de blocs de cèdre, le reste étant en ciment.



L'ancien bâtiment du siège central des Musées nationaux, jadis connu sous le nom de King George V Memorial Museum.

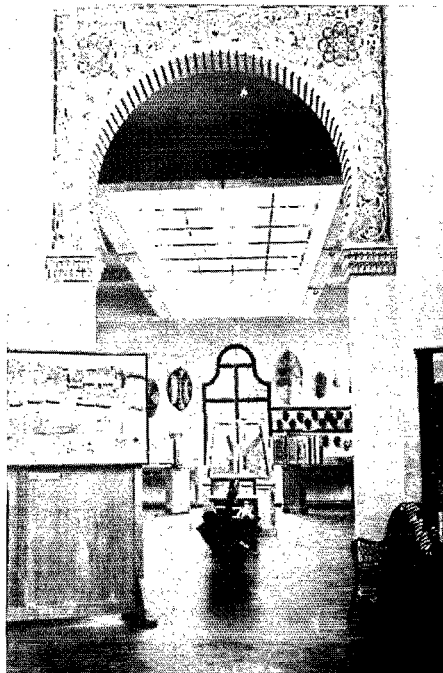
Le siège des Musées nationaux de Tanzanie : au fond, l'ancien bâtiment ; à gauche, visible en partie, le nouveau bâtiment.



Le nouveau bâtiment du siège des Musées nationaux, à Dar es Salaam.

Fenêtres de style euro-arabe du vieux bâtiment.





Entrée de la salle d'exposition (ancien bâtiment). On notera l'arc en fer à cheval et les carreaux de faïence décorative qui l'entourent.

On demanda à l'architecte de construire les murs porteurs en béton de ciment, et les cloisons en blocs de ciment. Tous les murs devaient être revêtus de plâtre peint à la détrempe, de même que les plafonds des salles d'exposition et les ailes de l'édifice. Les poutrelles d'acier portant la dalle de béton de la toiture principale reposaient sur des étauçons d'acier, tous revêtus de ciment recouvert de plâtre peint à la détrempe comme les murs et les plafonds. Les dalles horizontales de béton entourant les lanternes et les verrières du plafond des salles d'exposition et recouvrant les ailes devaient recevoir une couverture de feutre asphalté à titre de protection supplémentaire contre les infiltrations, les eaux de pluie devant être évacuées par des tuyaux de descente pourvus d'avaloirs de grandes dimensions en harmonie avec l'édifice.

La toiture du vestibule devait être faite de planches fixées sur des poutres de bois et revêtues d'une couverture de feutre asphalté sur laquelle seraient posées des tuiles canal. Le plafond, spécialement conçu pour s'adapter à cette toiture, devait être doublé d'un revêtement vernissé du type Celotex et entièrement peint à la détrempe. Toutes les huisseries — portes, fenêtres et autres — devaient être en *mvuli* (acajou). L'architecte a incorporé la plupart de ces détails à son projet et ménagé en outre de larges portes à l'arrière du bâtiment, l'une donnant accès aux salles d'exposition, l'autre à l'atelier.

Il est à noter que les plans permettaient d'agrandir facilement le bâtiment, mais que le moment venu — en 1963 —, le nouveau corps de bâtiment a été construit sur un terrain disposé de telle sorte qu'il n'était pas nécessaire de le rattacher à l'ancien. Les travaux de construction démarrèrent en 1938 et le musée fut officiellement ouvert au public le 7 décembre 1940.

Si l'on devait porter un jugement sur la valeur esthétique et fonctionnelle de l'ensemble, il faudrait rendre hommage au comité de gestion de l'époque ainsi qu'à l'architecte. Tout d'abord, l'emplacement choisi, les Jardins botaniques, s'est révélé véritablement idéal, car le musée n'a pas eu à souffrir de la proximité d'autres édifices. Avec son architecture euro-arabe, en particulier ses fenêtres à arc outrepassé et sa toiture de tuiles romaines rouges, le musée est d'une harmonie incomparable. Cinquante ans après sa construction, il est toujours considéré comme l'un des plus beaux monuments de Dar es Salaam. Les huisseries de *mvuli*, le carrelage du vestibule et les sols en blocs de bois des salles d'exposition et de la bibliothèque ont très bien résisté à l'épreuve du temps.

On peut regretter que les tuyaux de descente des eaux de pluie ne soient pas plus larges, car ils ont tendance à se boucher. Bien qu'elle ajoute à la beauté du bâtiment, la verrière aménagée dans le plafond des salles d'exposition n'est pas sans inconvénients; en effet, son entretien s'est avéré difficile et parfois périlleux. Enfin, la pierre de corail utilisée pour la construction est de consistance poreuse, et tend donc à laisser filtrer l'eau à l'intérieur.

Pas de place pour le Brachiosaurus Branchai

Contrairement à l'édifice ancien, dont nous avons signalé l'originalité, ce que nous appelons le « nouveau bâtiment », qui est le fruit des deux premières tranches de travaux, réalisées respectivement en 1963 et 1968, du plan en trois phases d'agrandissement du Musée national, a déçu sur plusieurs points. J'épargnerai au lecteur le détail fastidieux des réunions qui se sont succédé entre la direction du musée de l'architecte, d'où sont sortis les plans de l'édifice. Je rappelle seulement que les premiers appels publics en faveur de l'agrandissement du King George V Memorial Museum, comme il s'appelait alors, installé dans l'ancien bâtiment, remontent à la veille de l'Indépendance,

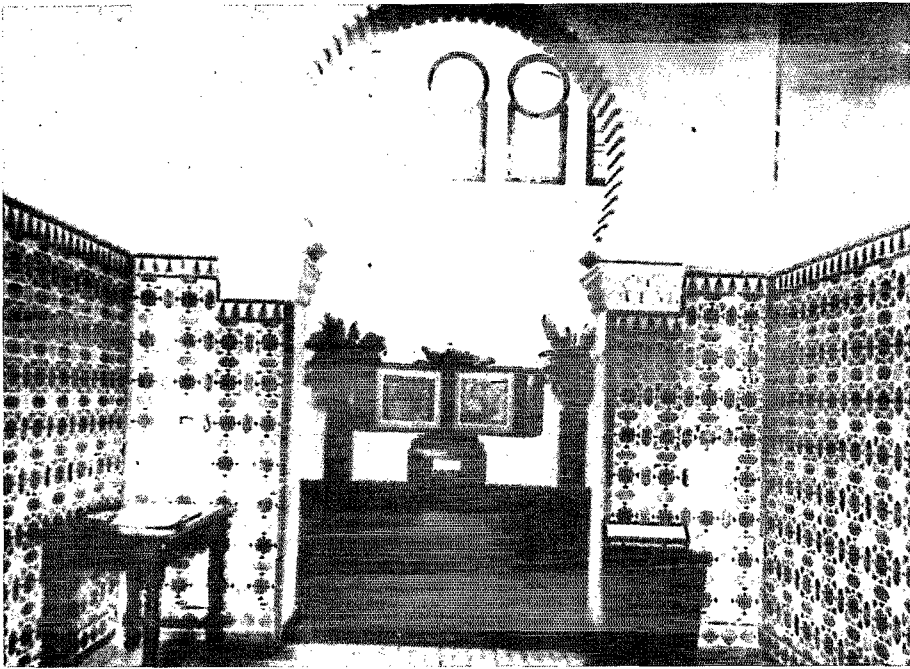
plus précisément au mois de juin 1959, où l'on vit fleurir dans le *Tanganyika Standard* les éditoriaux et les lettres de lecteurs demandant au gouvernement de prendre une initiative à cet égard.

En 1961, le conservateur d'alors esquissa un projet d'agrandissement du musée pour qu'il puisse « accueillir les collections de plus en plus riches de documents se rapportant notamment à la préhistoire et à l'histoire du pays ». Le projet en question prévoyait deux galeries d'histoire naturelle climatisées, un aquarium marin et un vivarium pour reptiles. Le conseil d'administration chargea M. H. French, du cabinet d'architectes French and Hastings, d'établir les plans. Les travaux d'agrandissement furent réalisés par tranches, la première coûtant à peu près 35 000 livres sterling.

On relève, dans les documents d'archives, que la conception du nouveau bâtiment fut le résultat d'une étroite collaboration entre l'architecte et le conservateur. Cette première tranche achevée, le Musée national disposait d'un bâtiment comprenant, au rez-de-chaussée, deux salles d'exposition de 195 et 322 mètres carrés respectivement, plus 412 mètres carrés de magasins, deux bureaux, une chambre forte pour les Hominidés et autres collections de prix, une chambre noire, un laboratoire et des toilettes, et au premier étage, une autre salle d'exposition de 352 mètres carrés accessible par un escalier partant du hall d'entrée. La deuxième phase d'agrandissement a permis de doter le musée de magasins et de six bureaux supplémentaires, de salles pour le département des antiquités, d'une aire de chargement, de toilettes pour le personnel et d'un garage. La troisième se serait traduite par l'adjonction d'une bibliothèque, d'une salle de conférence et d'une salle d'exposition supplémentaire, si elle n'avait pas été gelée pour des raisons financières.

Malgré son âge récent et bien qu'il résulte, si l'on en croit les documents d'archives, d'une étroite collaboration entre l'architecte et le conservateur, le nouveau bâtiment s'est révélé défectueux et, à vrai dire, assez difficile à gérer. Dans l'ensemble, les plafonds sont un peu trop bas, ce qui crée des problèmes acoustiques et climatiques, pour ne rien dire des difficultés que nous rencontrerions si nous voulions par exemple exposer le squelette d'un dinosaure comme le *Brachiosaurus Branchai* que l'on a retrouvé dans notre pays.

L'édifice comporte de nombreuses fenêtres, ce qui a l'avantage d'assurer une



Le vestibule avec son décor en carreaux de faïence.

Projet de la dernière phase
d'agrandissement du nouveau bâtiment
du siège des Musées nationaux.

bonne ventilation dans les salles d'exposition mais pose un problème de sécurité, ainsi qu'on a pu le voir récemment. Il a donc fallu dépenser des sommes dont on avait fort besoin par ailleurs pour en murer certaines et en protéger d'autres contre les effractions en les dotant de grilles de fer. Le nouveau bâtiment est tout en murs de béton surmontés d'une dalle, de béton elle aussi, formant une toiture plate. Les murs, vraisemblablement trop lourds pour les fondations et le sol qui les porte, présentent de larges fissures, dont certaines sont si importantes qu'elles font craindre pour la sécurité du personnel et des visiteurs. Des réparations s'imposent, et donc de nouvelles dépenses.

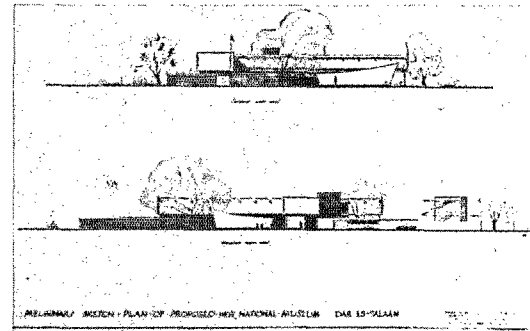
Qui plus est, huit ans ne s'étaient pas écoulés depuis l'achèvement des travaux que la toiture s'est mise à fuir abondamment, ce qui a eu pour effet non seulement d'endommager les objets exposés, mis aussi d'accroître encore le degré, déjà désagréablement élevé, d'humidité dans les salles d'exposition et dans les magasins. Il nous a fallu, pour remédier au problème, installer une nouvelle toiture de tôle ondulée.

L'impression qui domine en fin de compte est que l'architecte ne connaissait pas grand-chose aux musées, ou que le conservateur, un étranger sous contrat, ne se passionnait pas vraiment pour la naissance d'un musée de qualité. Quoi qu'il en soit, l'architecte n'a manifestement pas suivi d'assez près le travail de l'entrepreneur, d'où la mauvaise qualité

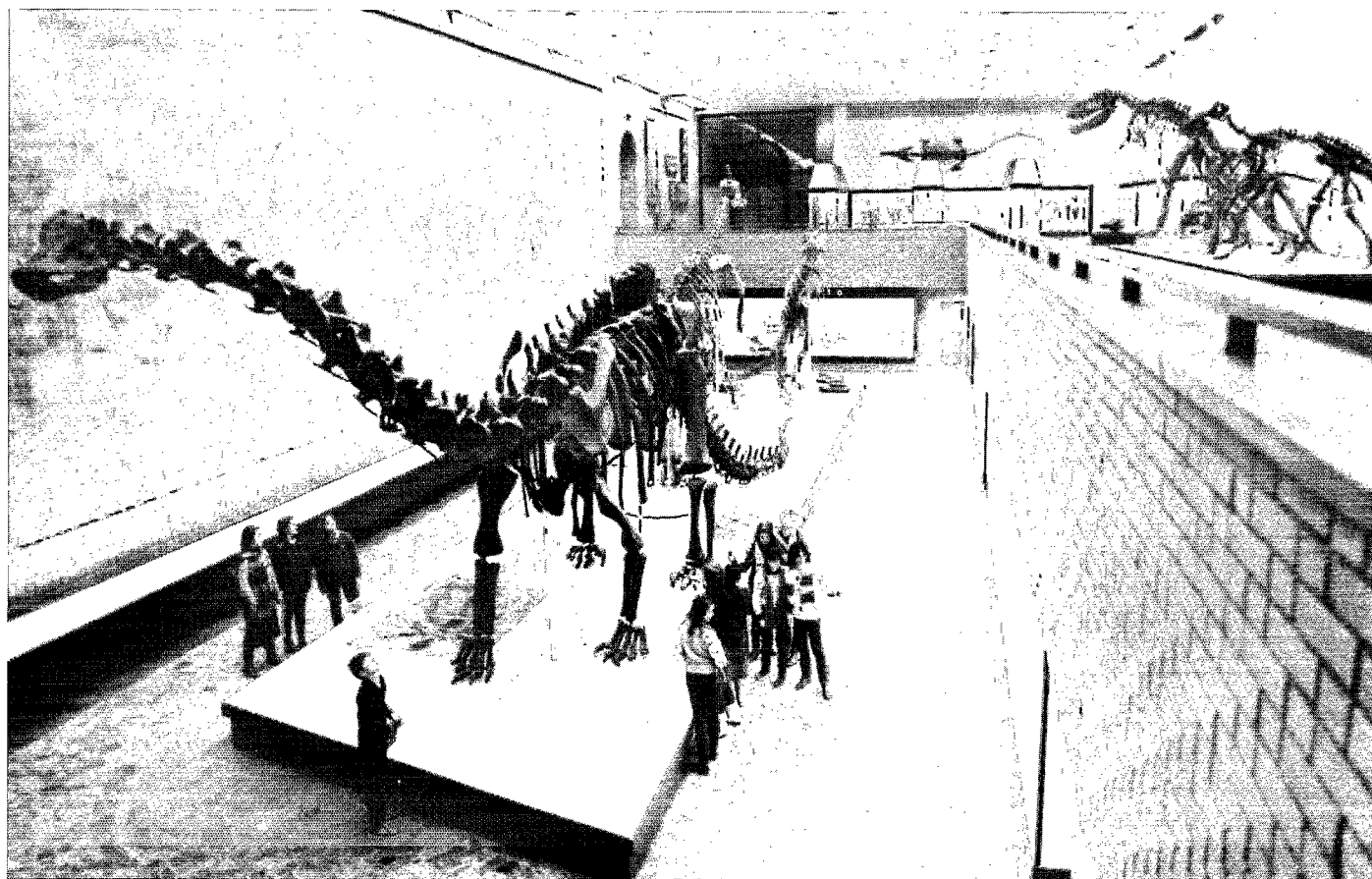
de l'édifice, largement critiquable sur le plan structurel et architectural.

Cela étant, nous sommes malgré tout heureux de disposer de ce bâtiment, que nous continuerons d'utiliser longtemps encore, même si nous trouvons les ressources financières nécessaires pour en construire plusieurs autres; nous ne saurions avoir trop d'espace, vu l'importance du patrimoine culturel et naturel du pays. Instruits par l'expérience, nous avons été extrêmement explicites et précis dans nos tractations avec les architectes responsables de la construction du Musée Butiama, actuellement en chantier, et nous avons tenu plusieurs réunions avec M. Feruzi, d'Archplan International, le cabinet d'architectes chargé des plans du Musée de la Déclaration d'Arusha dont la construction est prévue à Dodoma, dans l'espoir que ces deux édifices seront réussis sur le plan de l'architecture et des structures et qu'ils seront bien adaptés à leur finalité et à leurs fonctions. ■

[Texte original en anglais]



Nouvelles tendances de l'architecture muséale en Union soviétique



A. Morkovkin © TASS

Vladimir Reviakin

Né en 1939. Diplômé de l'Institut d'architecture de Moscou (1962) et docteur (« candidat ») ès sciences (architecture). Auteur de plus de quarante projets de musées, dont ceux d'ethnographie régionale d'Omsk (Sibérie) et de Blagoveshchensk (partie extrême-orientale) et des beaux-arts d'Arkhangelsk (au nord de la partie européenne de la République soviétique fédérative socialiste de Russie), d'Ijevsk (République nationale autonome des Oudmourtes) et de Tambov (au centre de la RSFS de Russie), ainsi que du Musée Ho Chi Minh de Hanoi (Viet Nam). A aussi beaucoup écrit : *Les musées des beaux-arts* (1974), *Les expositions (architecture et expositions)* (1975), *L'architecture des musées dans les années 80* (1979), *Les musées d'histoire et d'ethnographie régionale* (1983), *L'architecture des musées Lénine* (1986), *Recommandations sur la conception des musées* (1988) et sous presse, *L'architecture muséale dans le monde* et *Les musées de science et de technologie*.

L'architecture muséale¹ a derrière elle une histoire aussi longue que mouvementée qui l'a conduite des édifices calqués, à l'origine, sur les temples et les palais à la diversité foisonnante des constructions modernes, chaque phase de son évolution étant à sa manière productive et contribuant à la formation de certaines lois, acceptées ensuite comme des axiomes dans l'activité quotidienne des musées. Aujourd'hui, on assiste à un bouleversement sans précédent des idées reçues. Étant dans la profession depuis vingt ans, je me réjouis de constater que le renouveau actuel de la vie de la société soviétique a aussi apporté des changements longtemps attendus dans la conception et la construction des musées.

Des travaux de réaménagement ont été entrepris pratiquement dans tous les musées importants du pays, en particulier l'Ermitage et le Musée russe à Leningrad,

mais aussi la Galerie d'art Tretiakov, le Musée des beaux-arts Pouchkine, le Musée d'histoire, le Musée polytechnique et le Musée central Lénine à Moscou. De plus, il n'y a pas eu moins de trois cent cinquante-cinq nouveaux musées ouverts au cours des six dernières années, dont le Musée de paléontologie et le Musée Glinka de la culture musicale à Moscou, le Musée d'histoire du Kazakhstan à Alma-Ata, le Musée d'art moderne de Erevan et le Musée d'ethnographie de Sardarabad en Arménie. Si l'architecture de certains de ces édifices rompt complètement avec la tradition, il a fallu déployer autant d'ingéniosité et de compétence professionnelle pour aménager les bâtiments anciens destinés à accueillir des musées neufs, tels le Musée de l'horlogerie de Klaipeda (Lituanie), le Musée de l'ambre de Kaliningrad (sur la mer Baltique), le Musée du cycle de

Chauliai (Lituanie) et le Musée de la forge, dans les environs de Moscou.

Le réaménagement de musées existants et la construction de nouveaux musées (dans des locaux reconvertis ou tout neufs) n'a d'autre but que de permettre au grand public d'avoir toujours plus largement accès à nos collections magnifiques mais encore rarement exposées. N'importe quel architecte confirmera que travailler à un projet de musée est aujourd'hui une aventure passionnante, car elle offre au créateur toutes les chances d'exprimer ses propres convictions artistiques et de livrer sa propre interprétation des problèmes.

*Portique et frise :
la façade d'antan*

Pendant des décennies, on a admis partout dans le monde qu'un musée devait obligatoirement présenter certaines caractéristiques architecturales, notamment une façade composée d'un portique surmonté d'une frise de figures allégoriques représentant les beaux-arts et, à l'intérieur, un escalier d'honneur monumental conduisant à une enfilade de salles d'exposition disposées symétriquement et éclairées par des suspensions en verre stylisées. Ce genre de conception a pratiquement disparu aujourd'hui. Chaque projet nouveau, désormais, est dicté par le besoin impérieux de trouver des solutions architecturales originales. C'est essentiellement à l'initiative des musées eux-mêmes que l'univers muséal, tradi-

tionnellement replié sur lui-même, a commencé à s'ouvrir à des tendances nouvelles, plus en prise sur la vie.

Le point de départ de tout projet est le profil — la « personnalité » — du musée. Ainsi, la conception d'un musée local ne devrait pas être purement fonctionnelle ; il faut aussi qu'elle symbolise la région. En revanche, dans un musée commémoratif, c'est à l'image et à l'interprétation artistique qu'il convient de donner la priorité. Au Musée de la Révolution de Lettonie (Vilnius), la dynamique d'une évolution historique caractérisée par une sorte de « rassemblement » a trouvé une expression originale : l'édifice est constitué de huit volumes adjacents différents qui semblent se fondre les uns dans les autres.

Les architectes qui font les plans des nouveaux musées tiennent en outre compte des différences climatiques aussi bien que nationales, étant donné que, dans un pays aussi vaste que le nôtre, les conditions varient considérablement d'une région à l'autre. Cette règle trouve une excellente expression dans le Musée des beaux-arts de Noukous, dans la République autonome de Karakalpakie (Ouzbékistan), région au climat nettement continental, marqué par d'importantes variations de température et, en particulier, par des périodes de forte chaleur : cet édifice se caractérise par son dôme en forme d'étoile recouvrant un patio intérieur (voir l'illustration) entouré par les salles d'exposition. Ces dernières en sont séparées par des murs blancs qui

ont pour fonction de protéger les pièces exposées des écarts de température dangereux. On réfléchit aussi beaucoup aujourd'hui à la construction des musées commémoratifs : le choix du type de bâtiment à retenir pour le futur musée de la seconde guerre mondiale, par exemple, fait actuellement l'objet de discussions passionnées.

L'évolution des structures muséales est aussi commandée par les fonctions nouvelles que les musées modernes doivent remplir et qui vont bien au-delà de leur mission traditionnelle de garde et d'exposition d'objets culturels. Désormais, le musée peut aussi se prêter à l'organisation non seulement d'expositions, mais encore de réunions, débats, festivals, concerts ou autres formes de divertissement. Du point de vue architectural, cela oblige à diversifier les locaux en prévoyant, outre les habituels laboratoires, bibliothèques et bureaux affectés à la recherche, de grandes salles de lecture et de cinéma, mais aussi des salles où différentes associations peuvent se réunir pour des activités récréatives ou autres. Tout cela nécessite beaucoup d'espace.

L'architecture muséale actuelle complète la division traditionnelle de l'espace par divers modes inédits de distribution. Les expositions temporaires, par exemple, qui occupent désormais une place de plus en plus importante dans la vie de nos musées, comportent à cet égard des exigences particulières. Ainsi, le Pavillon des expositions de Vilnius, distinct mais dépendant du Musée des

Vue du Musée de paléontologie de Moscou (architectes : Y. Platonov, V. Kogan, V. Nagikh, L. Yakovenko), l'un des principaux muséums d'histoire naturelle du monde, qui a récemment déménagé dans de nouveaux locaux. Le bâtiment abrite aussi l'Institut de paléontologie de l'Académie des sciences de l'URSS. Cette vue de la salle d'exposition illustre l'un des grands principes d'organisation de l'espace intérieur : le visiteur peut admirer des pièces de grandes dimensions depuis différents niveaux.

Vue de la salle d'exposition centrale du Musée d'ethnographie de Sardarabad (Arménie) montrant des motifs régionaux.

1. Il n'est ici question que des édifices spécialement construits en vue de l'exposition de collections.



B. Prikhodko, © APN

beaux-arts de la ville, a été construit à *seule fin* d'accueillir des expositions temporaires.

L'entreposage est aussi l'une des fonctions fondamentales du Musée que les architectes réinterprètent aujourd'hui. Peu à peu, les sous-sols sombres et encombrés sont remplacés par des espaces bien éclairés et équipés de matériel moderne et accessible aux chercheurs. Il est significatif que la reconstruction de la Galerie Tretiakov ait commencé par la création de nouvelles réserves. De même, le cas de la Galerie d'art de Lvov (Ukraine) et du Musée d'ethnographie de Tartou (Estonie), où l'accent est mis sur les démonstrations effectuées dans les réserves mêmes, est un signe très éloquent de cette nouvelle manière de concevoir les espaces destinés à l'entreposage.

Petits musées, musées annexes et associations de musées

Ces dernières années, les recherches faites pour déterminer ce à quoi s'intéressaient les diverses catégories de visiteurs des musées ont amené à conclure qu'à chaque musée correspondait un certain type de visiteur. On en tient désormais compte lorsqu'on crée différentes sortes de musées ou qu'on en réaménage en vue de les spécialiser davantage. Les musées construits aujourd'hui sont en général de dimension plutôt modeste car un cadre intime permet une meilleure présentation et une meilleure compréhension des objets exposés. Il a même été créé, à

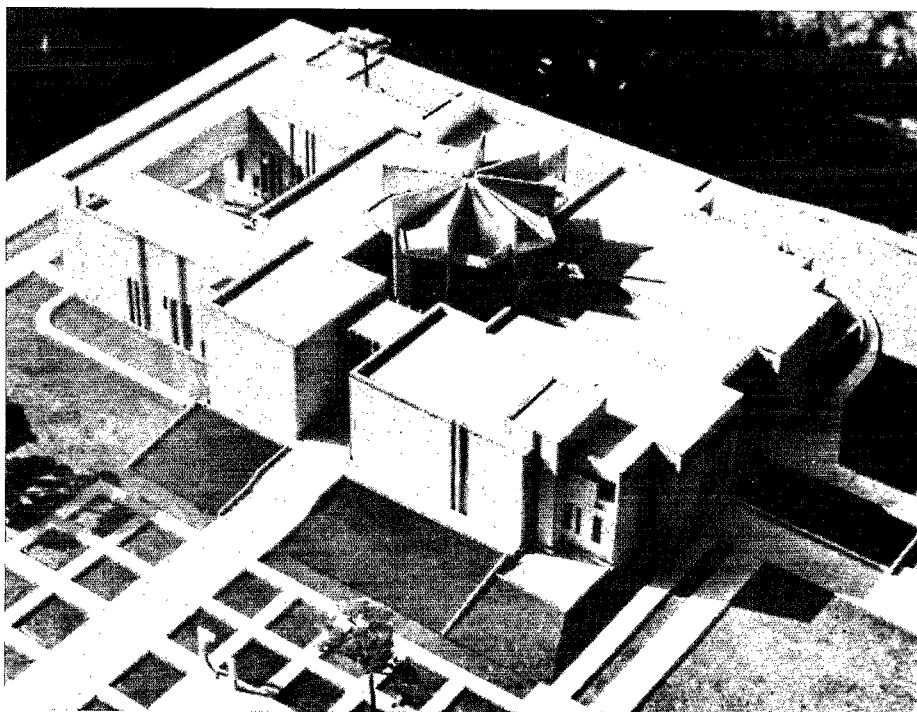
Penza, un musée consacré à une seule et unique œuvre². On a donc très nettement tendance aujourd'hui à transformer les grands musées en les scindant en plusieurs unités de petite dimension et à ouvrir des annexes à l'intention de catégories bien définies de visiteurs. Quant aux petits musées, ils se regroupent de plus en plus en associations par spécialité, dont le nombre dépasse trente à l'heure actuelle.

Jusqu'ici, pour dessiner le plan d'un musée, l'architecte partait toujours du principe qu'il s'agissait d'une institution autonome ayant des besoins spéciaux mais immuables. C'étaient la nature de ses collections, sa vocation et ses formes d'activité qui, à fort juste titre d'ailleurs, étaient au cœur du projet architectural et décoratif. Mais l'architecte ne tenait jamais compte du fait que dix ou quinze ans plus tard, les collections, les fonctions et les effectifs du musée se seraient accrus et auraient évolué — d'où des difficultés très réelles. Tôt ou tard, la reconstruction du bâtiment se révélait inévitable, mais elle était contrecarrée par l'ordonnance rigide du plan initial et l'exiguïté du terrain. À présent, heureusement, les choses sont en train de changer. Prenons l'exemple de la collection du Musée des beaux-arts de Kaunas (Lituanie). Dans un premier temps, les travaux de reconstruction ont porté sur la création d'un bâtiment neuf destiné à abriter l'œuvre du plasticien et compositeur lituanien M. K. Churlienis. Puis, le fonds initial du Musée s'étant enrichi, il fallut trouver de l'espace supplémentaire, ce

qui amena à construire à proximité une galerie de peinture de conception complexe. Et voici qu'à présent, au milieu des habitations de la partie ancienne de la ville, se dresse depuis peu un autre bâtiment neuf, destiné à abriter les collections toujours plus nombreuses du Musée, lequel attire l'attention par son architecture.

La construction d'un bâtiment indépendant, spécialement conçu pour abriter des réserves et des ateliers communs à plusieurs musées, pourrait aussi apporter une solution au problème d'encombrement qui se pose séparément à chacun d'entre eux. Ce bâtiment une fois équipé de laboratoires de restauration ultramodernes, pourrait jouer le rôle d'une sorte de « banque muséale ». Nos spécialistes ont déjà mis au point la conception et les caractéristiques d'ensembles de ce genre.

Parmi les problèmes les plus importants de l'architecture muséale, il y a encore l'éclairage. D'une manière générale, pour pouvoir créer un environnement convenablement éclairé dans des galeries de peinture, par exemple, nos architectes ne font pas exclusivement appel à la lumière artificielle, ils jouent aussi sur toutes sortes de solutions architecturales. Ainsi, le Musée d'Alma-Ata se présente sous la forme d'une pyramide reposant sur un parallélépipède d'une blancheur immaculée. À Tachkent (Ouzbékistan), qui est la ville d'URSS où le taux d'ensoleillement annuel est le plus élevé, les architectes ont eu recours à une autre formule des murs de verre. On pourrait penser que ce n'est pas la bonne



Photographie aimablement fournie par l'auteur

Maquette du Musée d'art d'État de Noukous (République autonome de Karakalpakie) (architecte, A. Koslova). Suivant la tradition locale, tout le bâtiment du Musée s'ordonne autour d'une cour intérieure.

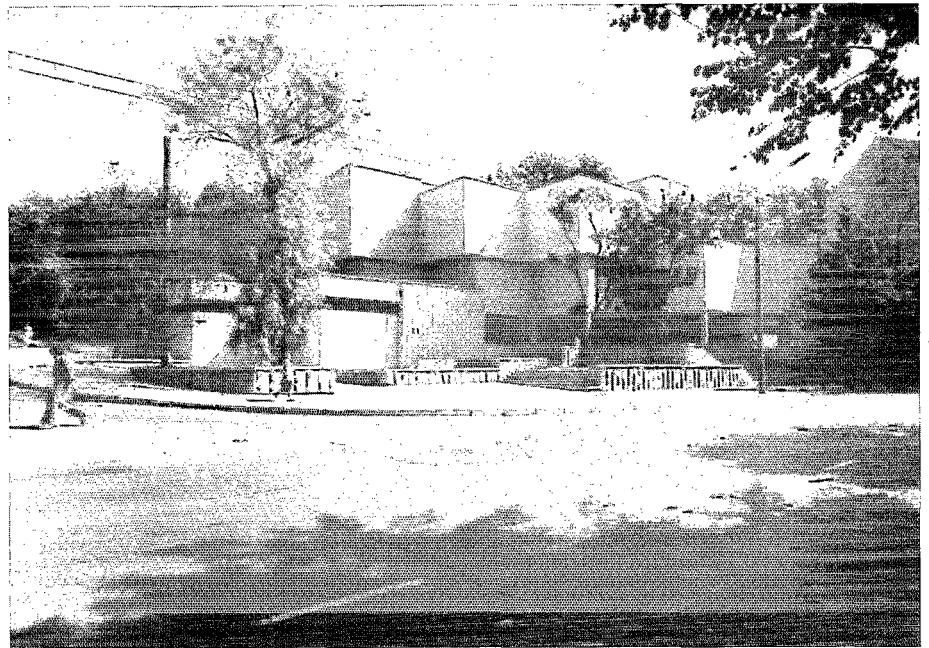
solution pour un climat chaud, mais la technologie moderne permet désormais à l'architecture de s'accommoder de bien des contraintes, et c'est ainsi que pour ce musée, on a utilisé un verre spécialement traité pour assurer, notamment, une protection contre la chaleur.

Ce n'est qu'en travaillant ensemble...

En quoi consiste exactement l'établissement du programme de construction d'un musée? Autrement dit qu'est-ce qui détermine les choix à faire à chaque étape de la conception de la réalisation? C'est bien entendu avant même que l'architecte ne s'installe devant sa planche à dessin que doit avoir été élaboré ce programme, qui est le cahier des charges du futur musée, à partir duquel est mis au point le projet technique. C'est là une étape très importante puisque c'est à ce stade que sont définies les fonctions du musée et ses caractéristiques quantitatives fondamentales (composition et dimensions des locaux, nombre d'objets exposés dans chaque salle ou conservés dans les réserves et mêmes paramètres économiques), mais aussi les possibilités d'extension ultérieure éventuelle du bâtiment ainsi que son insertion dans l'ensemble des autres institutions culturelles.

Durant des décennies, la muséologie et l'architecture ont évolué côte à côte mais séparément. Les architectes pensaient pouvoir se passer de toute information sur les collections que les musées qu'ils construisaient étaient destinés à abriter dans la mesure où, à leurs yeux, l'exposition n'était qu'une notion abstraite. Dans ces conditions, il est bien évident que l'aspect purement architectural l'emportait toujours sur la présentation des collections, moyennant quoi les musées étaient tantôt des « monuments » à la gloire de tel ou tel architecte, tantôt des édifices aussi insipides qu'uniformes, sans aucun caractère. Les muséologues, de leur côté, ne participaient à la conception du projet architectural que pour justifier leurs intentions concernant la présentation des objets à exposer, en ignorant totalement d'autres éléments fondamentaux comme les circulations à prévoir pour les visiteurs ou les matériaux de construction. À présent, la situation évolue lentement, à mesure que les contacts se multiplient en URSS entre la muséologie et l'architecture.

Signe des temps, on revient à la formule, courante dans les années 20, du concours ouvert à tous dans toutes sortes



Photographie aimablement fournie par l'auteur

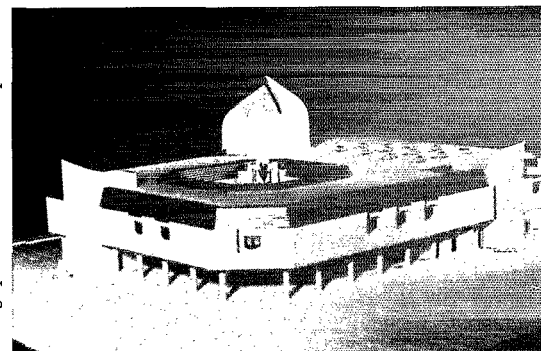
Galerie d'art de Kaunas (Lituanie) (architecte, L. Gedgaudene). L'ensemble a été conçu de façon à pouvoir être ultérieurement agrandi.

de domaines artistiques. C'est à l'issue d'un concours de ce genre qu'a été sélectionné le projet du Musée de l'astronautique de Kalouga³, comme l'ont été ceux du Musée de la Révolution de Vilnius (Lituanie) et du Musée de Mestia, lointain village montagnard du Caucase (Géorgie). Malheureusement, d'autres projets qui avaient remporté des concours de ce type (pour les musées de la miniature sur laque à Palekh (centre de la RSFS de Russie) de l'automobile à Togliatti, sur la Volga, ou encore de la littérature à Orel, au centre de la RSFS de Russie) n'ont toujours pas été réalisés.

Lorsqu'il s'agit de créer un musée, la méthode qui, me semble-t-il, donne les meilleurs résultats consiste à réunir les architectes, les artistes et les muséologues pour qu'ils travaillent ensemble à l'élaboration d'un programme scientifique à long terme pour le musée. C'est dans ce cadre que se déroulent les discussions les plus fécondes et que s'engage le travail réel qui durera jusqu'à l'ouverture du musée et au-delà. Certes, le rôle de l'architecte est très important, mais étant moi-même architecte je ne saurais le surestimer et je suis convaincu que ce n'est qu'en travaillant ensemble que muséologues, architectes et artistes peuvent atteindre ce qui est après tout leur but commun : concevoir des musées modernes. ■

[Traduit du russe]

Maquette du Musée ethnographique régional prévu à Oufa (République autonome de Bachkirie) (architectes, G. Isakovitch, V. Reviakine, A. Kostin et N. Sulimova). Implanté dans le centre culturel et historique de la vieille ville, l'édifice présente des éléments de la culture bachkir traditionnelle.



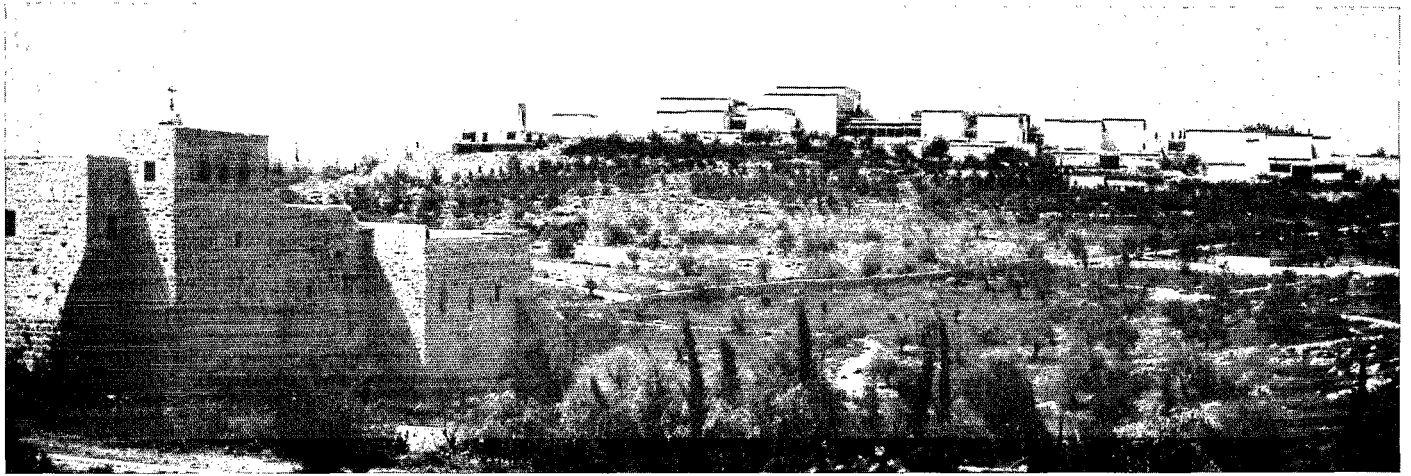
Photographie aimablement fournie par l'auteur

2. Voir *Museum*, n° 152 (n° 4, 1986).
3. Voir *Museum*, n° 163 (1989, n° 3).

Le profil bas du Musée d'Israël à Jérusalem

Une enquête de *Museum*

Le Musée d'Israël et le monastère des Croisés (xii^e siècle) : des voisins qui s'entendent bien.



Al Mansfeld

En des temps où on est porté à faire du musée un monument qui tranche sur l'environnement ou souvent l'écrase de sa masse, le Musée d'Israël, à Jérusalem, illustre une tentative novatrice d'intégration de l'architecture au voisinage.

« Nous ne voulions en aucun cas d'un monument solitaire », a expliqué l'architecte Al Mansfeld à la revue *Landscape architecture* au sujet des plans qu'il a dessinés en collaboration avec Dora Gad, et qui ont valu à leurs auteurs de remporter en 1959 le concours organisé en vue de la construction du musée. « Ce que nous envisagions au contraire, c'était une série d'unités relativement petites, susceptibles de se transformer en une sorte de "village" de cubes interconnectés. Cet ensemble devait épouser la colline à la manière des anciens villages des alentours

de Jérusalem, qui se fondent dans le paysage. »

Le musée ainsi conçu a tout à la fois une allure résolument moderne et un profil aussi bas qu'il est possible par rapport à son cadre architectural et naturel. Loin d'écraser l'édifice voisin du monastère des Croisés, par exemple, il complète cet ensemble du xii^e siècle dans un esprit de bon voisinage. Il paraît en outre — et ce n'est pas le fruit du hasard — former un tout pratiquement indissociable avec les anciennes oliveraies qui l'entourent.

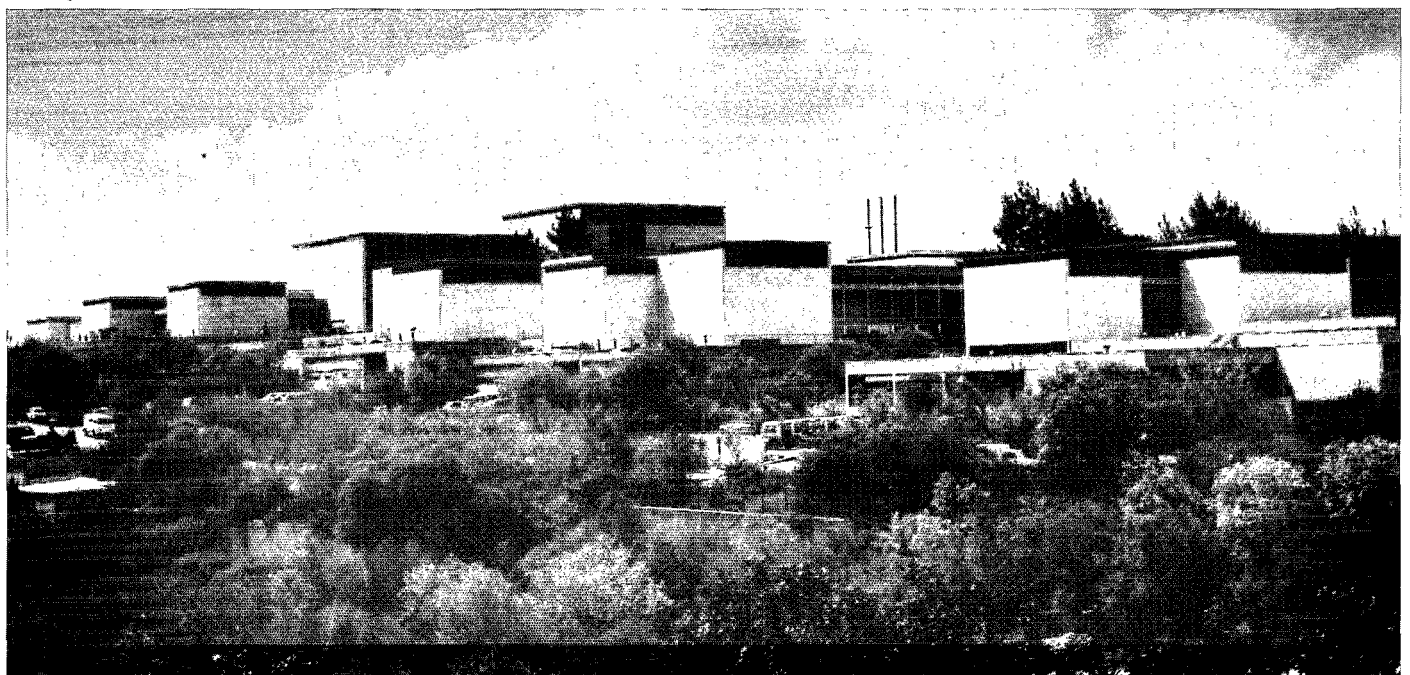
« Pour une fois », rappelle Zvi Miller, du cabinet Miller-Blum auquel avait été confié l'aménagement du site, « les architectes chargés des plans de l'édifice et les architectes paysagistes ont travaillé main dans la main. » Ancien président de la Fédération internationale des architectes

paysagistes, Zvi Miller a déclaré à *Museum* que « dans ce cas particulier, les deux corporations ne se sont pas, comme il arrive parfois, comportées en "frères ennemis". La décision d'intégrer le musée à son environnement a été le point de départ d'une collaboration qui s'est poursuivie tout au long des différentes phases des études et de la construction — et même au-delà, puisque le musée, qui avait été conçu comme un système "cumulatif" et ouvert, n'a pas cessé de s'agrandir depuis. »



[Texte original en anglais]

Le musée forme un tout pratiquement indissociable avec les anciennes oliveraies qui l'entourent.



France : quelques cas controversés

Dominique Pilato

Née en 1963, maîtrise d'histoire de l'art à la Sorbonne avec Mémoire sur « La construction et l'aménagement intérieur des musées d'art et d'archéologie bâtis en France depuis 1960 » ; diplômée de l'École du Louvre. Expériences professionnelles au chantier du Grand Louvre, à la Caisse nationale des monuments historiques et des sites, au Musée des arts décoratifs et aux *Carnets du design*.

La construction et l'aménagement intérieur du musée est un sujet depuis longtemps étudié, notamment en République fédérale d'Allemagne et aux États-Unis d'Amérique. Mais, en France, l'intérêt pour l'architecture n'est apparu qu'avec la politique des « grands travaux » dont nous venons de vivre les derniers rebondissements. Avec le Musée d'Orsay, la Cité des sciences et de l'industrie de la Villette, l'Institut du monde arabe et le Grand Louvre, l'architecture du musée est devenue une question à la mode, dont les médias ont abondamment discoursé.

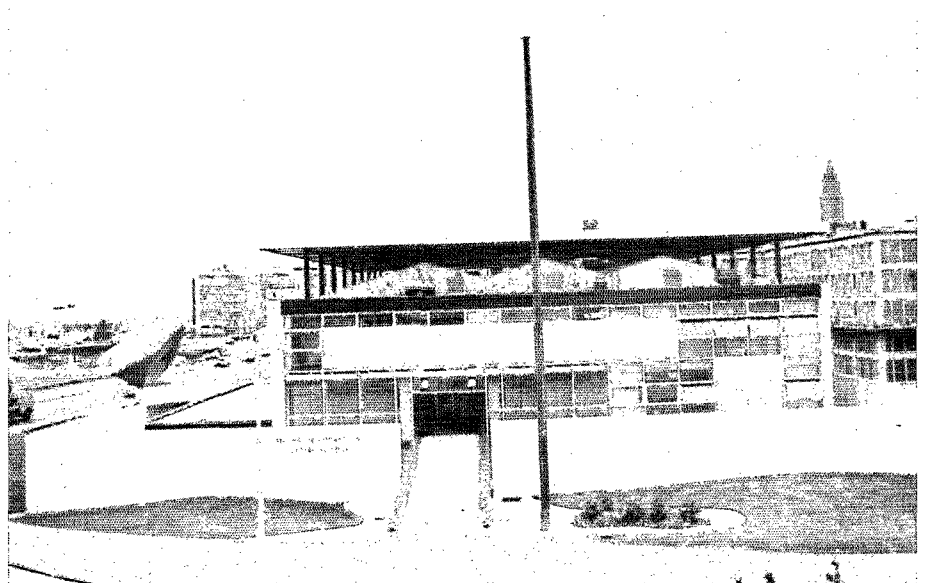
Cependant, cette effervescence autour de l'architecture ne semble pas toucher les musées nés ailleurs qu'à Paris, et bien avant le Centre Georges-Pompidou ; elle démontre en tout cas, le peu d'intérêt que leur porte le grand public. Pourtant, de

nombreuses recherches et expérimentations ont été faites depuis longtemps déjà en province, dont ont hérité les réalisations les plus prestigieuses. C'est un truisme que de remarquer la difficulté que connaissent certains de ces musées pour se faire connaître et trouver une identité qui leur soit propre. À côté de réalisations de prestige, certains musées français connaissent en effet d'importants problèmes de fonctionnement.

Avec les départements et territoires d'outre-mer, la France compte près de 1 400 musées, dont une quarantaine a été construite *ex nihilo* (ou sont en cours de construction) depuis la seconde guerre mondiale¹. La part relative des édifices neufs dans le parc muséal français est donc très faible. Ce n'est que depuis les années 50 que l'on se préoccupe de

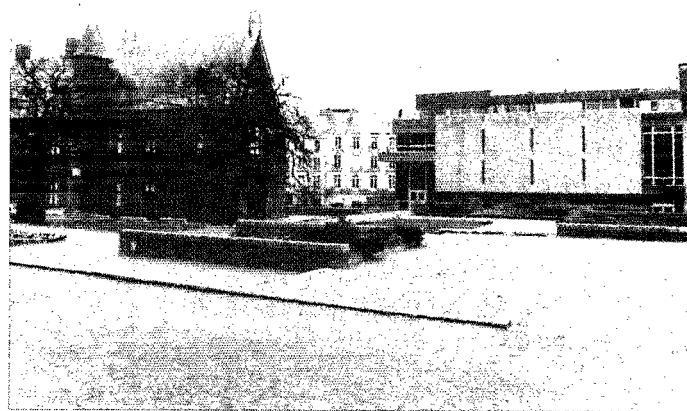
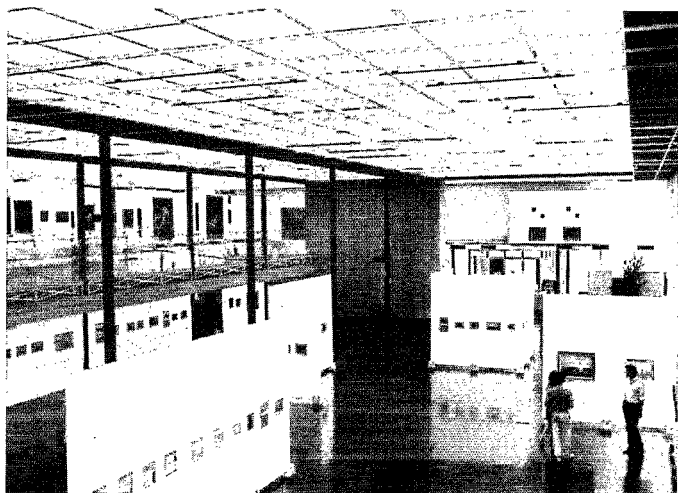
Toutes les photos sont fournies par l'auteur

Le Havre. Musée des beaux-arts « André-Malraux ». Vue extérieure : le musée face au port.



1. Germaine Barnaud, *Répertoire des musées et collections publiques de France*, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1982.

Nantes. Musée d'archéologie. Vue extérieure : le musée moderne face au manoir Jean V, du xv^e siècle.



Le Havre. Musée des beaux-arts « André-Malraux ». Vue intérieure de l'espace d'exposition permanente et de la mezzanine.

concevoir des bâtiments spécifiquement adaptés aux fonctions de présentation et de conservation de collections, et d'accueil du public.

Les quelques observations qui suivent sont extraites d'une enquête menée auprès de professionnels directement impliqués dans la construction de musées neufs : architectes, conservateurs, programmeurs. Cette recherche a permis d'établir un bilan de l'évolution et des orientations de l'architecture muséographique en France, et de mettre l'accent sur certaines erreurs ou manquements perpétués depuis trente ans. Acceptables et compréhensibles pour les bâtiments anciens, ils paraissent souvent inexplicables pour des projets menés *ex nihilo*. Les carences relevées par les conservateurs et spécialistes des musées interrogés ne sont pas exposées ici dans une volonté conflictuelle, mais pour essayer de tirer les enseignements d'opérations menées entre 1960 et le début des années 80 dont la réalisation architecturale reste controversée.

Le Havre : le premier musée-maison de la culture

L'ancien Musée des beaux-arts du Havre fut détruit en 1944. Le nouveau bâtiment, conçu par l'architecte Guy Lagneau à partir de 1958, fut inauguré en 1961, et représente un des premiers exemples de cohabitation pluridisciplinaire. La polyvalence originelle de cet espace a été déterminante pour l'orientation architecturale. Le programme se résumait à un maximum de flexibilité :

des volumes transparents qui s'interpénètrent sans être réellement indépendants. Le bâtiment totalise 4 840 m² de surface utile. Mais les trois cinquièmes sont réservés aux espaces polyvalents d'exposition. L'activité muséale a donc été dominante dès l'origine. De là découle le second principe directeur du projet : « la flexibilité de la lumière » naturelle, zénithale et latérale. Le parti architectural retenu fut donc une structure en verre et aluminium. L'ossature est en profilé d'acier avec croisillons de contreventement. Le remplissage est en glace pour les façades principales.

Dans l'esprit des architectes, la flexibilité de l'éclairage devait être exploitée grâce à la structure du plafond, composé de carrés, les uns transparents, les autres noirs opaques. Ces plaques, interchangeables, devaient être noires au-dessus du public et transparentes au-dessus des œuvres, selon la disposition des expositions. Dans la pratique, cette transposition n'est guère réalisable, tant les moyens à mettre en œuvre sont importants. L'espace bénéficie d'une lumière abondante et superbe — celle qu'ont adulée les peintres normands de plein air au xix^e siècle — mais peu modulée, malgré la présence d'un paralum au-dessus de la toiture du musée. Latéralement, cet afflux de lumière engendre parfois des contre-jours. Enfin, l'entretien de ces murs de verre n'est pas des moins coûteux. Le Musée des beaux-arts « André-Malraux » du Havre est le premier d'une longue lignée de bâtiments qui, ayant fait voler le mur en éclats, se sont vu traités de

« vitrines de supermarché ». Sa conception architecturale était, à l'époque, à l'opposé des orientations de la direction des Musées de France, plus attachée à un espace fermé, un bâtiment écrin, protecteur. Le projet fut cependant salué par les plus grandes revues d'architecture et reçut en 1962 le prix Reynolds de l'American Institute of Architects. Son rayonnement dépassait de loin les frontières de l'Hexagone.

Mais, paradoxale pour un musée, les murs de verre sont autant de surface d'exposition supprimée : le musée du Havre est un musée sans cimaises. Pour pallier cette pénurie, au rez-de-chaussée, les peintures étaient accrochées à des « nattes » suspendues à la structure du plafond. La transparence de leur texture et leur fixité approximative ont contraint les conservateurs à les remplacer par des cloisons mobiles en bois, fixées au sol, selon un modèle très répandu au cours des années 60.

La salle d'exposition se compose d'un grand volume libre de 56 m × 32 m × 7 m, divisé par deux galeries fixes (au nord et à l'est) en mezzanine et quelques poteaux d'acier formant appui de la charpente. Son espace est pensé en trois dimensions, c'est-à-dire non pas en surface d'exposition, mais en volume. Il est le premier exemple d'espace d'exposition indifférencié où le parcours est libre et non défini. Sa filiation avec le Musée national d'art moderne (Centre Georges-Pompidou, à Paris) d'avant 1984-1985 est évidente. Il semble aujourd'hui que cette conception idéaliste de l'espace, non défini afin de laisser au conservateur la liberté de mettre en scène ses collections et d'organiser la présentation, soit remise en question.

Pour ce musée, comme pour la plupart des édifices étudiés, les architectes ont pensé à l'évolution interne ; mais aucune *extension* n'a été prise en compte. Faute de place, le musée est condamné à étouffer ou à arrêter son développement.

Face à la mer, à l'extrémité de la ville, la relation poétique du musée est extrêmement forte. Contre la façade ouest, une sculpture monumentale de Georges-Henri Adam est la stylisation d'une navette de tisserand. Elle symbolise les liaisons des transatlantiques entre la France et les États-Unis d'Amérique. Dans ce contexte, le musée ne pouvait qu'être partie prenante dans le trafic maritime, par une mise en valeur réciproque du site et du bâtiment. Mais ce site superbe est totalement en dehors du centre-ville, dans un quartier résidentiel sans

aucune animation. La vision d'esthète a privé le musée de son pouvoir attractif sur la population locale.

En résumé, le musée dispose d'une architecture superbe par sa lumière et ses espaces, mais sa fonctionnalité n'a jamais convaincu ses utilisateurs.

La gestion de l'espace : un casse-tête fréquent

La construction d'un bâtiment neuf, événement idéal pour une étude prospective des relations entre fonctions et activités d'un équipement, ne résout pas toujours les problèmes de gestion de l'espace. Le Musée d'archéologie de Nantes et le Musée archéologique départemental de Guiry-en-Vexin en sont deux exemples, tant leur fonctionnement reste paralysé par des locaux inadaptés.

Le premier fut inauguré en 1975 sans grand éclat, mis à part les protestations d'un peintre nantais opposé à l'adjonction d'un bâtiment contemporain dans un ensemble muséal comportant tant le musée Thomas-Dobrée construit au XIX^e siècle que le manoir Jean V du XV^e siècle. Une galerie souterraine relie les trois bâtiments. Quelques années seulement après son inauguration, le musée, devenu inutilisable, a dû être fermé au public. Plusieurs erreurs se sont accumulées qui ont abouti à cette décision :

L'absence de reconnaissance extérieure du musée. Le bâtiment n'a pas d'image ni d'identité dans la ville.

La présence de quatre entrées prévues au rez-de-chaussée. Le contrôle de ces entrées ne pouvant être assuré faute de personnel, une seule ouverture est effective. Mais parallèlement, aucun accès n'a été prévu pour les personnes à mobilité réduite.

Les collections sont réparties sur deux étages. L'ascenseur étant interdit au public, les déplacements des visiteurs s'opèrent par un escalier unique. Le confort des déplacements s'en trouve affecté.

Aucune signalisation ni repérage interne. Aucun système ne vient maîtriser le flot de lumière pénétrant par d'immenses baies vitrées. Dans tout le musée, et notamment au rez-de-chaussée, les fenêtres ont été occultées dans leur moitié inférieure par des panneaux de bois — de façon à augmenter la surface d'exposition — et dans leur moitié supérieure, par un store vénitien qui contrôle la luminosité. Ces dispositions prennent le contre-pied du parti architectural défini.

Des problèmes d'étanchéité et d'isolation : la température est trop basse, l'hygrométrie non contrôlée. Par conséquent, les collections précolombiennes destinées à l'origine au musée n'ont pas été exposées.

Des surfaces ont été attribuées à des terrasses extérieures, alors que manquent des locaux pour un atelier de menuiserie et une salle d'animation. Une partie des salles d'exposition du premier étage est fermée au public pour recevoir un atelier et un espace pour les enfants.

Enfin, et surtout, le musée est paralysé par l'éparpillement de ses activités à tous les étages et dans les trois bâtiments : au troisième étage, la bibliothèque, le secrétariat, le bureau du conservateur ; au deuxième étage, le bureau du conservateur adjoint ; au premier, le bureau d'un second conservateur adjoint ; à l'entresol, la salle de réunion. La dispersion des locaux pose, on s'en doute, d'importants problèmes de coordination. Il aurait été plus rationnel de regrouper ces activités complémentaires.

Une programmation approfondie n'aurait-elle pas permis de faire l'économie de cette mauvaise distribution des espaces ?

Les travaux du musée de Guiry-en-Vexin ont débuté en 1982. Or son conservateur ne fut nommé qu'à la fin de 1981, c'est-à-dire une fois le parti architectural défini. Le programme fut établi par des non-professionnels de la programmation. Leurs exigences en matière d'équipement ne semblent pas avoir été suffisamment définies. De fait, le musée est organisé à l'image de l'institution muséale au XIX^e siècle. Ne furent prévus, ni une salle de projection ni un laboratoire de restauration. Celui-ci occupe un espace originellement destiné aux réserves de la salle d'exposition temporaire. Quant à l'atelier de menuiserie, il a élu domicile dans un couloir, tout comme les animations pour les scolaires. Tout cela est dissimulé tant bien que mal aux visiteurs par des moyens de fortune, mais compromet l'harmonie du bâtiment et l'agrément de la visite. Les réserves sont trop petites, le lapidaire reste donc entreposé dans la cour. La salle d'exposition temporaire ne dispose que de 55 m², le mobilier de présentation est en kit. Quant aux espaces de bureau, ils totalisent 16 m², pour... quatre personnes. Leur superficie ne représente guère plus de 1 % de la surface totale des locaux, 2 % seulement étant affectés à l'animation et 48 % à l'exposition. Dès lors, le musée

peut difficilement s'acquitter de sa mission pédagogique. D'autre part, les salles d'exposition ne sont pas assez larges. Le conservateur, pour des impératifs de sécurité, ne peut y installer des reconstitutions ni des moulages. Le déficit en surfaces annexes est patent. Quatre ans après la mise en service du musée, une extension était déjà envisagée.

Depuis que les musées se sont transformés en centres culturels, la qualité des équipements techniques est au moins aussi fondamentale que celle des espaces d'exposition. Or l'importance des annexes n'est pas toujours prise en compte lors de la définition des objectifs. À ce stade, la présence d'un scientifique paraît indispensable ; lui seul peut définir les exigences de la conservation.

Un musée dans un centre commercial

À la fin des années 50, la municipalité de Marseille décida de construire le centre Bourse (centre commercial, bureaux et immeuble d'habitation, soit 40 000 m²) entre la Canebière et le Vieux Port.

En 1967, des découvertes archéologiques interrompent les travaux. Les fouilles se poursuivent pendant dix ans et aboutissent au classement d'un périmètre de près d'un hectare ; l'épave d'un navire romain du III^e siècle après J.-C. est mise au jour. En 1977, le centre Bourse est inauguré. Au rez-de-chaussée du centre commercial, un emplacement resté libre pour un équipement culturel, peut-être une maison de la culture, est finalement octroyé à la création d'un musée : le Musée d'histoire de Marseille. L'aménagement du musée est programmé dans un espace déjà construit. La première tranche de 4 000 m² présente les origines de la ville et la période antique. Une seconde tranche est prévue pour les époques médiévale et contemporaine. Parallèlement, le chantier de fouilles est aménagé pour la visite. Le musée, largement vitré, s'ouvre sur le Jardin archéologique, affirmant son caractère de musée de site.

L'originalité du musée est d'être — exemple unique en France — intégré à un centre commercial. Une boutique de la galerie marchande a été achetée et aménagée pour un accès direct aux expositions temporaires. Le parti pris était d'attirer au musée les clients du centre commercial. L'engagement idéologique et de désacralisation de l'institution muséographique fut un des moteurs du projet. Son orientation pédagogique se reflète dans la répartition de ses surfaces. Ici, 29 % de la

superficie totale sont réservés à l'exposition et 23 % aux espaces d'animation.

Malgré ces intentions, le fonctionnement du musée reste perturbé par sa difficile insertion dans un espace qui n'a pas été conçu pour accueillir un tel équipement. L'espace d'exposition est constitué par la juxtaposition de volumes imbriqués, disparates et sans unité réelle. Leur aménagement difficile entraîne une perte de place. Comme à Nantes, le musée souffre de liaisons insuffisantes entre certaines fonctions. Les réserves sont trop petites. Pour y accéder, il faut traverser une partie du musée, le hall d'accueil et la bibliothèque. Il n'y a pas de véritable atelier de restauration, pourtant indispensable. En revanche, le hall d'accueil de plus de 300 m² est trop vaste. Aucun système de contrôle n'a été prévu pour permettre l'entrée des visiteurs au musée, qui est payante, par la salle d'exposition temporaire, d'entrée libre. La galerie de liaison entre les deux espaces est donc aujourd'hui condamnée. Le difficile rapport à l'espace intérieur est encore une particularité de certains bâtiments neufs.

À Orléans, le nouveau musée passe inaperçu

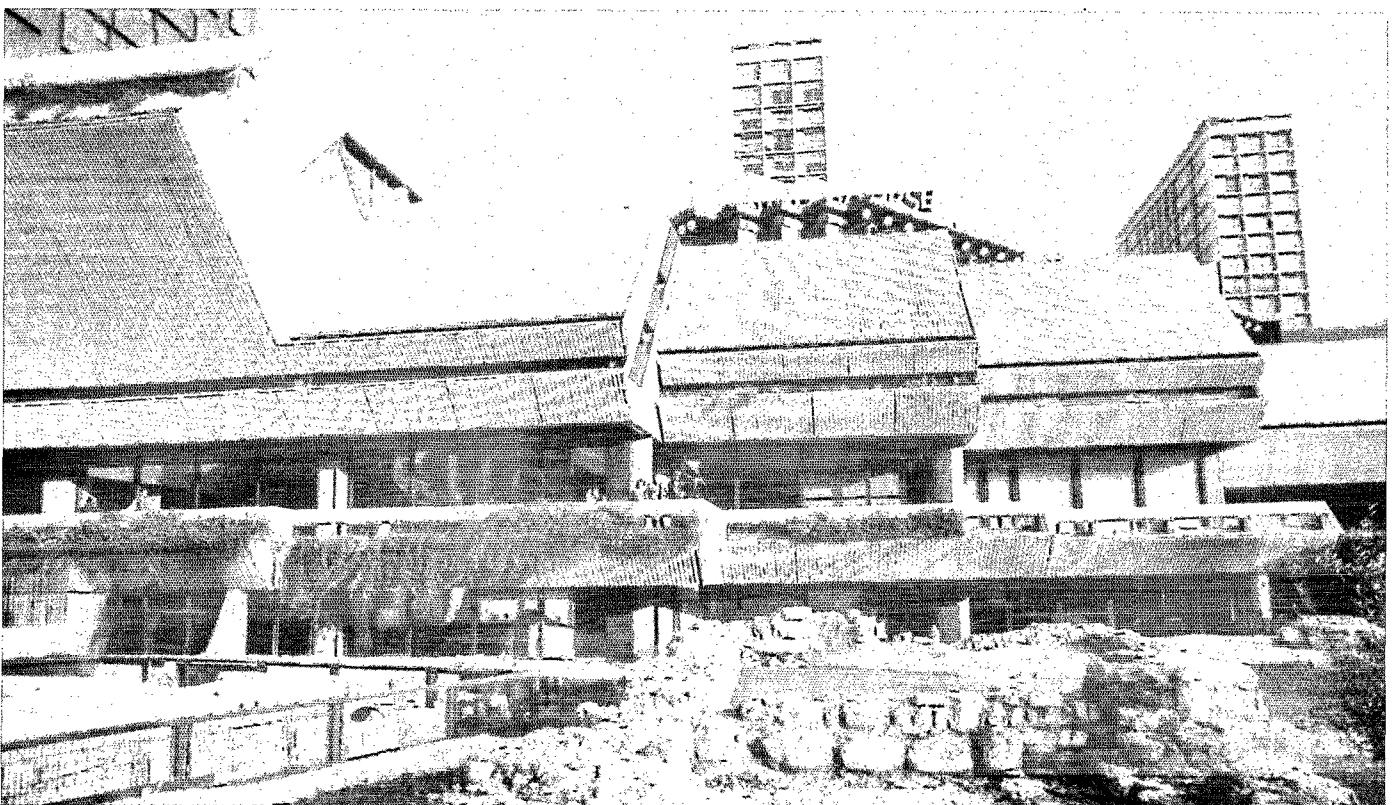
La construction du Musée des beaux-arts fut intégrée à l'opération de mise en valeur de la cathédrale Sainte-Croix. Le projet était d'encadrer la cathédrale au sud par l'hôtel de la région et les annexes

de la préfecture, au nord, par le musée, mitoyen avec une annexe des services municipaux. La cathédrale se trouve donc cernée par une cité administrative, déserte après 17 heures : un no-man's-land gagné par la destruction de plusieurs bâtiments anciens, notamment un lot de maisons dont certaines inscrites à l'inventaire. L'édification du nouveau musée a été subordonnée à une vaste opération d'urbanisme. Son architecture extérieure fut dessinée sans souci réel d'adapter une telle institution à sa fonction urbaine.

Une consultation lancée par la ville a été remportée par Christian Langlois, architecte en chef du Sénat à Paris. Son projet prévoit un dessin de façade unique pour tous les bâtiments entourant la place — y compris le musée — dans une volonté de privilégier la composition d'ensemble. Afin de ne pas choquer les conservatismes locaux, Christian Langlois choisit de rester fidèle à la physionomie de la façade classique. Aucun détail ne manque à sa reconstitution, dictée par un souci d'harmonie générale : façade en pierre de taille, galerie à arcades au rez-de-chaussée, ouvertures rectangulaires, rigueur orthogonale, pavillons d'angle, combles et couverture d'ardoise. Aucun élément ne distingue le musée des autres bâtiments : celui-ci passe, en effet, inaperçu place Sainte-Croix.

L'aménagement intérieur de cette construction neuve pose les mêmes problèmes que celui de monuments réhabili-

Musée d'histoire de Marseille.
Vue extérieure du site : le jardin archéologique et le centre Bourse.



tés. C'est à la muséographie de se plier aux contraintes de l'espace défini et non l'inverse. Cet agencement fut confié aux architectes Pierre Sonrel et Jean Duthilleul.

Inauguré en mai 1984, le nouveau musée d'Orléans reste l'une des plus importantes réalisations de province : près de 8 000 m² construits, de superbes collections du Moyen Âge à nos jours, présentées sur cinq des sept niveaux du bâtiment, des équipements annexes complets (réserves, salle de conférence, salle de documentation, bibliothèque...), un parcours bien défini, à partir du deuxième étage, accessible par un ascenseur, jusqu'aux niveaux inférieurs, une signalétique interne efficace.

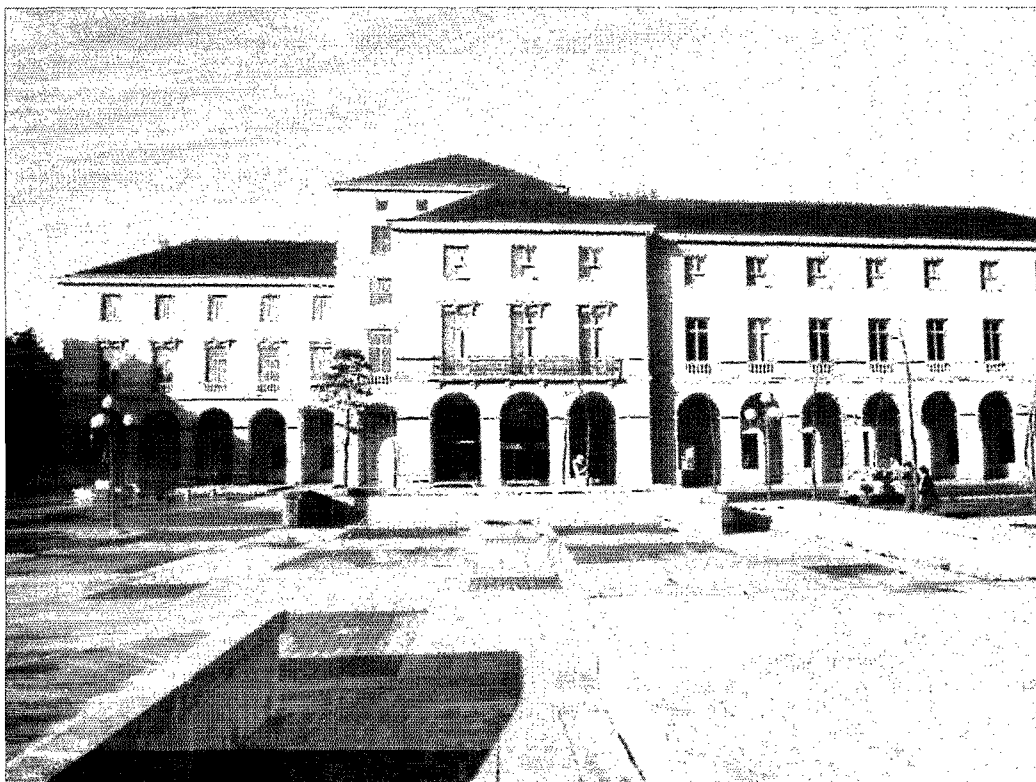
Pourtant, la dictature du dessin des façades a gêné l'organisation interne. Une multitude d'ouvertures ne s'impose pas dans un musée où prédomine la peinture ancienne. La rectitude des rangées de fenêtres fixant impérativement les étages, les architectes ont dû prévoir l'adjonction de demi-niveaux pour pallier la rigidité des espaces ainsi définis en hauteur et gagner des surfaces supplémentaires.

Christian Langlois s'est opposé à la modification du dessin des arcades au rez-de-chaussée pour l'installation d'un quai de déchargement. Le transfert des

objets se fait à l'extérieur, avec les problèmes de sécurité que cela suppose. Enfin, aucun lieu de détente (cafétéria, bar) n'a été installé dans le musée, ce qui aurait été un atout pour un projet de cette taille, et aurait créé un pôle de convivialité sur une place qui n'en a guère.

Ces quelques exemples mettent en évidence les relations parfois difficiles entre architectes et conservateurs. Sont à l'origine des rivalités les erreurs commises après la dernière guerre mondiale, dues en partie à une absence de réglementation précise des musées. À cela s'ajoute l'ignorance réciproque des deux professions. Le sujet porte en lui les germes du conflit, entre un scientifique soumis aux lois précises de la conservation et parfois réfractaire à l'innovation, et un architecte mû par des préoccupations esthétiques tout aussi légitimes. Seule une réflexion prospective approfondie, menée conjointement par les deux parties, peut limiter les malentendus et établir une confiance nécessaire au succès des projets entrepris. ■

Orléans. Musée des beaux-arts.
Vue extérieure de la façade principale.



L'architecture muséale en Amérique latine : quel avenir ?

Un entretien avec
Jorge Gazaneo



ICOMOS

L'architecte argentin Jorge Gazaneo est directeur du Centre pour la conservation du patrimoine urbain et rural de l'université de Buenos Aires, où il enseigne également le design au niveau supérieur, directeur du Centre de hautes études en conservation de l'université de Belgrano, trésorier de l'ICOMOS, vice-président (pour la troisième fois) de l'ICOMOS pour l'Amérique latine et ancien président du Comité du patrimoine mondial. Il a en outre à son actif plus d'une décennie de collaboration étroite avec les musées. C'est dire que cet « allié des musées » s'impose tout naturellement comme interlocuteur lorsque l'on s'enquiert de l'avenir de l'architecture muséale dans cette région du monde.



Museum. — Quelles sont, en Amérique latine, les principales tendances de l'architecture muséale que vous souhaiteriez voir renforcées ?

Jorge Gazaneo. — Comme la plupart de nos confrères du monde entier, nous nous efforçons de dépasser le stade du musée-temple monumental, si caractéristique de la conception traditionnelle — et si peu adapté aux besoins actuels des musées et aux technologies disponibles. Je suis convaincu qu'il nous faut sortir de l'ère des musées conçus et bâtis pour la plus grande gloire de... l'architecte qui les a conçus et bâtis.

Museum. — Comment faire ?

J. G. — Tout d'abord, il faut que le travail d'équipe ne soit plus l'exception mais la règle. La spécialisation — celle de l'architecte, de l'ingénieur, du muséologue, de l'éducateur, du responsable de la sécurité, etc. — est une bonne chose.

Mais si les spécialistes n'unissent pas d'emblée leurs efforts, nous allons à la catastrophe.

Museum. — Quel genre de catastrophe ?

J. G. — Eh bien, en Grande-Bretagne et aux États-Unis d'Amérique, il est arrivé que des immeubles de bureaux se révèlent totalement inutilisables au bout de cinq ans, parce que les architectes n'étaient pas (ou n'avaient pas été mis) au courant de la rapide évolution des technologies de communications internes. Résultat : les gaines du sol et du plafond ont été bientôt si surchargées de câbles qu'il a fallu tout reconstruire. Voilà, très exactement, le sort qui guette les musées.

Museum. — Comment faire pour amener des spécialistes qui n'en ont pas l'habitude à travailler ensemble dans des équipes multidisciplinaires ?

J. G. — Pour ceux qui exercent déjà, ce n'est pas facile du tout, encore que



Dessin de Julien

l'emploi des techniques de programmation (N.d.l.r. : cf. article de la page 233) puisse être utile. Mais l'effort doit à mon avis porter d'abord sur la formation des architectes, des spécialistes des musées et autres. Il me semble, pour prendre un seul exemple, que la chose est très mal comprise dans les écoles d'architecture, où l'enseignement ne tient pas compte du fait que nous passons de la civilisation de la machine à l'ère postindustrielle où l'architecture est absolument indissociable des autres disciplines. L'architecte ne peut plus travailler seul, en particulier lorsqu'il a affaire à une structure aussi complexe et variée qu'un musée.

Le contexte et l'échelle : la main et le gant

Museum. — Quelles sont les autres tendances que vous souhaiteriez encourager ?

J. G. — Il faut que le contexte et l'échelle soient davantage pris en compte dans la conception des musées. L'Amérique latine ne se ramène pas à une série de centres urbains gigantesques ; nous avons aussi d'immenses régions très peu peuplées — songez par exemple à la Patagonie et au Nord-Est du Brésil — où les distances défient l'imagination de la plupart des Européens. Dans ces zones sous-peuplées et apparemment sans limites, les musées peuvent jouer un rôle vital en contribuant à maintenir et promouvoir un certain sens de l'histoire, de l'identité et de la dignité et, plus prosaïquement, à préserver le tissu de la vie quotidienne et de la communication.

Toujours à propos du contexte, il faut parler des matériaux de construction locaux. Pour prendre un cas hypothétique, quelle serait votre réaction si l'on envisageait de construire un musée en verre et aluminium à Jujuy, l'une des villes les plus septentrionales d'Argentine ? L'aluminium, le verre, le matériel de climatisation, tout cela, il faudrait probablement l'importer, sans doute d'Europe ou d'Amérique du Nord ; est-ce vraiment nécessaire ? Pourquoi ne pas employer, comme pour nombre de bâtiments de la ville, l'*adobe*, élégant et qui a fait ses preuves ? C'est là un matériau résistant, adapté à l'environnement, beaucoup moins cher et qui peut, si l'architecte est inspiré, donner un très beau musée.

Museum. — Sans vouloir plaisanter, recommanderiez-vous aussi l'*adobe* pour un musée situé, disons, à Buenos Aires.

J. G. (*en riant*). — En tout cas, sûre-

ment pas à Washington, D.C. ! La nouvelle aile orientale de la National Gallery (N.d.l.r. : cf. couverture), construite par I. M. Pei, montre à merveille comment un architecte peut tout à la fois prendre le contexte et l'échelle en considération et utiliser des matériaux modernes. Le bâtiment dessiné par Pei a un plan effilé adapté à la forme triangulaire du terrain ; sa hauteur s'harmonise avec celle de l'édifice original de la galerie ainsi qu'avec les constructions du voisinage dont, soit dit en passant, Pei a fait une étude extrêmement minutieuse ; et sa structure, quoique d'inspiration contemporaine, ne jure en rien avec le style classique de l'ensemble de la ville.

Museum. — Vous vous êtes montré critique à l'égard des architectes (dont vous êtes) et de leur formation. Quel doit être selon vous le rôle des spécialistes des musées dans l'architecture muséale ?

J. G. — Ah ! J'attendais cette question ! Bien évidemment, on ne saurait attendre des muséologues et des muséographes qu'ils comprennent tout de nous, architectes, y compris ce que certains appelleraient nos lubies. En revanche, ce qu'on peut bien leur demander, c'est de définir et d'expliquer, *dès le départ* et très clairement, le pourquoi et le comment de leurs musées. Il nous faut des « clients » qui sachent ce qu'ils veulent. Il ne faut pas que la main pour laquelle nous nous évertuons à dessiner et fabriquer un gant change toujours de forme et de fonction.

Museum. — Il y a quelques années, vous avez participé à une expédition scientifique argentine de quatre longs mois dans l'Antarctique. S'il vous fallait recommencer, quel musée voudriez-vous emporter avec vous ?

J. G. — Aucun ; tout du moins, aucun que je connaisse.

Museum. — Pourquoi ?

J. G. — Parce qu'on ne saurait transplanter un musée ; comme je l'ai déjà dit, le contexte prime tout. Le contexte, en l'occurrence, c'est le roc, la glace permanente et des températures variant entre -10°C et -50°C sans parler du vent. C'est aussi le fait que, dans cette région, il n'est pas possible de travailler plus de trois à quatre mois par an. Il faut tenir compte en outre du fait que la capacité des moyens de transport — même celle de l'avion géant Hercules — imposerait de strictes limites au volume et au poids maximum de chacun des éléments structurels qui ne pourraient être fabriqués sur place et qu'il faudrait donc amener à pied d'œuvre.

Museum. — Voilà une entreprise qui s'annonce redoutable. Aimerez-vous être l'architecte du Musée de l'Antarctique ?

J. G. — Non, merci ! D'autant moins — et j'aurais sans doute dû dire cela plus tôt — que bien avant de penser aux conditions de travail et aux matériaux il faut définir le *message* qu'exprimera le musée. Même si les visiteurs sont surtout des pingouins.

Museum. — À qui revient cette tâche ?

J. G. — À coup sûr, *pas* à l'architecte ! Et, pour être franc, j'évitais sans doute de confier pareille responsabilité aux professionnels des musées, en tout cas pas à eux seuls.

Museum. — Alors, à qui ?

J. G. — (*avec un sourire*) Eh bien, peut-être à ceux qui savent percevoir les préoccupations et les goûts du public, autrement dit les communicateurs, vos semblables.

Museum. — N'avez-vous pas dit tout à l'heure que vous souhaitiez éviter — et non pas rechercher — la catastrophe ? ■

[*Texte original en anglais*]

Inde :

philosophie du fond des âges, architecture d'aujourd'hui

Charles Correa

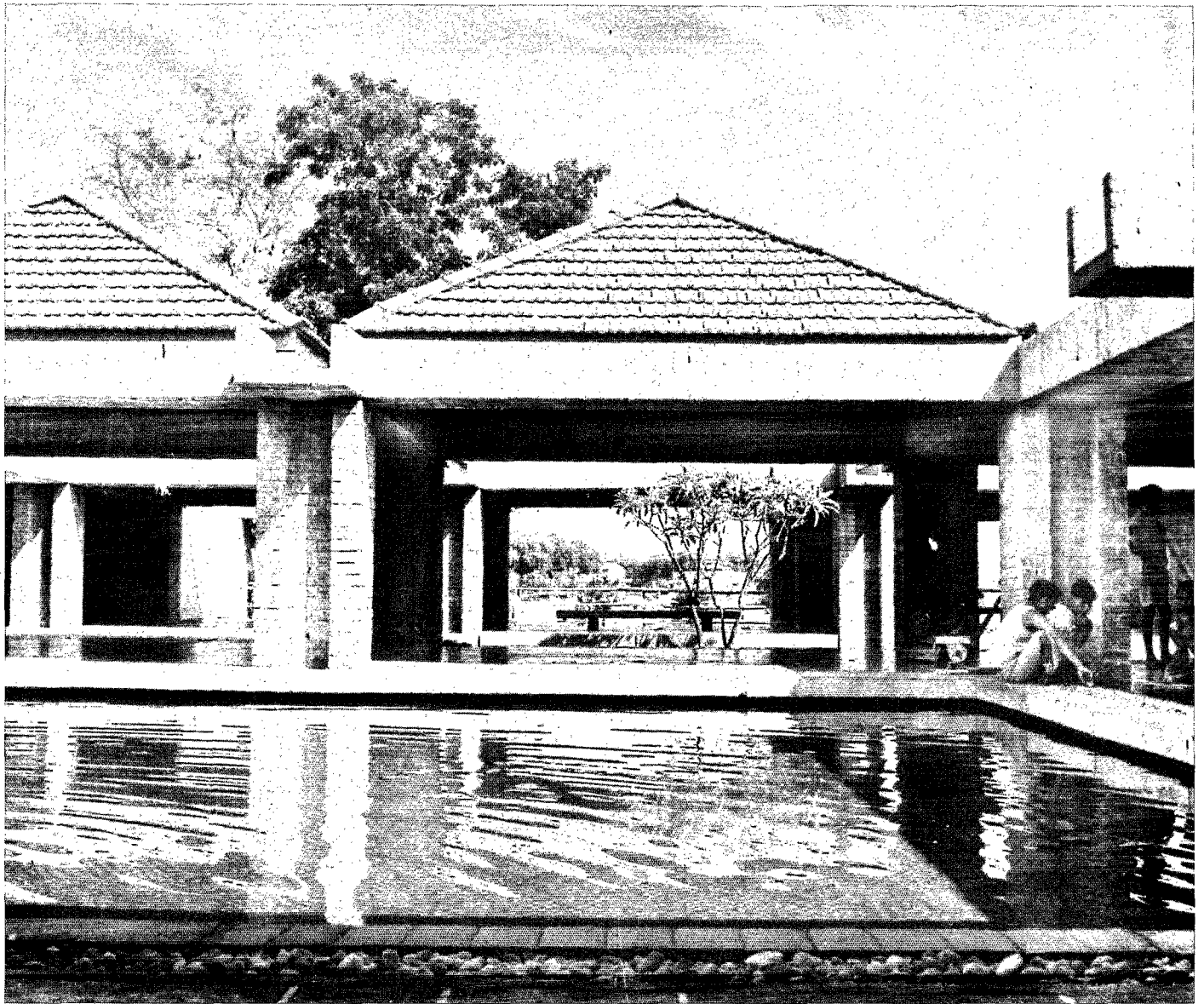
Né le 1^{er} septembre 1930, il a étudié l'architecture à l'université du Michigan et à l'Institut de technologie du Massachusetts (MIT). Depuis 1958, il exerce sa profession à Bombay dans le secteur privé. On peut voir ses œuvres dans plusieurs régions de l'Inde. En 1974, le magazine *Time* le faisait figurer parmi les cent-cinquante personnalités représentant dans le monde la « nouvelle vague » (*new leadership*). Le président de la République de l'Inde lui a décerné le Padma Shri. En 1979, il est élu membre honoraire de l'Institut américain des architectes. En 1980, il reçoit un doctorat *honoris causa* de l'université du Michigan. En 1984, le prince de Galles lui remet la médaille d'or de l'Institut royal des architectes britanniques et, en 1987, la médaille d'or de l'Institut indien des architectes lui est décernée.

Les individus qui vivent sous un climat chaud entretiennent avec leur environnement des relations très particulières. Dans la journée, une protection minimale, celle d'une *chhatra* (sorte d'auvent) par exemple, est amplement suffisante ; au petit matin et pendant la nuit, c'est dehors qu'on est le mieux, à ciel ouvert. Lorsque nous marchons le soir sur une place, ou que nous traversons une étendue déserte pour pénétrer ensuite dans une maison bâtie autour d'une cour intérieure, c'est à la qualité de la lumière et au mouvement de l'air ambiant que nous sommes essentiellement sensibles. Il y a alors des réactions qui se déclenchent dans notre esprit, conditionnées par les milliers de générations qui nous ont précédées sur cette planète. Peut-être s'agit-il de réminiscences primordiales de quelque paysage sacré, ou encore d'un paradis perdu. Toujours est-il que ces réactions influent très puissamment sur notre perception de l'environnement. Par exemple, si le symbole de l'éducation est en Amérique du Nord le petit bâtiment rouge de l'école, en Inde, comme dans la plus grande partie de l'Asie, c'est depuis toujours le *gourou* assis au pied d'un arbre. Non seulement cette image du seigneur Bouddha et du figuier a plus de sens à nos yeux que l'idée d'être assis dans l'atmosphère confinée d'une « boîte », mais elle nous paraît aussi bien plus propice à nous mener vers l'Illumination.

En Asie, les cérémonies religieuses ont mis de tout temps en valeur ces espaces à ciel ouvert et les sensations quasi mystiques qu'ils éveillent en nous. C'est pourquoi les cathédrales européennes (tout comme la petite école rouge) sont toutes

des variantes sur le thème de la boîte fermée, alors que les grandes mosquées de Delhi et de Lahore sont, à l'opposé, constituées principalement de vastes aires découvertes ceintes de constructions réduites au strict nécessaire pour donner aux fidèles le sentiment de se trouver « à l'intérieur » d'une architecture. De même, les grands temples hindous du sud de l'Inde ne se perçoivent pas seulement comme des gopuram et des sanctuaires, mais comme un parcours rituel à travers les espaces sacrés à ciel ouvert qui s'étendent entre eux. Ce parcours appelé *pradakshina*, est un pèlerinage autour du saint des saints situé au centre. Dans le cas des *stupa* bouddhiques, ce *pradakshina* forme un chemin circulaire entourant le *stupa* central, structure de terre pleine affectant la forme d'une coupole au centre de laquelle est enterrée une colonne de bois représentant l'axe du monde.

Cette relation du type *yin-yang* (espace à ciel ouvert entouré de formes construites pleines, et inversement) suscite des dispositions de figure et/ou de terrain dans lesquels les espaces découverts peuvent jouer le rôle de zones de repos pour l'œil entre les volumes clos — principe qui, appliqué aux musées, offre des ressources immenses. En effet, ce modèle permet non seulement de combiner concentration et détente, mais aussi d'offrir au visiteur des itinéraires variés à travers les différentes sections du musée. Nous savons tous que bien des visiteurs de grands musées ne s'intéressent qu'à une fraction de leur contenu ; et, cependant, il leur faut arpenter longuement des couloirs interminables pour



accéder aux collections qui les attirent plus spécialement. Le fait est qu'un espace culturel de première grandeur comme le Louvre se compose en réalité de plusieurs grands musées situés les uns à la suite des autres (comme les perles d'un collier). Dès lors, pourquoi ne pas organiser ces unités de manière qu'on puisse accéder séparément à chacune d'entre elles? Qui plus est, l'espace à ciel ouvert, s'il est conçu comme une artère de circulation piétonne, permet de maximiser l'éventail des choix offerts au visiteur — pour son plus grand plaisir!

Au fil des ans, ces diverses idées se sont peu à peu combinées dans mon esprit pour aboutir à une typologie particulière de l'architecture muséale, laquelle semble présenter des avantages considérables dans le contexte indien. Elle est illustrée ici par quatre projets. Le premier — un mémorial dédié au mahatma Gandhi dans l'*ashram* de Sabarmati à Ahmeda-

bad où il vécut —, dessiné il y a trente ans, a fécondé ma conceptualisation de ce processus. Le deuxième, Bharat Bhavan (un musée des arts plastiques et scéniques à Bhopal) développe plus avant la même thèse. Dans le troisième, le Musée de l'artisanat (Crafts Museum) de Delhi, l'allée piétonnière est devenue littéralement une représentation symbolique de la rue indienne, qui va du village au temple et au palais. Le quatrième, le Jawahar Kala Kendra à Jaipur, regroupe ces idées suivant les paramètres de l'ancienne conception védique de l'architecture comme image du cosmos.

Hommage et trésor (1958-1963)

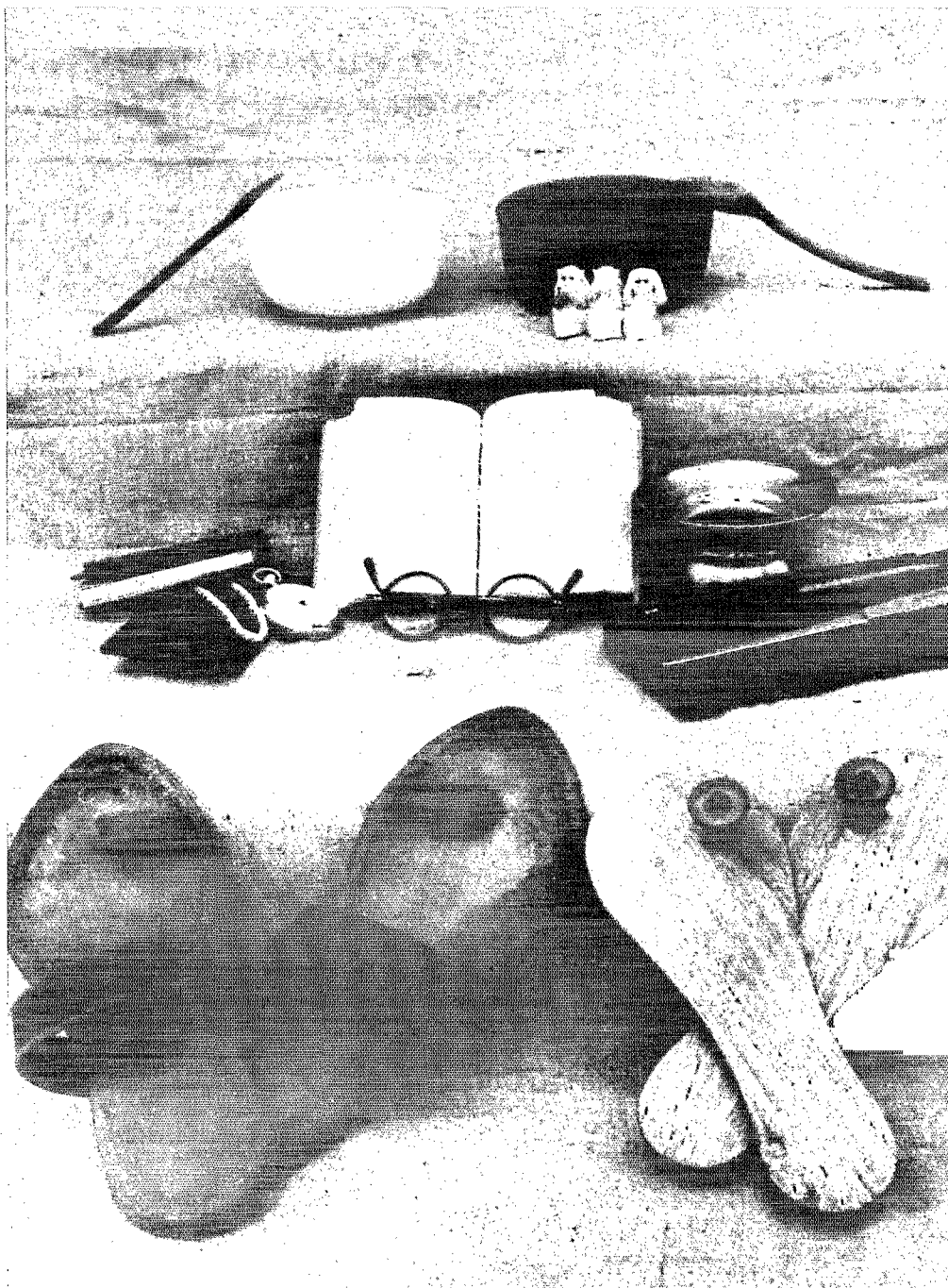
Ce musée commémoratif est érigé dans l'*ashram* où le mahatma Gandhi a résidé de 1917 à 1930 et d'où il partit pour sa marche historique sur Dandi. Construit par le Sabarmati Ashram Trust en hom-

mage à la mémoire du Mahatma et pour la propagation de ses idées, le Sangrahalaya a été inauguré en 1963 par Jawaharlal Nehru. Il renferme un trésor inestimable de lettres, de photographies et autres documents retraçant le mouvement de libération lancé par Gandhi, y compris les centaines de volumes compilés par son secrétaire Mahadev Desai, ainsi que les 30 000 lettres que Gandhi a écrites ou reçues, originaux ou copies sur microfilm.

Les matériaux entrant dans la construction sont analogues à ceux des autres bâtiments de l'*ashram* : toits de tuile, murs de brique, sols en pierre et portes en bois. Le seul élément ajouté est la canalisation en ciment qui fait fonction de poutre et de gouttière et permettra un agrandissement ultérieur par adjonction de constructions supplémentaires. Le bâtiment ne comporte aucune fenêtre en verre (par respect pour le refus de la

Musée commémoratif de Gandhi : unités modulaires ouvertes autour de la cour avec pièce d'eau.

Les derniers effets personnels du mahatma Gandhi.



Toutes photos : © avec l'aimable autorisation de l'auteur

production industrielle moderne que professait Gandhi), la lumière et la ventilation étant dispensées par des jalousies mobiles en bois.

Ces éléments se combinent pour former des unités modulaires de base de 6 m × 6 m, selon une typologie analogue à celle de ces villages qui sont au cœur de la pensée gandhienne. Ils se groupent selon une configuration sinueuse et qu'on dirait fortuite, créant une voie que suit le visiteur pour avancer vers la pièce d'eau (à l'effet rafraîchissant dans la chaleur sèche d'Ahmedabad) qui occupe la cour centrale. Certaines des unités sont entourées de murs, les divers lieux d'exposition et d'étude ainsi créés répondant en contrepoint aux zones de repos visuel où le visiteur peut méditer. Chemin faisant, cette disposition donne naissance à toute une gamme de situations changeantes allant de la boîte close à l'espace à ciel ouvert, les modifications

d'une zone à l'autre de la gamme étant signalées par des changements subtils et presque imperceptibles dans la lumière et le mouvement de l'air.

Comme la collection est, par sa nature même, appelée à s'accroître, le Sangrahalaya est conçu comme une structure vivante susceptible de croissance et de modulation. Elle s'est d'ailleurs récemment accrue par adjonction d'unités nouvelles. Ce processus se poursuivra dans la mesure où davantage de photographies, de lettres et autres documents seront rassemblés, chaque nouvelle génération de jeunes Indiens apportant sa contribution et rendant hommage au Mahatma.

Rencontres fortuites (1975-1981)

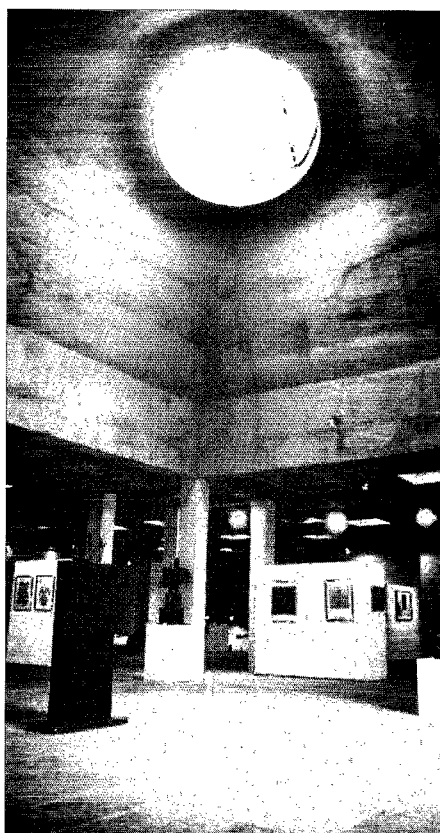
Ce centre artistique est situé sur un plateau en pente douce surplombant le lac de Bhopal. Les contours naturels du site ont été utilisés pour créer une série de jardins

en terrasses et de cours en contrebas donnant sur un ensemble diversifié d'équipements culturels : un musée d'art tribal, une bibliothèque de poésie indienne (dans les dix-sept langues principales), des galeries d'art contemporain, des ateliers de lithographie et de sculpture et un atelier réservé à un artiste résident. En outre, Bharat Bhavan abrite une compagnie complète de théâtre de répertoire et dispose de tout l'équipement nécessaire aux arts scéniques, avec notamment l'*Antarang* (auditorium intérieur) et le *Bhairang* (amphithéâtre en plein air) donnant sur le lac.

Circulant à travers jardins et cours en terrasses, c'est de façon fortuite que l'on rencontre ces divers équipements qui sont ainsi aisément accessibles aux habitants de Bhopal. L'éclairage et la ventilation du bâtiment sont assurés par des sources de lumière situées dans la partie haute des coques en ciment et par les



Bharat Bhavan : la cour.



Bharat Bhavan : la galerie d'art moderne.

parapets à claire-voie des terrasses. De plus, les ouvertures donnant sur les cours et les terrasses sont munies de deux jeux de fermetures : celles de l'intérieur se composent d'un assemblage de panneaux de verre mobiles permettant la ventilation, celles de l'extérieur sont de grandes portes en bois qu'on ferme la nuit pour des raisons de sécurité.

*Aussi pluraliste que l'Inde
(1975)*

Les grands temples du passé (ceux de Bali, Borobudur, Srirangam, etc.) étaient agencés autour de voies processionnelles sacrées à ciel ouvert, selon une conception dont nous avons montré plus haut combien elle s'imposait à l'architecture dans les pays chauds. Le Musée de l'artisanat s'ordonne lui aussi, sans prétention et faisant sienne la démarche de l'artisan, autour d'un *pradakshina* central. Quand on parcourt cette véritable épine dorsale, on aperçoit les principaux groupes d'objets exposés de part et d'autre, avec notamment la cour du village, la cour du

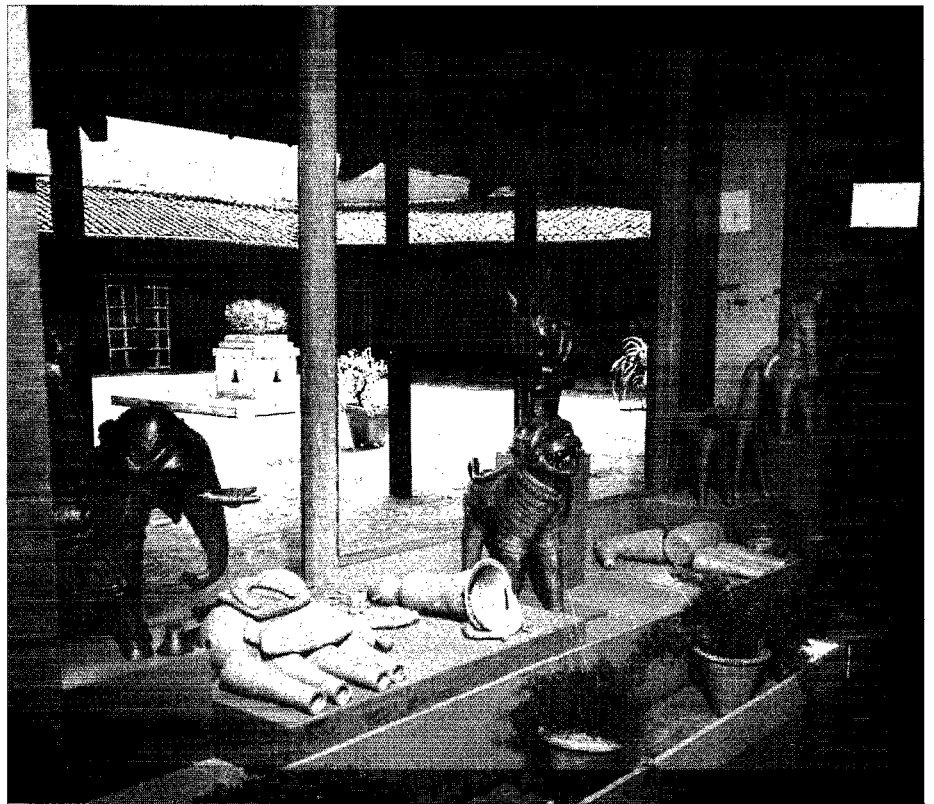
Musée de l'artisanat : extérieur d'un *haveli* du Gujarat.

temple et la cour du *darbar*. On peut visiter n'importe lequel de ces ensembles ou bien progresser à travers les diverses sections en respectant la continuité.

À la fin de celle-ci, on sort par le jardin suspendu formant amphithéâtre qui accueille les danses folkloriques et permet d'exposer en plein air de grands chevaux en terre cuite et d'autres ouvrages d'artisanat. Les images offertes par ces non-bâtiments hors échelle sont un rappel des anciens *ghât* descendant vers le bain, comme ceux de Varanasi ou de l'incomparable Sarkhej d'Ahmedabad.

La première tranche des travaux de construction du Musée de l'artisanat s'est achevée en 1977. La dernière tranche est en cours. Elle comporte l'insertion dans l'ensemble nouvellement bâti d'édifices anciens d'un caractère exceptionnel (notamment un vieux *haveli* en bois du Gujarat et un temple en pierre du Tamil Nadu) pour constituer un collage architectural aussi divers et pluraliste que l'Inde elle-même.





Musée de l'artisanat : exposition de figures en terre cuite.

Une image du cosmos (1986-)

Ce musée doté d'un centre culturel construit pour la ville de Jaipur et dédié à la mémoire du grand leader de l'Inde Jawaharlal Nehru, procède de l'ancien concept védique de l'architecture comme image du cosmos. Ces croyances mythiques, vieilles de milliers d'années, ne prêtent une signification aux formes et aux événements constituant le monde visible que dans la mesure où ils nous aident à comprendre les couches sous-jacentes *non manifestes*. Ces diagrammes magiques, appelés *yantra*, expliquent la vraie nature du cosmos et, parmi eux, les *vastu-purush-mandala* forment la base de l'architecture. Ainsi les bâtiments sont conçus comme rien de moins que des représentations du cosmos!

Chaque *vastu-purush-mandala* est un carré parfait subdivisé en carrés identiques, formant une série allant de 1, 4, 9, 16, 25... jusqu'à 1024. Dans l'architecture des temples, les *mandala* le plus communément utilisés sont ceux des carrés 64 et 81, où les diverses déités se voient attribuer des places correspondant à leur importance et aux qualités mystiques inhérentes au diagramme. Le *mandala* n'est pas un plan; il représente un champ d'énergie. Son centre signifie à la fois *shunya* (le vide absolu) et *bindu* (la semence du monde et la source de toute énergie). Dans tous les *mandala*, ce cen-

tre est la localisation du *Brahman*, le principe suprême. Selon l'hindouisme, à la fin des cycles de la réincarnation, lorsque l'*atma* (âme individuelle) de chacun de nous est délivrée, elle va au *Brahman*, c'est-à-dire au centre de ce champ d'énergie.

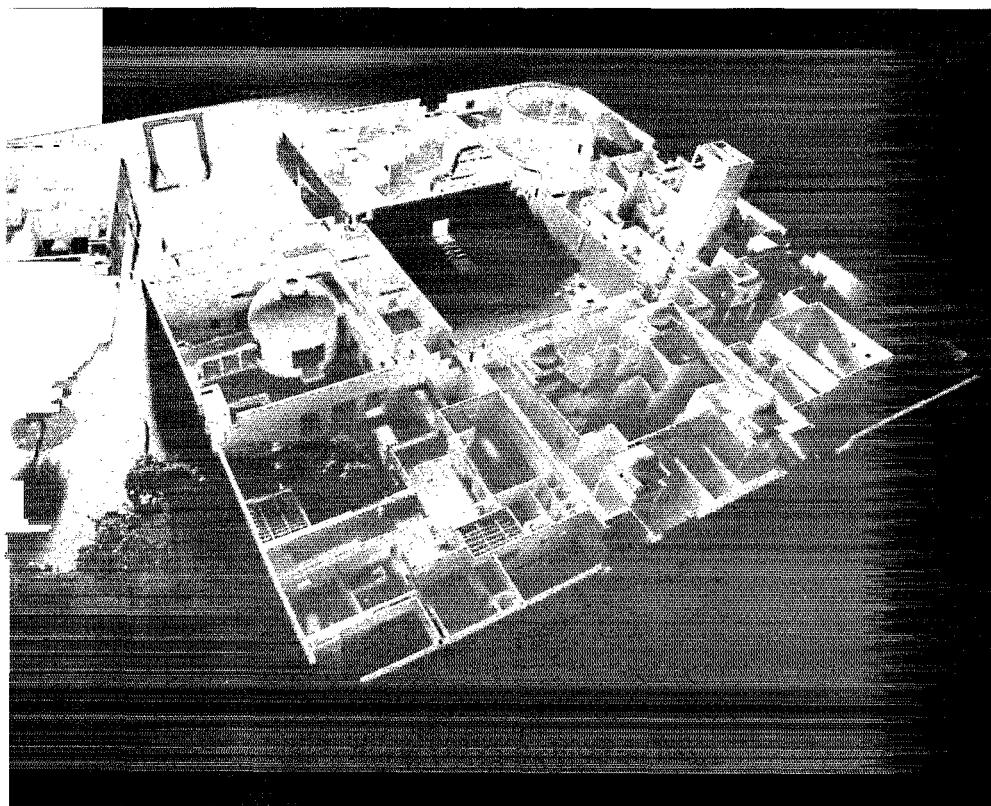
L'analogie avec les trous noirs de la physique contemporaine est proprement stupéfiante! L'énergie se dévore elle-même et l'âme individuelle (après avoir accompli tous les cycles de la réincarnation) s'en va non pas recevoir une récompense éternelle dans le Ciel ou au Jardin d'Éden, mais plonger dans le tourbillon au centre du trou noir. N'est-il pas incroyable qu'un tel concept ait pu voir le jour des millénaires avant notre ère! Comme l'a fait remarquer Bachelard, la vision intuitive de l'artiste (ou, en l'occurrence, du voyant) ne peut s'expliquer par la structure de causalité du raisonnement scientifique, mais, semblable à une grenade anti-sous-marin, elle explose au centre de notre être, faisant remonter à la surface les débris de notre inconscient.

Jaipur est une ville construite au XVII^e siècle par le roi astronome Maharaj Jai Singh. Le plan directeur repose sur le *navagraha*, *vastu-purush-mandala* de neuf carrés. Dans cette cité unique en son genre, Jai Singh se lança dans une aventure véritablement extraordinaire. Il s'efforça de combiner ses passions pour

deux des mythes les plus puissants qu'il connût : d'une part, les vieilles croyances sacrées yantriques; d'autre part, les théories les plus récentes de la science de son temps. D'où son choix du *mandala* à neuf carrés, correspondant au *navagraha* des Neuf Planètes. Il utilisa le vide du carré central pour y placer le jardin du palais et, en raison de la présence d'une colline, un carré d'angle fut déplacé en diagonale.

Le plan du Jawahar Kala Kendra évoque directement le modèle originel du *mandala navagraha*. L'un des carrés a pivoté pour rappeler le déplacement introduit dans le plan initial de la ville (et aussi pour créer trois entrées). Les fonctions du musée sont dissociées en neuf groupements distincts, correspondant chacun aux qualités mythiques attribuées à une planète. Par exemple, la bibliothèque est située dans le carré de la planète Mercure qui représente traditionnellement le savoir; les théâtres sont dans la maison de Vénus, qui représente les arts; le carré central, comme le spécifient les anciens *shastra* védiques, est un espace vide, représentant le rien qui est tout. Les murs extérieurs de chaque carré ont reçu un revêtement de grès rouge dans lequel est incrustée la représentation symbolique en marbre blanc de la planète correspondante.

Chacun de ces carrés mesurant 30 m × 30 m est délimité par un mur de

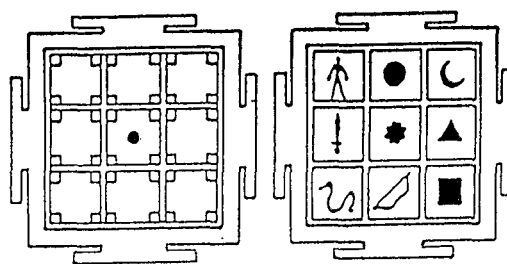


Jawahar Kala Kendra : maquette montrant les neuf carrés.

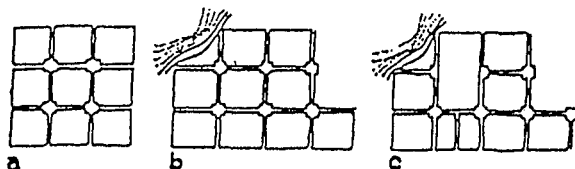
maçonnerie de 8 m de haut. Il est complètement autonome, n'étant relié à ses voisins que par des passages alignés suivant les grands axes nord-sud et est-ouest. Cela permet à chacun des carrés d'avoir son expression architectonique propre, fidèle à sa signification symbolique et à sa fonction. La forme construite suivant ces principes permet une grande souplesse d'organisation car le contenu de chaque carré du *mandala* peut être conçu — et construit — à une période différente, ce qui, si l'on considère les soubresauts de l'économie indienne, constitue un avantage appréciable. La construction est en

murs maçonnés avec colonnes et revêtements. Des joints d'expansion sont disposés entre les différents carrés, ce qui a permis de confier au même moment le chantier de construction à trois entrepreneurs distincts travaillant indépendamment les uns des autres. ■

[Texte original en anglais]



Jawahar Kala Kendra. Plan au sol du Nat-Mandir de Konarak (à gauche), correspondant aux divisions du *yantra* des Neuf Planètes, ou *navagraha* (à droite). Les symboles du *yantra* sont : carré = Vénus; arc = Mercure; serpent = Ketu; triangle = Mars; lotus = le Soleil, au centre; épée = Rahu; croissant = la Lune; cercle = Jupiter; homme = Saturne. D'après le *Mandala Sarvasva*.



Jawahar Kala Kendra. Le plan de la ville de Jaipur repose sur le *yantra* à neuf carrés dans lequel un des carrés est déplacé et deux carrés centraux combinés.



Du neuf dans du vieux : entrée principale du nouveau Musée national, inauguré en septembre 1988.

Le Musée de la Jamahiriya arabe libyenne : une première dans le monde arabe

Mounir Bouchenaki

Appartient à la Division du patrimoine culturel de l'Unesco. Historien et archéologue, ancien conservateur en chef du Service des antiquités en Algérie, il a travaillé sur divers sites du bassin méditerranéen. Il a publié *Cités antiques d'Algérie* (1978) et *Fouilles de la nécropole occidentale de Tipasa* (1976), ainsi que divers articles dans des revues spécialisées.

Le 10 septembre 1988 était inauguré, en présence du président Mouamar Khadafi et de Federico Mayor, Directeur général de l'Unesco, le Musée national ou Musée de la Jamahiriya arabe libyenne. Ainsi, près de dix ans après en avoir conçu l'idée, les autorités libyennes ouvraient au public le premier musée consacré à l'histoire de leur pays. La réalisation d'une institution culturelle aussi importante, qui a mobilisé, grâce au rôle catalyseur de l'Unesco, les compétences à la fois nationales et internationales, constitue une première en matière de muséologie dans le monde arabe.

Aujourd'hui, en effet, dans un espace d'environ 10 000 m² réalisé par l'entreprise de travaux publics Skanska, le visiteur peut admirer, d'une part la succession des civilisations qui se sont développées sur le sol libyen depuis le Paléolithique ancien jusqu'à la naissance de la société moderne après la révolution, et d'autre part contempler les nombreuses et riches collections du Musée d'histoire naturelle du pays. Tout cela est compris dans une présentation utilisant les progrès les plus récents accomplis en matière de muséologie, entre autres,

l'utilisation judicieuse des techniques de communication audiovisuelles.

Un autre aspect original dans la conception même de ce musée réside dans son emplacement au cœur de la citadelle d'Essaraya Al-Hamra (château rouge), dont les puissantes murailles d'époque ottomane étaient, il y a encore une cinquantaine d'années, battues par les vagues de la mer, aujourd'hui repoussées à quelques centaines de mètres. Ayant désormais délaissé son rôle défensif, cette citadelle, bastion intégré à la vieille ville de Tripoli, a été transformée en complexe culturel disposant dans ces bâtiments anciens de plusieurs musées spécialisés de même que des réserves, un laboratoire de restauration, une bibliothèque et des services administratifs du Département des antiquités. On pourrait d'ailleurs s'interroger à juste titre sur les raisons qui ont conduit les responsables libyens à choisir, en accord avec les spécialistes de l'Unesco et du Conseil international des musées (ICOM) dès 1976, l'emplacement du Museo archeologico de l'époque italienne pour la création de ce qu'on appelait alors le Musée national.

Remontant dans le temps, il faut rap-

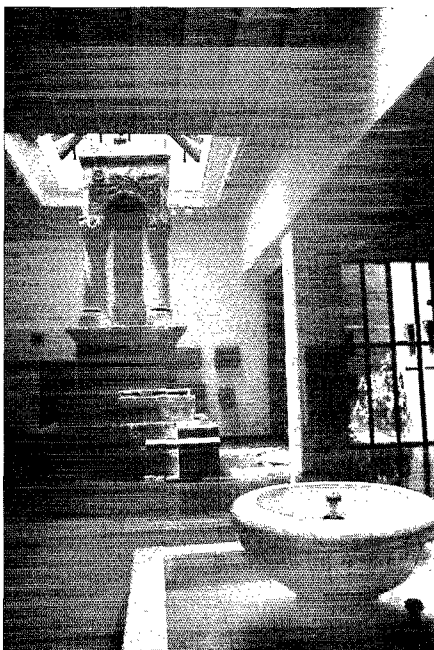
peler qu'à la suite de l'occupation de la Libye par l'Italie, la citadelle d'Essaraya El-Hamra a été percée de part en part pour permettre le passage d'une route qui se trouvait ainsi à l'abri de la mer, tandis qu'une partie des bâtiments servait de siège au gouverneur. Plus tard, en 1934, le rôle défensif de la citadelle n'étant plus considéré comme capital pour la vieille ville de Tripoli, la plus grande partie des locaux a été affectée à une utilisation muséale. C'est ainsi qu'un musée archéologique classique a été édifié en bordure de l'axe nouvellement créé au sein de la citadelle.

Un parti architectural original

La position de la citadelle dans la vieille ville de Tripoli et par rapport à la ville nouvelle a incontestablement été déterminante pour le choix du site du Musée de la Jamahiriya arabe libyenne. Dominant l'avenue du bord de mer et les jetées du port, les murailles de la citadelle constituent aujourd'hui l'une des limites de la fameuse place Verte, véritable *forum* de la ville, lieu de rassemblement pour toutes les grandes festivités du pays.

C'est donc à cet emplacement qu'il a été décidé d'implanter le Musée de la Jamahiriya arabe libyenne, en dépit de certaines réserves tenant aux possibilités de parc de stationnement, à présent largement développé grâce aux nouveaux aménagements du littoral aux abords de la citadelle. Les autres réserves émises concernaient le parti architectural choisi, à savoir l'implantation d'un bâtiment nouveau à l'intérieur d'une zone à caractère historique où il ne peut y avoir d'extension future. Elles portaient également sur le coût d'une telle réalisation, eu égard aux contraintes imposées par la nature du sol, proche du littoral, et par le bâti préexistant. À ces différentes difficultés les initiateurs du projet ont tenté d'apporter une solution tout à fait adaptée et originale en tirant, d'abord et avant tout, parti de la situation privilégiée de la citadelle et de la profusion des espaces disponibles autour du nouveau musée.

Suivant de façon minutieuse les recommandations de l'ICOM en matière de programmation scientifique, et, partant, de programmation architecturale, les responsables nationaux du projet ont engagé de nombreuses activités préparatoires entre 1976 et 1981 à la fois pour le recensement et la collecte des objets du programme scientifique et pour procéder à l'élaboration du programme architectural et, somme toute, du concept d'un musée



Mausolée de Ghirza, témoignage des tribus libyennes pré-romaines. Au premier plan, une fontaine d'époque ottomane.

La salle de Sabratha, site punique et romain inscrit sur la liste du patrimoine mondial.



national qui ne devait plus être seulement le Museo archeologico rénové. Avec le concours de spécialistes de l'Unesco et de l'ICOM, ce nouveau concept de musée national a été développé.

Les objectifs, à l'instar de toute institution muséale, étaient d'assurer la préservation et la présentation du patrimoine culturel mobilier libyen. Il devait donc s'agir d'un centre vivant où chaque visiteur puisse se divertir tout en trouvant les moyens de s'informer et d'apprendre; une attention toute particulière a d'ailleurs été accordée à la jeunesse, le musée étant aussi conçu comme un instrument pédagogique. Le projet s'est ainsi orienté vers la création d'un musée ayant en réalité plusieurs fonctions culturelles, sans oublier la documentation et la recherche.

Le Musée de la Jamahiriya arabe libyenne est un musée général dans lequel sont présentés, non seulement les objets provenant des fouilles archéologiques, mais aussi les collections les plus significatives du vieux Musée d'histoire naturelle, ainsi que des éléments des arts et traditions populaires libyens. Le choix d'une telle cohabitation a évidemment influencé le concept architectural et l'aménagement intérieur du musée. En utilisant l'espace disponible entre les deux tunnels percés au travers des murailles de la citadelle, à l'est pour l'entrée principale

des visiteurs, et à l'ouest pour l'entrée de service et l'accès aux installations techniques, le bureau d'architectes et d'ingénieurs-conseils Robert Matthew Johnson Marshall and Partners a augmenté de 2 000 m² les superficies consacrées aux salles d'exposition. Reprenant, dans sa forme extérieure, l'aspect des bâtisses qui parsèment la citadelle, le nouveau musée se présente en coupe sur quatre niveaux. Le rez-de-chaussée, auquel on accède de plain-pied depuis la place Verte par le tunnel est, a été réservé à l'accueil des visiteurs suivi d'un grand hall d'orientation d'où l'on peut s'engager dans la visite des différentes galeries, ou se rendre au centre éducatif. Ce centre est une des nouveautés de ce musée. Son intégration dans le musée a été vivement recommandée par un comité consultatif¹ qui a suivi la mise en œuvre du projet depuis le démarrage des travaux de gros œuvre jusqu'à la réception des travaux d'aménagement d'intérieur et de mise en place des objets. Pouvant accueillir jusqu'à 50 jeunes élèves, le centre éducatif, composé de deux salles, jouit d'une grande flexibilité d'aménagement mais surtout de la possibilité pour les enfants de réaliser divers travaux pratiques et de projeter des films sur moniteurs vidéo.

Un lieu déjà très fréquenté

Une autre nouveauté introduite par le bureau d'architectes décorateurs Higgins Ney and Partners, auquel a été confié l'aménagement intérieur du musée, réside dans le fait que les visiteurs, après leur passage dans le tunnel d'accès, débouchent dans un grand hall où ont été placés quelques éléments particulièrement représentatifs des civilisations libyennes. Ainsi, un des tombeaux libyco-puniques de Ghirza a-t-il été remonté, pierre par pierre, à l'intérieur de ce hall, de même qu'a été scellée sur l'un des murs la fameuse mosaïque de Zliten. Au-delà de ce hall, le visiteur arrive dans une galerie où un objet spécifique annonce chacune des grandes périodes historiques ; un plan axonométrique permet le repérage aisé des différentes galeries du musée par un judicieux système

de couleurs ; enfin, une grande carte lumineuse de la Jamahiriya arabe libyenne montre, à l'aide de routes et de points lumineux clignotants, les grands sites historiques de l'histoire du pays.

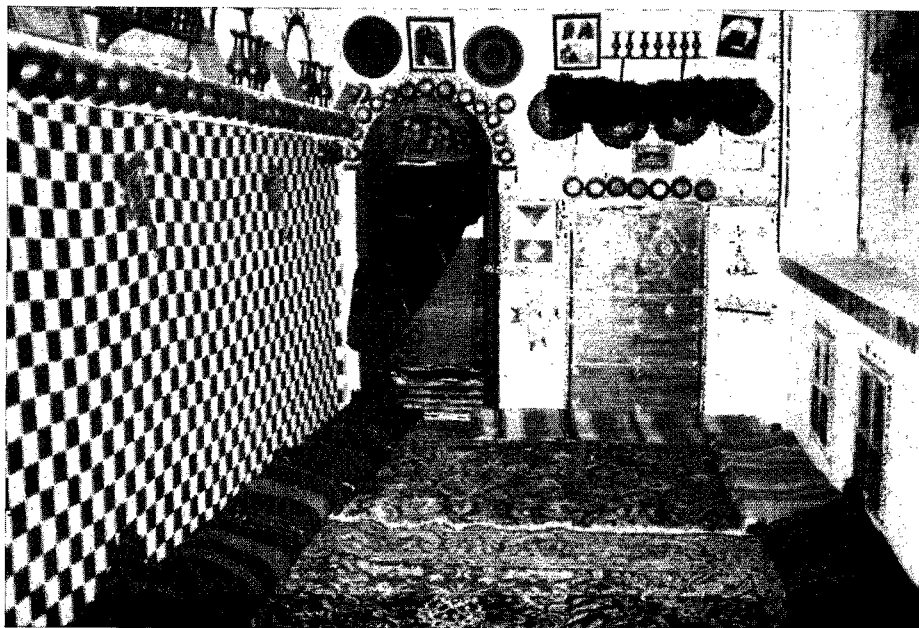
Ainsi, le visiteur peut avoir le choix entre différents circuits : quel que soit son choix, chaque salle, dallée de marbre, lui offrira l'émerveillement de découvrir des objets mis en valeur par une décoration de grande qualité tant par sa conception et sa mise en œuvre, que par la sélection des matériaux utilisés. Le circuit complet le conduira dans les différentes salles, depuis celle qui abrite des troncs d'arbre fossilisés vieux de 30 millions d'années venant du Wadi Ajal, jusqu'à celle présentant les projets de développement de la Jamahiriya arabe libyenne d'aujourd'hui, en passant par toutes les phases de l'histoire libyenne ; ou alors, un circuit restreint à tel ou tel thème ou période, comme par exemple l'agriculture traditionnelle ou encore la décoration intérieure d'une maison de Tripoli, ou celle très chatoyante de la maison de Ghadamès. L'agencement du musée a inclus une salle de conférence avec des cabines d'interprétation simultanée. Cette salle sert également à la projection de films documentaires. Le public peut d'ailleurs y avoir accès sans passer nécessairement par le musée, tout comme pour la grande salle d'exposition temporaire aménagée au niveau de la mezzanine et qui accueille déjà les œuvres de jeunes artistes libyens.

Enfin, les services administratifs ont pris place au quatrième étage. Les réserves et un laboratoire de restauration sont déjà organisés dans un ancien bâtiment attenant au musée. De même, une

chambre de fumigation a été récemment aménagée dans les anciens locaux. Des passerelles et des escaliers lient, au sein de la citadelle, les anciens bâtiments dont le fonctionnement et l'utilisation ont été réaménagés, et le bâtiment moderne imbriqué entre les patios et les passages couverts. L'ensemble constitue ainsi une entité muséale de plus grande envergure à vocations variées.

Six mois après son ouverture officielle, le Musée de la Jamahiriya arabe libyenne est devenu l'un des lieux publics les plus fréquentés de Tripoli. Au début de mars 1989, plus de 50 000 visiteurs s'y étaient déjà rendus. La présentation originale des objets, l'imbrication architecturale et muséale d'un bâtiment moderne dans un tissu ancien, la multiplicité et la variété des panneaux explicatifs en arabe et en anglais, l'emploi des moniteurs vidéo dans les principales galeries projetant de courts documentaires, contribuent, entre autres moyens, à renforcer la démarche (et l'image) d'un musée moderne consacré à l'histoire du pays et du peuple libyens. Les muséologues libyens, et arabes d'une façon générale, mais de bien d'autres pays encore, auront certainement intérêt à suivre cette expérience originale pour voir, au cours de son activité à plus long terme, dans quelle mesure le rôle culturel éminent qu'elle s'est assignée dans la cité aura été rempli et jusqu'où elle pourra alors avoir valeur d'exemple, voire de modèle. ■

1. Ce comité, créé par l'Unesco en accord avec les autorités libyennes, comprenait Mme U. Olofsson (Suède), le Pr L. G. Lobato (Portugal), le Pr Jélinek (Tchécoslovaquie), le Pr A. Daschewski (Pologne) et le Pr J. V. Corney (Grande-Bretagne).



Reconstitution de l'intérieur d'une maison traditionnelle de l'oasis de Ghadamès.

La programmation : un outil à l'épreuve du temps

Patrick O'Byrne

Architecte et programmeur : quatre ans de spécialisation en recherche opérationnelle (programmation-planification-normalisation) à Montréal (Canada). Responsable de l'élaboration du Programme architectural du Centre Georges-Pompidou, puis chargé par le Ministère des affaires culturelles de réaliser, en collaboration avec Claude Pecquet, la programmation de plusieurs musées français dont le Musée d'Orsay, le Louvre et le Musée d'art moderne de Lille. Membre du Comité international de l'architecture et des techniques muséographiques et du Comité international de l'ICOM pour la sécurité dans les musées (ICMS).

Claude Pecquet

Muséologue et programmeur chargé de l'élaboration du Programme de fonctionnement pour le Centre Georges-Pompidou ; co-auteur avec Patrick O'Byrne des programmes du Musée du XIX^e siècle et du Louvre à Paris, du Musée Pierre-Lévy à Troyes, des universités de Bouaké et de Khorogo et du Centre culturel de Yamoussoukro (Côte d'Ivoire), et du Centre culturel de Thann (France). Membre du Comité international de l'ICOM pour la sécurité dans les musées (ICMS). Contribue aux travaux et aux publications de l'ICMS.

Il y a juste dix ans, nous réalisons un numéro spécial de *Museum* consacré à la programmation des musées¹. Ce numéro spécial était conçu en deux parties : une première, intitulée « Aspects théoriques », explicitait le rôle, la fonction et l'intérêt de la démarche programmatique comme base préalable à toute étude de conception, que ce soit de réorganisation, de réaménagement ou de création nouvelle de musée. La seconde partie exposait, sous la plume de différents auteurs, des expériences concrètes, nationales et internationales, de programmations appliquées aux musées. Nous avons eu la chance, avec d'autres, de mettre au point la démarche programmatique dans le cadre du projet du Centre national d'art contemporain Georges-Pompidou. Nous en avons développé l'efficacité dans le cadre d'opérations importantes telles que les musées d'Orsay et du Louvre, dans le cadre d'opérations moyennes et également pour d'autres de plus petites dimensions, par exemple les nombreuses études d'implantation des projets du fonds régional d'art contemporain.

Nous avons pu, à chaque fois, vérifier l'intérêt et la pertinence de la démarche, que l'opération soit importante et complexe ou limitée et simple. Car la programmation, ce n'est à tout prendre que la démarche logique de réflexion qui doit précéder la réalisation d'une opération, en quelque sorte le « reculer pour mieux sauter ».

Quoi faire ? Pour qui ? Comment ? Avec quels moyens ? sont autant de questions que doit se poser la programmation et y apporter les réponses adéquates.

Optimisme/pessimisme

Bien entendu, s'il ne s'agissait là que de simple bon sens, cela pourrait se faire par tout un chacun, mais il s'agit en fait d'un peu plus que du simple bon sens. Il s'agit de maîtriser des éléments qui intéressent différentes disciplines souvent complexes telles que : urbanisme, architecture, équi-

pements, gestion, fonctionnement, conservation, éclairage, sécurité, etc. C'est la maîtrise de chacun de ces éléments et de leurs interactions qui explique que la pratique de la programmation soit de l'ordre du professionnalisme.

Nous ne reviendrons pas, dans l'article présent, sur l'intérêt de la méthode comme outil de travail comme nous l'avions appelée dans notre précédent article, mais nous essayerons de répondre à la question qui nous est aujourd'hui posée par *Museum*, à savoir : qu'en est-il de la programmation dix ans après le numéro spécial de la revue ?

Et tout d'abord, quel impact a pu avoir cette publication ? La réponse, comme souvent, comme toujours, est complexe ; à la fois optimiste et pessimiste.

Optimiste parce que depuis que nous avons décidé de nous spécialiser dans la programmation d'équipements culturels et plus spécialement de musées, nous n'avons jamais cessé de travailler en France comme à l'étranger. Ce qui signifie que de nombreux projets ont suivi une démarche logique pour leur conception et leur réalisation. Optimiste également parce que nous savons que le numéro spécial de *Museum* a eu et continue d'avoir un très grand succès international et qu'il est courant qu'aujourd'hui encore on nous fasse la demande de tirés à part. Optimiste, enfin, parce que dans le milieu des musées et en particulier à l'ICOM, on parle de plus en plus de la nécessité de faire un programme avant de « s'embarquer » dans une aventure muséologique, même si trop souvent il n'en reste que les mots, faute souvent de crédits.

Mais inversement, pessimiste, parce qu'encore trop de musées ou d'équipements muséologiques sont conçus, aménagés ou réaménagés sans qu'aucune étude préalable sérieuse n'ait été établie.

Pessimiste, également, parce que trop de maîtres d'ouvrage de l'État, des régions, des départements ou des villes ignorent la programmation ou la

considèrent comme superflue, coûteuse et le plus souvent réellement inutile. Pessimiste enfin, parce que trop d'études de programmation sont faites à bas prix par des amateurs insuffisamment formés ou insuffisamment maîtres de la problématique spécifique de la programmation de musée.

Depuis vingt ans, le musée a considérablement évolué. Depuis la galerie ne comportant que de simples cimaises et quelques vitrines, surveillées par un gardien somnolent, ce musée est devenu une véritable *machine* et c'est pourquoi nous avons utilisé le terme d'outil pour qualifier la programmation, une machine qui est composée d'équipements de plus en plus sophistiqués et de personnels de mieux en mieux qualifiés.

Les musées à la une

Il y a vingt ans, quel quotidien aurait fait sa Une sur un musée ? C'est ce qu'a fait le quotidien parisien *le Monde* dont la Une du supplément *Affaires*, en date du 1^{er} avril 1989, consacrait un article à la pyramide du Louvre sous le titre : « Les musées ouvrent boutique. » Dans son édition du 31 mars 1989, ce même journal consacrait deux colonnes à un accélérateur du nom d'AGLAE, destiné au laboratoire de recherche des Musées de France. Le 16 février 1989, le quotidien *Libération* attribuait une pleine page à un article intitulé : « Le devenir musée de la planète », tandis que *le Monde* du 2 février 1989 traitait indirectement des musées dans un article sur « Le temple et ses marchands ». Il ne s'agit là, en fait, que de quelques exemples parmi bien d'autres.

Le musée marchand, le musée laboratoire, le musée recherche, le musée animation, le musée spectacle, le musée rencontre, le musée promotion remplace aujourd'hui et remplacera encore plus demain le musée galerie de notre jeunesse.

À machine complexe, études fouillées. Il ne s'agit pas de faire une mécanique coûteuse qui risque de se coincer au premier mouvement parce que sa mise au point a été négligée : on voit trop d'expériences malheureuses en ce domaine, expériences ratées plus ou moins gravement. Et ce que nous voudrions dire ici, c'est qu'il est dommage que les méthodes de programmation ne soient pas plus entrées dans les mœurs : des clients maîtres d'ouvrage, des conservateurs et des architectes maîtres d'œuvre pour le plus grand bénéfice de tous.

Le précédent numéro de *Museum* consacré à la programmation était-il trop technique dans sa formulation ? Nous allons essayer ici d'expliquer, sous une forme plus anecdotique le déroulement d'une intervention programmatique et les relations entre ses différents protagonistes. Un directeur de musée, un conservateur ou un responsable élu ou administratif propose ou décide de réorganiser, de développer, de réaménager, voire de reconstruire ou de créer un musée. Il peut, bien entendu, s'adresser directement à un architecte, un scénographe ou un décorateur et lui signifier ses intentions sans autre forme de procès ; et attendre le résultat.

Il est évident que ce n'est pas ce scénario, trop inconséquent et aléatoire, que nous développerons ici. Non, notre hypothétique *client* s'adresse à un programmeur qualifié et si possible connaissant la spécificité des musées.

Un contrat est passé pour l'établissement d'un *cahier des charges* à l'intention du futur réalisateur : architecte, scénographe ou décorateur, c'est le programme. Ce document, qui sera contractuel entre le client (maître d'ouvrage) et le concepteur (maître d'œuvre) définit avec le plus de précisions possibles les besoins : architecturaux, techniques, en équipements muséologiques et en fonctionnement. Les besoins concernent les activités requises au programme (accueil, salles d'exposition, réserves, laboratoires, bureaux, etc.), les équipements (climatiques, de présentation, de circulation verticale, de sécurité, etc.) et les principes de fonctionnement (personnel, horaires, relations, etc.). Au regard de chacun de ces besoins, sont exprimées les performances requises (dimensions, surcharges, capacités, etc.), leurs spécificités (les fonctions qu'ils doivent remplir et comment), et leurs relations fonctionnelles et spatiales.

Ces besoins sont définis par un dialogue constructif entre l'*utilisateur*, c'est-à-dire celui qui aura la charge de faire fonctionner le musée et le programmeur. Ils sont la conséquence d'un certain nombre de *données*, de *contraintes*, d'*exigences* et d'*objectifs*. Les données représentent, en quelque sorte, l'existant (par exemple : le personnel, le public, etc.). Les contraintes et les exigences, ce sont les limites du projet (par exemple : le budget, le bâtiment lorsqu'il existe, les règlements administratifs, techniques ou urbanistiques, etc.). Les objectifs constituent l'ambition du projet (par exemple :

s'ouvrir à un nouveau public, moderniser le fonctionnement, créer ou développer de nouvelles fonctions, etc.).

Ce dialogue entre utilisateur et programmeur peut faire intervenir des spécialistes en tant que de besoin (par exemple pour l'éclairage, la sécurité, les laboratoires, etc.), il se déroule sur un temps plus ou moins long selon l'envergure du projet.

Résultat de ce dialogue et de la prise en compte des données, des contraintes et des exigences et des objectifs, un premier document de synthèse est établi qui constitue le *pré-programme*. Ce pré-programme est soumis au jugement des différents intéressés et décideurs qui l'acceptent tel quel ou qui l'amendent. Une seconde phase de dialogue est alors ouverte qui permet de préciser, plus en détail, chacune des rubriques du document pré-programme. Ce nouvel apport d'informations est synthétisé dans un nouveau document appelé *programme de base*. C'est ce dernier qui, après approbation générale sera remis au concepteur pour l'élaboration du projet architectural et muséologique.

Cette remise peut se faire de deux façons, soit directement à un architecte maître d'œuvre choisi par le maître d'ouvrage, soit par la voie d'une consultation auprès de plusieurs maîtres d'œuvre sous la forme d'un concours par exemple. Avant cette phase de concours, le programmeur peut assister le maître d'ouvrage dans la rédaction du règlement de la consultation et apporter son expérience dans le jugement des projets proposés et son avis pour la sélection du lauréat.

Le projet ou le concepteur retenu, le programmeur voit-il son intervention s'arrêter là ? Hélas ! trop souvent oui. Quelles en sont les conséquences ? Le plus souvent, et les exemples sont nombreux : un détournement du programme pour des raisons plus ou moins justifiées d'ordre esthétique ou technique et difficilement contrôlable par l'utilisateur dépositaire du programme.

Attention aux bâtisseurs cannibales

En fait que se passe-t-il dans la pratique au moment du choix d'un architecte maître d'œuvre et pourquoi, ce choix étant fait, un travail principal, majeur, restait-il à faire ?

Il y a d'abord, pour la première fois, expression de la rencontre entre une demande écrite (le programme) et la for-

malisation de cette demande (le projet) : il y a création plastique. Or cette création est virtuelle : elle est présentée grâce à une écriture symbolique difficilement déchiffrable sans une attention particulière, un savoir, et une expérience que peu de personnes possèdent. D'où déjà une première difficulté de lecture d'un projet qui n'en est d'ailleurs qu'à son stade initial.

Au stade des études, en effet, le projet n'exprime, généralement, que les grandes intentions, le parti d'organisation des fonctions principales, le traitement par volumes. Il n'y a pas encore eu de dialogue direct entre maître d'ouvrage et maître d'œuvre ; le projet est une proposition chargée de potentialités en attente.

Il faut nécessairement établir le dialogue pour amplifier le programme, le charger des éléments positifs de la création architecturale et pour, dans le même temps, rectifier les erreurs et les dysfonctionnements du projet. Ces erreurs sont quelquefois le fait d'une volonté trop grande de l'architecte de « marquer son territoire ».

Un musée, en effet, est souvent une opération prestigieuse et exceptionnelle où l'expression d'une personnalité peut se développer plus que dans d'autres projets et il advient souvent que le contenant (l'architecture intérieure, la scénographie) prenne le pas sur le contenu (les œuvres), l'apparence sur l'existence même du musée. On l'oublie trop souvent, une vitrine n'a qu'une seule fonction : la protection/conservation de l'œuvre. Lorsque l'on peut s'en passer, c'est une obligation afin que la relation objet/visiteur soit la plus simple et la plus directe possible.

Pour pallier ces erreurs et accidents, pour faciliter la lecture du projet et, notamment, aider à mesurer les conséquences de chacune des décisions à prendre au fur et à mesure de l'avancement du projet, il existe une formule qui consiste à confier au programmeur une mission d'assistance et de contrôle de l'évolution du projet, la mission d'*adéquation programme/projet*. Durant cette phase délicate et déterminante pour l'application du programme et la réalisation du projet, le programmeur aidera l'utilisateur dans ses relations avec le concepteur pour éviter que le musée ne devienne l'expression d'un pouvoir autre que celui des œuvres ; pour éviter, comme l'a dit Pol Bury, que « la chair tendre des artistes » ne soit « parfois déchirée par les maniaques du volume et du caillebotis, les bâtisseurs cannibales de l'espace ».

Contrôler l'environnement muséal : un projet dans la région Piémont en Italie

Marco Filippi

Ingénieur, professeur en titre au département de l'énergie de l'École polytechnique de Turin. Enseigne également l'éclairage, l'acoustique et la régulation climatique des bâtiments, ainsi que la physique de ces spécialités à la faculté d'architecture de Turin. Marco Filippi a assuré la direction des recherches menées dans le cadre du projet.

Chiara Aghemo

Architecte, docteur en énergétique ; spécialiste des questions de l'environnement intérieur des bâtiments.

Giancarlo Casetta

Ingénieur, spécialiste de la conception des installations des bâtiments civils et industriels.

Carla Lombardi

Professeur associé au département de l'énergie de l'École polytechnique de Turin ; enseigne la physique à la faculté d'ingénierie de Turin.

Marco Vaudetti

Architecte, professeur associé au département des études architecturales de l'École polytechnique de Turin ; enseigne, entre autres, l'architecture muséale à la faculté d'architecture de Turin.

Un bâtiment « mort » cela n'existe pas. Chaque maison ou complexe administratif a une « vie » à soi au fur et à mesure que les matériaux dont il est composé vieillissent et se transforment, dans leur nature même aussi bien que par rapport à l'environnement externe et interne. La nécessité de contrôler dans le temps les variations structurelles et environnementales revêt une importance particulière dans le cas des musées, considérant qu'ils doivent abriter et protéger des objets qui sont souvent d'une extrême fragilité ou vulnérables à d'autres agressions, et qu'ils sont des lieux de passage intense. Un contrôle muséal adéquat est particulièrement important lorsque des rajouts au bâtiment ou autres transformations structurelles sont envisagées et, dans ce cas, les architectes requièrent une somme considérable d'informations diverses.

Les conservateurs et les architectes ne peuvent lutter contre la détérioration des collections dont les premiers n'ont la charge qu'à la condition de connaître les facteurs de cette détérioration et la façon dont ils interviennent. Les plus importants de ces facteurs nous sont désormais bien connus.

L'humidité de l'atmosphère (dont le degré n'est pas immuable) et la propension du matériau à absorber cette humidité sont responsables de la déformation des objets, sans parler des migrations déplorables, d'un point à un autre d'un objet, de matières que l'eau aurait dissoutes.

Le rayonnement électromagnétique produit par la lumière solaire et d'autres sources lumineuses provoque, par une modification des propriétés chimiques, une perte d'éclat de la couleur

superficielle et une transformation générale de la matière dont est fait l'objet. De plus, étant donné l'élévation de la température de la surface atteinte par la lumière qu'il entraîne, le rayonnement tend à provoquer de dangereuses tensions mécaniques entre différents points de l'objet.

Quelle qu'en soit la raison et qu'ils dépendent du lieu ou du moment, les écarts de température causent des différences de taux d'humidité à l'intérieur de l'objet et une modification de ses dimensions. Trop élevée, la température peut empêcher le matériau de résister aux forces auxquelles il est soumis et devenir par-là une cause intrinsèque de déformation de l'objet.

Mais, qui plus est, la situation des musées dans les zones urbaines, où la circulation automobile a considérablement augmenté au cours des quarante dernières années, expose les collections à une autre source de tensions dues aux vibrations auxquelles les objets peuvent être soumis à l'intérieur même des bâtiments et des meubles. Parallèlement, la présence d'un grand nombre de particules et de substances diverses en suspension dans l'air ainsi que de quantités toujours plus importantes de divers gaz tels que le SO_2 , le NO_2 et le CO_2 , etc., ont fait apparaître de nouvelles formes de détérioration chimique qui, soit superficiellement soit en profondeur, ont d'une manière générale accéléré la rapidité des différents types de corrosion connus.

Origine du projet

Le conseil de la culture et des biens culturels de la région Piémont, fort soucieux de préserver les collections des musées, a chargé en 1984 les départements de l'énergie et des études architecturales de l'École polytechnique de Turin d'entreprendre une recherche sur les moyens et méthodes à utiliser dans les musées et établissements analogues pour la présentation et la conservation des objets¹. L'objectif principal de la région était de fournir aux organismes et institutions s'occupant de ces questions la documentation et l'aide techniques nécessaires pour concevoir et mener à bien des projets de rénovation architecturale et muséologique des musées existants. Il s'agissait aussi d'informer les personnels travaillant dans le secteur de la conservation des biens culturels des techniques nouvelles et, d'une manière plus générale, de développer la recherche scientifique dans ce domaine. Convaincue que

l'environnement est l'élément de liaison entre les objets à conserver et le lieu qui les abrite, c'est-à-dire entre les collections et les locaux, l'équipe de l'École polytechnique a entrepris une recherche sur la qualité de l'environnement muséal sous l'angle non seulement du climat et de l'éclairage, mais aussi des conditions d'exposition et de sécurité.

L'équipe a adopté une démarche scientifique interdisciplinaire répondant aux besoins et aux règles des différents corps de métier concernés (architecture, ameublement, climatisation, équipement), ce qui lui a permis d'élaborer et de mettre en œuvre de nouvelles stratégies d'évaluation de l'environnement et d'imaginer les outils voulus pour mesurer les variables de l'environnement physique. Les recherches bibliographiques préalablement entreprises avec l'aide de la bibliothèque de l'ICCROM ont beaucoup aidé l'équipe dans ces premiers travaux. Quelques 800 références bibliographiques ont en effet été relevées, classées et enregistrées sur bande magnétique pour la circonstance.

En mai 1986, à partir de là, nous avons mis sur pied un projet spécial comprenant des études-enquêtes sur le thème de la présentation et de la conservation des objets dans une centaine de musées, de dépôts d'archives et de bibliothèques du Piémont. Financé par le gouvernement italien à hauteur d'environ 8 millions de dollars à la fin de 1986, ce projet de deux ans, conjointement proposé par la région Piémont et l'École polytechnique de Turin en association avec l'ENEA² est réalisé par la société MBA Piemonte de Turin³. Les objectifs du projet sont les suivants :

Créer un système d'information (banque de données) sur les conditions de présentation et de conservation des objets dans les divers musées étudiés.

Évaluer l'état actuel des différents musées au regard des principaux impératifs, à savoir : adaptation du bâtiment à sa fonction, adaptation des installations au public visé, dispositifs de régulation du micro-climat et de l'éclairage et mesures de sécurité (protection contre les accidents, l'incendie, le vol et le vandalisme).

Définir les mesures prioritaires à prendre et estimer le coût des travaux nécessaires pour rendre les locaux conformes à une norme satisfaisante.

Encourager l'installation d'appareils de mesure des variables de l'environnement.

Créer un nouvel esprit dans la profession

en mettant en place des formations en cours d'emploi valorisant l'ouverture et l'approche interdisciplinaire qui doivent être celles de techniciens œuvrant dans le domaine des biens culturels. Les résultats du projet sur le plan des méthodes et des moyens technologiques seront mis à la disposition d'un service régional de documentation et d'assistance technique (fig. 1).

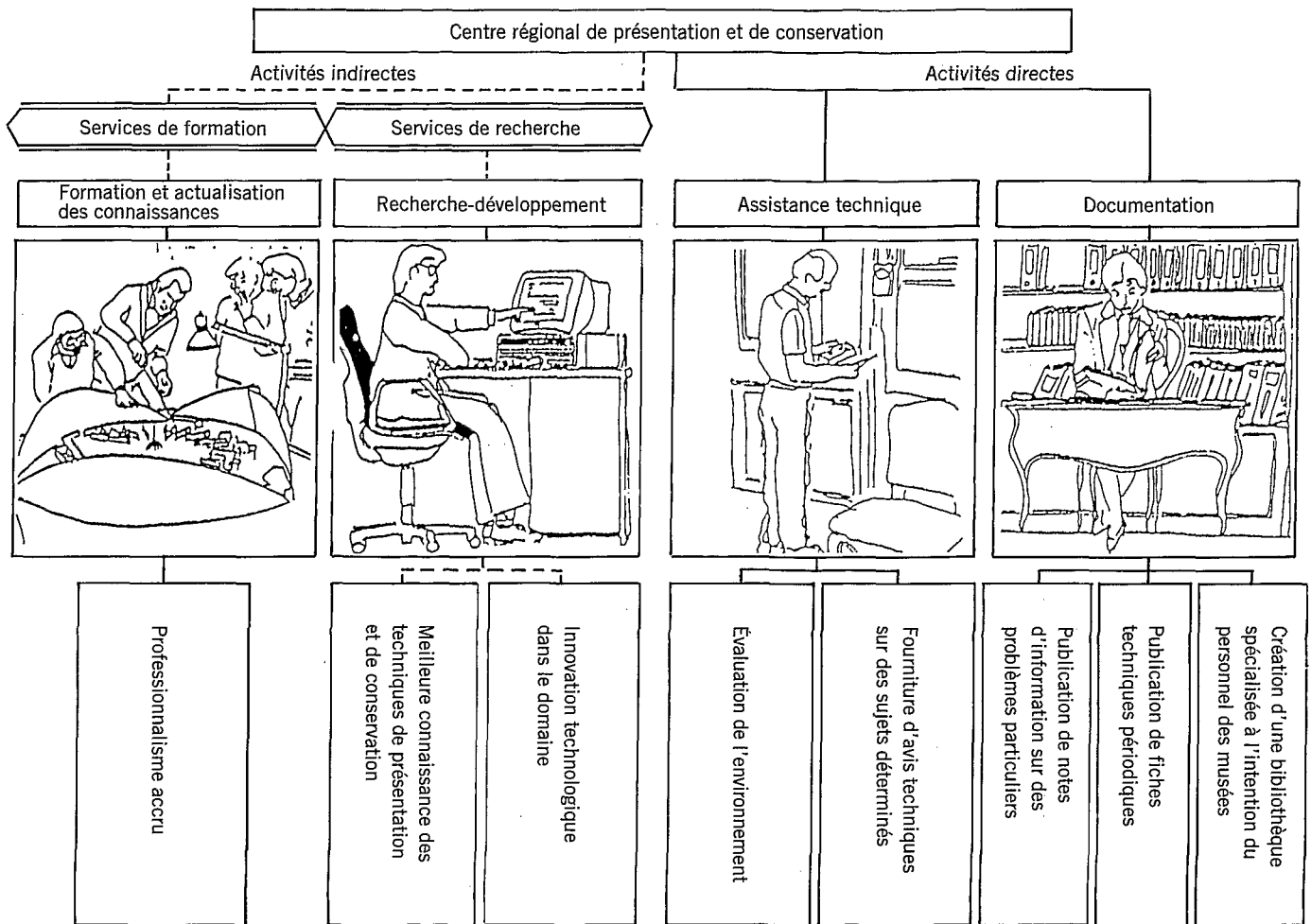
Contrôle qualitatif de l'environnement muséal : problématique et méthodologie

Les initiatives, les programmes et les travaux de recherche décrits ci-dessus concernent tout particulièrement les musées installés dans des bâtiments existants, éléments du patrimoine culturel ou environnemental pour des raisons historiques, architecturales ou autres. Ces édifices ont parfois connu au fil de leur histoire des transformations radicales et, dans certains cas, inattendues. De ce point de vue, l'Italie occupe une place à part. Il ressort des enquêtes menées dans les pays de la CEE que quelque 4 millions des 5 367 359 monuments répertoriés dans la communauté se trouvent en Italie, où le nombre des édifices abritant des musées est extrêmement élevé. Quand on sait que moins de 1,1 % du budget national est alloué à la protection de ce patrimoine, on comprend aisément pourquoi les autorités locales sont de plus en plus préoccupées et pourquoi on veut mettre au point de meilleurs instruments et méthodes pour établir un bilan de santé des musées.

Mais, du point de vue technique et scientifique, que signifie donc aujourd'hui « établir le bilan de santé d'un musée » ?

À une époque où de nombreux musées traversent tant de problèmes qu'ils menacent de devoir fermer, cela veut dire : a) examiner tout ce qui peut s'opposer à leur maintien en exploitation et nuire à la qualité de la présentation des collections au public ; b) déterminer les conditions dans lesquelles ces collections risquent de se détériorer au point de ne plus être présentables ; c) définir les facteurs susceptibles de compromettre un entretien satisfaisant des locaux et d) étudier les techniques d'exposition et les technologies modernes qui permettraient à un musée d'exposer ses richesses et d'informer ses visiteurs au mieux.

Les méthodes que nous proposons d'employer pour établir ce diagnostic sont les suivantes :



collecte, après définition des catégories pertinentes, des données caractérisant l'état du musée en général et de ses locaux en particulier ;
 organisation des données recueillies aux fins de comparaison et d'évaluation sur la base de critères établis ;
 estimation de l'état actuel du musée en tenant compte d'une double exigence : respect d'un édifice historique et utilisation de cet édifice comme musée, et en mettant en évidence les inévitables contradictions entre ces deux termes.
 Sur cette base, nous avons mis au point une méthodologie opératoire en deux étapes : une étude qualitative (évaluation de premier niveau) et une étude quantitative (évaluation de second niveau). La première commence par une enquête sur la qualité de l'environnement du musée, au sens le plus large : analyse des locaux selon le type de bâtiment, présence de différents équipements, organisation du point de vue scientifique, techniques de mise en place dans les réserves et les salles d'exposition, sécurité des visiteurs et pro-

tection des collections et du bâtiment lui-même, etc. Les données relatives, entre autres, à la climatisation, à l'éclairage naturel et artificiel, au bruit, aux vibrations, aux caractéristiques dimensionnelles des locaux et du mobilier, à la sécurité des visiteurs, à la dégradation des lieux et à la détérioration des objets exposés permettent notamment de déterminer le degré de gravité et de fréquence des problèmes et de tenter, cela fait, d'assurer aux installations le minimum de qualité nécessaire.

Dans le même temps, on établit des « plans thématiques » en prenant pour base un relevé du bâtiment abritant le musée. Il s'agit de plans cotés concernant : le bâtiment ; les circulations horizontale et verticale ; les programmes du musée ; les caractéristiques architecturales du bâtiment ; les techniques d'exposition et d'entreposage en réserve ; l'éclairage naturel ; l'éclairage artificiel ; la climatisation du bâtiment et des vitrines ; le bruit et les vibrations ; la sécurité des usagers ; les objets (inventaire et état de

Figure 1. Fonctionnement d'un organisme régional chargé des questions de présentation et de conservation dans les musées.

1. En plus des auteurs, l'équipe de recherche était composée de Enrico Bonifetto et Anna Maccario (architectes), de Livio Bongiovanni (ingénieur) et de Ferrando Caon et Giuseppe Vannelli (techniciens). Sara Coltro (responsable de la liaison avec l'Université) et Dino Raiteri (chargé des services muséographiques pour la région Piémont) représentaient la région au sein de l'équipe de recherche.
2. L'ENEA est un organisme public chargé à l'échelon national de recherches, d'études et de projets pilotes relatifs à l'énergie et à l'environnement. Cet organisme a récemment subventionné une étude concrète de l'environnement muséal.
3. La société MBA Piemonte, dont le siège se trouve à Turin, a été créée en vue de mettre sur pied et de suivre la réalisation du projet « Allestimento e conservazione nei musei, nelle biblioteche e negli archivi ; indagini conoscitive ed ipotesi di intervento » (Préparation et conservation dans les musées, les bibliothèques et les dépôts d'archives ; enquêtes et hypothèses d'intervention), financé en vertu de l'article 15 de la loi n° 41 du 28 février 1986.

détérioration des objets exposés); la protection des pièces.

Ces renseignements sont reportés sur les plans thématiques à l'aide de symboles aisément reconnaissables (assortis d'une légende) et sont présentés étage par étage, photographies à l'appui, de façon à offrir une image complète des phénomènes rencontrés.

Évaluation quantitative

Tout au long de l'étude quantitative, on recueille des données chiffrées afin de compléter l'étude qualitative déjà faite. C'est à ce stade que l'on procède à des mesures de l'état effectif de détérioration des objets et de confort des locaux que l'on compare à un tableau de valeurs limites universellement admises. On s'aide à cet effet de fiches dûment préparées sur lesquelles on porte les chiffres concernant :

les caractéristiques du bâtiment et de ses équipements ;

les caractéristiques de l'environnement physique : éclairage, humidité relative, température de l'air, température de surface et teneur en humidité des murs, etc. ;

les conditions dans lesquelles les objets sont présentés ainsi que les équipements des salles d'exposition et des réserves.

On obtient ainsi une image de la situation réelle au moyen de cette banque de données quantitatives regroupées sous les douze rubriques déjà utilisées dans l'étude qualitative. L'évaluation de premier niveau (sans mesure des variables physiques) et l'évaluation de second niveau (mesure des variables physiques correctement corrélées et comparées) contribuent donc à elles deux à fournir un tableau de la situation complexe qui prévaut dans les musées en matière de présentation et de conservation.

L'exploitation de ces données qualitatives et quantitatives permet d'apprécier le degré de bon fonctionnement, de confort, de sécurité et de protection, de définir des indicateurs de la qualité des locaux (évaluation de l'adéquation des techniques de présentation et des équipements utilisés) et de la qualité de l'environnement (classement de l'environnement en fonction des valeurs relevées à un moment donné et de leur évolution dans le temps) et de juger ensuite l'état réel (fig. 2). Pour aider à porter ce jugement, on trouvera au tableau 1 une liste suggérée des caractéristiques exigées d'un musée. Ce jugement peut se présenter

sous la forme d'un tableau diagnostique indiquant de manière succincte l'incidence des insuffisances rencontrées (indice d'étendue) et le sérieux de ces insuffisances (indice de gravité).

Tableau 1. Liste des caractéristiques exigées d'un musée

Architecture

Compatibilité de l'édifice avec son utilisation comme musée.

Adaptation des locaux du point de vue de leur construction à un changement de fonction.

Possibilité d'extension des locaux en fonction des programmes du musée.

Unité organique des collections et du caractère architectural.

Relation entre les locaux et le système de présentation.

Flexibilité topologique du bâtiment de façon à pouvoir organiser différents types d'exposition à différents moments.

Difficultés d'accès pour les personnes handicapées.

Dégradation du bâtiment.

Sauvegarde de l'architecture et de la valeur historique des lieux.

Évaluation du décor et du mobilier qui sont des parties constitutives du bâtiment.

Dispositif de régulation de la vitesse de circulation de l'air dans le bâtiment.

Protection contre les agents de détérioration physiques et chimiques.

Protection

Plan de protection des collections en cas de danger (incendie, catastrophe naturelle, etc.).

Dispositif assurant la sécurité des visiteurs et du personnel.

Effectif des personnels de gardiennage.

Dispositifs anti-intrusion.

Dispositifs de détection et d'extinction de l'incendie.

Juger des conditions dans lesquelles les objets sont exposés et conservés dans les musées est une opération complexe. Il faut à cet effet : a) se référer en permanence aux plans thématiques, dont la lecture et l'interprétation seront appuyées par l'étude attentive des données quantitatives ; b) s'assurer le concours personnel des agents responsables de la gestion du musée ; c) dresser au préalable une liste de référence de toutes les caractéristiques exigées comportant les chiffres limites admissibles pour ce qui concerne les facteurs climatiques (et autres) et les services.

Les méthodes de contrôle de la qualité de l'environnement décrites ci-dessus ont été testées par l'équipe de l'École polytechnique au moyen d'enquêtes réalisées en été et en hiver, dans la région Piémont, dans six musées, de taille et de nature différentes : le Palazzo Madama de Turin, le Museo Civico de Biella, le Museo Civico de Susa, le Museo Civico Craveri de Bra, le Museo Civico de Savigliano et le Musée d'anthropologie et d'ethnologie de Turin. On envisage de stocker les plans de ces musées sur ordinateur à l'aide d'un logiciel de conception assistée par ordinateur (CAO) et d'automatiser le classement et le traitement des données relatives à la qualité de l'environnement. On disposera ainsi des archives nécessaires lorsqu'on voudra transformer l'édifice ou réaménager les salles d'exposition.

Outils élaborés

La mesure des variables dont nous avons parlé pose un double problème : où et quand faut-il mesurer ? Bien évidemment, ces paramètres prennent des valeurs variant dans l'espace et des relevés effectués en un seul point seraient inutiles. Il serait tout aussi inutile de multiplier les points de relevé, méthode lourde quand on sait que les valeurs fluctuent dans la durée et que les relevés doivent donc être fréquents. On divisera donc l'espace en un certain nombre de volumes où l'on disposera quelques appareils de mesure dans les endroits importants, en procédant parallèlement à des relevés en des endroits moins importants et en s'accordant une marge acceptable d'erreur. Dans certains cas, le problème a été résolu de deux façons différentes : soit en procédant à des sondages nombreux et rapprochés dans le temps à l'aide d'instruments portatifs avant d'établir des corrélations spatiales empiriques entre les valeurs mesurées. C'est aussi le moyen de déterminer quelles sont les zones à risque dont il importe particulièrement de maîtriser les conditions environnementales ; soit en construisant des modèles physico-mathématiques de la répartition spatiale des variables à observer au moyen de mesures recueillies en des endroits donnés.

Les conditions d'environnement varient dans le temps en fonction des conditions climatiques extérieures, du nombre de visiteurs et de la façon dont fonctionnent les installations de climatisation et de chauffage. Il faut donc procéder régulièrement, sur des périodes tests,

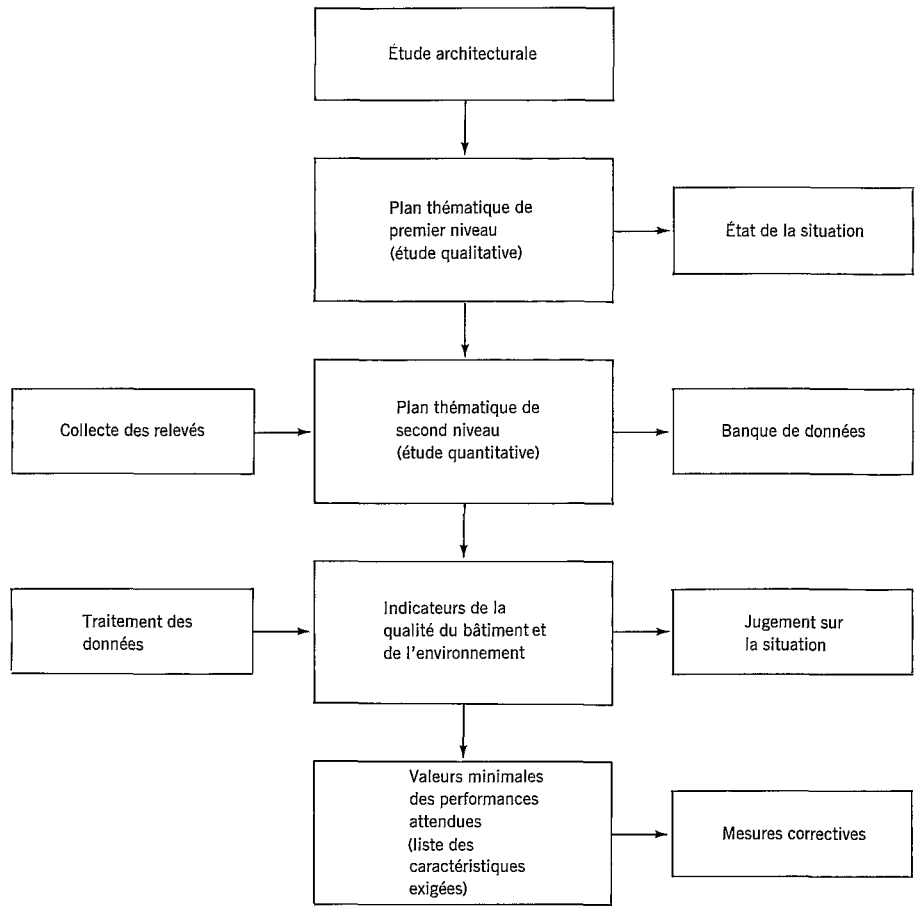
à des observations de tous les facteurs qui influent normalement sur l'environnement. On peut ainsi relever les degrés d'humidité relative et de température en des endroits déterminés pendant un mois entier à chaque saison de l'année, la fréquence des observations étant liée au rythme d'évolution des variables étudiées. On collecte de la sorte un grand nombre de données qu'il faut ensuite traiter de façon à obtenir des paramètres plus complexes qui expliquent mieux la dynamique de la détérioration des collections (par exemple, gradients thermiques : valeurs moyenne, maximale et minimale durant une journée, une semaine ou une saison). Il faudra pouvoir disposer d'un ordinateur pour faire cette analyse et récapituler les résultats. Pour faciliter la consultation et faire apparaître la distribution des valeurs des variables dans l'espace et dans le temps, les résultats de l'analyse peuvent être présentés sous forme de schémas.

Pour étudier les variables physiques, notre équipe de recherche s'est dotée de deux jeux d'instruments ; les deux systèmes donnent des résultats différents mais complémentaires.

La trousse du conservateur (TC)

Cette trousse a été conçue de manière à pouvoir être utilisée dans l'ensemble de la région par tout conservateur du musée ; l'équipement est en effet d'un coût peu élevé puisque chaque trousse revient à environ 2 000 dollars.

Les principales caractéristiques techniques des instruments contenus dans chaque trousse sont indiquées au tableau 2. Ces instruments sont faciles à utiliser tout en étant extrêmement fonctionnels : au total, chaque trousse pèse environ 6 kg. Faite de contreplaqué de 6 mm d'épaisseur, capitonnée à l'intérieur, elle est de dimension modeste puisqu'elle mesure extérieurement 48 cm x 34 cm x 95 cm. Les instruments fonctionnent à piles et ont une autonomie de plusieurs heures (voir tableau 2). Les pièces détachées sont faciles à trouver et les réparations ne soulèvent aucun problème. Le conservateur peut, à l'aide de ces instruments, effectuer séance tenante aux points choisis les premières mesures dont il a besoin pour évaluer telle cause de détérioration des objets en un endroit donné, ou pour une tout autre raison, organiser une exposition, par exemple. Il est envisagé d'équiper une trousse sur trois d'un thermohygromètre enregistreur et d'un appareil de mesure de l'humidité interne des murs.



Le système d'acquisition de données (SAD)

Le SAD a été conçu pour permettre d'effectuer des études continues sur de longues périodes, en liaison étroite avec les centres de recherche et de traitement de données. En raison de ses caractéristiques et de son coût (chaque système revient environ à 15 000 dollars), son utilisation est moins répandue que celle de la trousse. Le SAD est constitué de deux sous-systèmes principaux : l'un est destiné à la collecte des données relatives aux conditions climatiques extérieures tandis que l'autre sert à la collecte des données relatives aux conditions microclimatiques intérieures. Le système *extérieur* standard est relié, par l'intermédiaire d'un transducteur de signaux, à un groupe de cinq détecteurs permettant d'étudier les variables suivantes : air, humidité relative et température, éclairement, vitesse du vent et direction du vent. Le système *intérieur* est directement relié à trois unités « satellites » qui peuvent en être éloignées de 20 m au maximum. Quatorze détecteurs au total peuvent être connectés à chaque satellite pour l'observation des variables suivantes : air, humidité relative et température, température de surface et éclairement. Les données recueillies sont

Figure 2. Schéma d'une opération d'évaluation d'un environnement.

La trousse du conservateur.



Tableau 2. *Trousse du conservateur, fiche technique*

Instrument	Valeurs extrêmes	Résolution	Autonomie de fonctionnement
Thermomètre avec :			
Sonde pour mesurer la température de l'air	- 10/+ 120°C	0,1°C	20 h ^a
Sonde pour mesurer la température de surface	- 10/+ 120°C ^b	0,1°C ^b	4 h ^a
Hygromètre	0/100% ^c	0,1% ^c	
Luxmètre avec :			
Sonde pour éclaircissement 10 000 lux	0/10 000 lx	1 lx	10 h ^a
Sonde pour éclaircissement 100 000 lux	0/100 000 lx	10 lx	10 h ^a
Appareil de mesure des rayons ultraviolets	50/1 600 µW/lm	50 µW/lm	
Flexomètre	0/5 000 mm	1 mm	
Thermohygromètre enregistreur	- 15/+ 45°C 0/100%	1°C 1%	7/14 jours
Appareil de mesure de l'humidité interne des murs	^d		

a. En continu.

b. Température au thermomètre sec et température au thermomètre mouillé.

c. Humidité relative.

d. Cet appareil, qui indique les variations de la résistance électrique à l'intérieur d'un matériau en fonction de sa teneur en humidité, permet de procéder à une évaluation qualitative différentielle de cette teneur elle-même.

Tableau 3. *Système d'acquisition de données (SAD)*

Conditions climatiques	Sonde	Valeurs extrêmes	Résolution ^a
Extérieures	Température de l'air	- 20/+ 52°C	0,1°C
	Humidité relative	0/100%	1%
	Vitesse du vent	0/50 m/s	0,1 m/s
	Direction du vent	0/360°	1°
	Éclaircissement	0/100 000 lx	10 lx
Intérieures	Température de l'air	- 20/+ 52°C	0,1°C
	Humidité relative	0/100%	1%
	Éclaircissement	0/10 000 lx	1 lx
	Température de surface	- 20/+ 52°C	0,1°C

a. Résolution relative au système sonde-transducteur.

enregistrées sur bande magnétique, puis transférées sur ordinateur pour classement et traitement. La gestion des données s'effectue au moyen d'un logiciel spécial. Les caractéristiques techniques principales des détecteurs utilisés dans le système d'acquisition de données sont indiquées au tableau 3.

Le résultat final est la constitution d'une banque de données historiques et statistiques sur l'état du milieu physique fournissant des données complètes et précises sur les variables clés à prendre en considération le jour où l'on envisage des transformations architecturales. ■

[Texte original en anglais]

Qu'est-ce qu'un Le point de vue d'un Japonais

Eiji Mizushima

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

Toutes les photos : © avec l'aimable autorisation de l'auteur

« musée intelligent » ?

Poste de contrôle central du bâtiment de la Cité des sciences à Yokohama.



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

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

des travaux de recherche et d'évaluation sur la conception des expositions ainsi que sur l'architecture des musées. Le lecteur trouvera dans ces lignes un aperçu de nos expériences et de nos conclusions.

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

Historique

Comment est né le concept de « musée intelligent » ? Dans le Japon moderne, la technologie progresse à un rythme fabuleux; les développements dans le domaine de l'informatique, des technologies de la communication et des réseaux ne cessent de se multiplier. Tous les secteurs de la société sont désormais touchés par un phénomène qui pénètre jusque

dans les foyers familiaux. Selon toute vraisemblance, le mouvement est appelé à s'accroître encore, à mesure qu'au sein de la société la matière grise prendra le pas sur la matière brute, le savoir sur le produit.

L'architecture a suivi : câbles et fibres optiques s'enchevêtrent dans les murs. Tout est prévu, dès la construction, pour que les échanges d'information, traditionnellement assurés par l'écrit, puissent se faire de manière électronique. Ainsi est apparu le « bâtiment intelligent », création de ces sociétés immobilières américaines qui, au début des années 80, cherchaient à attirer une clientèle de locataires d'espaces de bureaux. Transposé au Japon, le concept a progressivement évolué en prenant un sens nouveau afin de refléter les spécificités du pays. Si la définition que l'on peut en donner est encore loin d'être arrêtée — ni même parfaitement claire — une chose est certaine : le « bâtiment intelligent » favorise une gestion efficace des espaces de bureaux et autres locaux du fait qu'il est équipé, d'origine, d'installations d'information et de communication ultramodernes caractérisées par leur souplesse et leur extensibilité.

Il en est de même de l'architecture muséale et nous pensons, dans notre équipe de recherche, que l'ère du « musée intelligent » n'est pas bien loin. Nous avons déjà tenté, à l'aide d'ordinateurs et de systèmes modernes d'information d'introduire des fonctions « intelligentes » au musée au niveau de la construction et de la présentation des expositions.

Mais un musée n'est pas un immeuble de bureaux et s'il en a certaines fonctions et certaines caractéristiques, il s'en distingue par d'autres qui lui sont propres.

Qu'est-ce alors qu'un « musée intelligent » ? À mon avis, c'est un musée *a)* où les opérations de fonctionnement et d'administration, ainsi que la gestion des expositions sont automatisées; *b)* où l'atmosphère des espaces d'exposition et de conservation est régulée; *c)* qui a été équipé, au stade de la construction, d'installations d'information et de communication internes et avec l'extérieur et *d)* où l'information des visiteurs est assurée par ordinateur ou à l'aide de « nouveaux moyens de communication ». (On trouvera à la figure 1 un schéma expliquant en termes plus opérationnels ce que nous entendons par-là.)

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

Fondamentalement, l'architecture muséale tend aux mêmes fins que l'architecture des lieux où vivent et s'abritent les hommes : *protéger et préserver*. En l'occurrence, il s'agit d'objets, de peintures, de sculptures, de documents historiques, de spécimens, d'éléments du patrimoine scientifique, etc. Mais les musées ont aussi une autre fonction, qui est d'abriter des expositions, ce qui influe de manière décisive sur leur architecture. Pour ma part, j'ai toujours estimé qu'il fallait étendre la définition de cette fonction en l'assimilant à une « fonction d'information ». Il me semble que si la collecte et la conservation des objets correspondent à une fonction de l'information, la présentation est plutôt une fonction de transmission de l'information qu'il vaut mieux appréhender comme telle. Aussi un musée moderne doit-il être, de par son architecture, non plus un lieu passif — « réceptacle de collections et de visiteurs » mais un mécanisme actif « de réception et de transmission de l'information, apportant un soutien dynamique aux différentes activités muséographiques ».

Dans la pratique, l'installation et l'exploitation dans un « musée intelligent » de l'équipement informatique nécessaire comportent des exigences auxquelles les architectes et les maîtres d'œuvre doivent être particulièrement attentifs. Quatre facteurs doivent principalement être pris en compte.

Premièrement, le musée doit être alimenté en permanence en *électricité*, et ce, à la tension voulue. Les besoins en éner-

gie électrique varient très sensiblement selon la quantité du matériel installé, la consommation de ce matériel en électricité et la fréquence à laquelle il est utilisé. De plus, il est difficile de prévoir les besoins futurs en énergie étant donné, par exemple, que l'on peut réaliser des économies d'énergie aux terminaux de visualisation pour compenser une augmentation de la consommation due au développement diversifié du recours à l'ordinateur. En tout état de cause, il importe absolument de tenir compte du fait que les besoins en énergie électrique augmenteront vraisemblablement avec le temps.

Il convient, en *deuxième lieu*, de bien choisir le principe d'installation des câbles. Les moyens de transmission de l'information constituent l'un des éléments clés du « musée intelligent » ; le circuit de transmission des signaux revêt donc la plus haute importance ; les interférences doivent par ailleurs être bannies si l'on veut que la transmission des signaux soit de qualité. Dans les circuits informatiques, on associe de plus en plus, depuis quelque temps, la fibre optique au câble électrique. Il faut alors éloigner les câbles d'alimentation en électricité des câbles de transmission des signaux ou poser des protections, ce qui peut représenter pour l'architecte un véritable casse-tête. À noter aussi que lors de la pose des câbles de transmission de signaux, il faut assurer aux installations une certaine souplesse et, par conséquent, répartir judicieusement les points de raccordement des terminaux (par exemple dans les planchers, les murs ou les plafonds). Bien évidemment, le choix du schéma de passage des câbles, celui du matériel et des techniques de pose (pose en apparent, pose sous plancher, gaines, pour n'en nommer que quelques-unes) est capital. Enfin, il faut veiller à préserver l'esthétique des lieux, notamment dans les salles d'exposition ouvertes au public et où une installation électrique peu soignée serait « inélégante ». Dans le cas d'une reconversion d'un bâtiment ancien en musée, ces problèmes de câbles peuvent devenir tout à fait épineux.

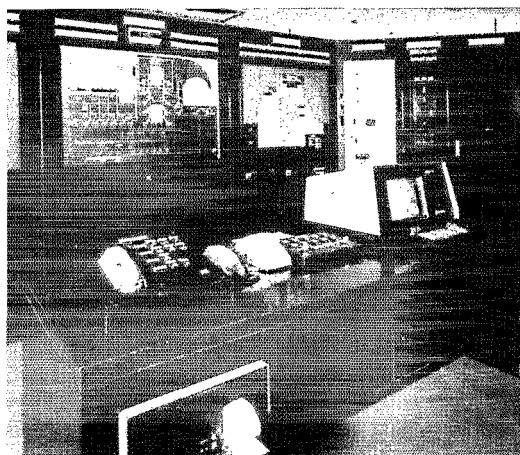
En troisième lieu, il faut climatiser le musée. Les impératifs en la matière sont intimement liés à des variables qualitatives et quantitatives et aux besoins du public, du personnel du musée, des objets exposés qui sont sensibles à l'humidité et aux écarts de température, sans oublier le matériel informatique, particulièrement délicat. L'architecte doit donc veiller de près à ce que la qualité

thermique de l'édifice soit bonne, tenir compte de ce que le matériel dégage de la chaleur et prendre en considération l'évolution du taux de fréquentation et les différentes fonctions des espaces, pour les expositions comme pour la conservation. Il aura donc intérêt à adopter une démarche globale pour concevoir dans le détail les installations de climatisation nécessaires et les autres systèmes de régulation de l'atmosphère des locaux.

Le *quatrième* élément est, bien entendu, la *sécurité* et c'est sur ce point que dans un « musée intelligent », l'information prend tout son sens. On critique souvent les faiblesses des systèmes d'information et de communication utilisés pour la sécurité. Or il est toujours possible de les améliorer et d'avoir recours aux solutions architecturales qui existent, même si elles sont parfois antagonistes. On sait par exemple que les sprinklers — qui sont censés être la meilleure protection contre l'incendie — ont été à l'origine de dégâts dans les circuits électriques et ont parfois même causé de graves dommages secondaires. Bien entendu, il faut aussi, dans les régions à risque, prendre des mesures antisismiques pour protéger le bâtiment et son contenu contre les risques d'effondrement des planchers, murs et plafonds, de court-circuits, et de déplacement et de chute du matériel électronique. On peut également installer des caméras pour la détection des incendies, des intrusions et des vols. Il existe aussi des dispositifs de surveillance automatique des facteurs d'environnement¹. Ces dispositifs sont conçus pour contrôler huit variables : température, hygrométrie, teneur de l'air en oxyde de carbone, teneur de l'air en gaz carbonique, teneur en poussières, vitesse du vent, luminosité et bruit. Un musée qui se surveille ainsi lui-même, sur tant de points « vitaux » (au sens propre du terme) peut à coup sûr être dit « intelligent ».

Les réseaux intérieurs : deux exemples

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



Activité temporaire pour les familles :
« Apprenons à nous servir de l'ordinateur personnel. »

Ordinateur central du réseau local (LAN)
dans la salle de programmation de la Cité
des sciences à Yokohama. Le public peut
visiter cette salle comme une exposition.



Avec le progrès des technologies, la nature des rapports entre le musée et son public et les moyens mis en œuvre pour informer ce dernier se sont transformés. Naguère, l'ordinateur était encore, pour les musées des sciences, un objet d'étude et d'exposition. Aujourd'hui, il a perdu sa rareté et la question à l'ordre du jour, pour les responsables des musées comme pour les architectes, est d'informatiser la communication avec les visiteurs. À la Cité des sciences de Yokohama, c'est par l'intermédiaire des écrans que les gens prennent contact avec les diverses sources d'information que l'établissement met à leur disposition. Les enfants, par exemple, ont la possibilité d'accéder librement à la base de données graphiques sur les objets exposés et d'introduire tous les renseignements dont ils souhaitent faire part à d'autres. Par ailleurs, les indications qu'on avait coutume de présenter sur papier s'affichent désormais sur les écrans d'ordinateur.

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

Dans l'exemple que je viens de donner, le réseau local est employé comme moyen d'informer, à l'intérieur d'un

musée des sciences, sur les objets exposés. Notre équipe de recherche a fait une autre expérience intéressante à l'aide du réseau local. Nous nous sommes servis des ordinateurs pour rassembler des statistiques, notamment sur le nombre de visiteurs qui les utilisent et sur ce qu'ils en retirent.

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

Cette expérience, qui nous a permis de faire un test préliminaire en vue de l'introduction du réseau local dans les musées, s'est poursuivie pendant trois jours en janvier 1987. En voici les principaux résultats. Nombre total de visiteurs ayant utilisé l'ordinateur durant la période de trois jours : 1 199 ; horaires

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

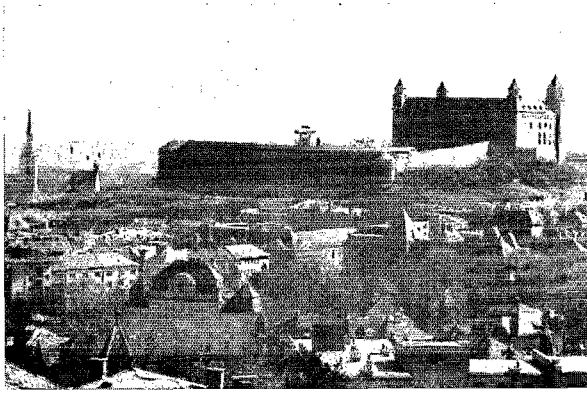
Nous avons ainsi pu, grâce à l'ordinateur, et sans que cela ait exigé la mise en place d'un dispositif particulier, clarifier certains points quant à la composition de la population fréquentant le musée — qui n'étaient jusque-là connus que de façon subjective — savoir avec certitude quelle était la meilleure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

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

[Texte original en anglais]

1. Voir aussi à cet égard l'article figurant à la page 235 (N.d.l.r.).

M. Červenánský



Bratislava: de l'âge de pierre à l'informatique

Alojz Habovštiak

Né en 1932, spécialiste dans l'archéologie médiévale. A dirigé l'Institut archéologique du Musée national slovaque de 1969 à 1977. Directeur de ce musée depuis 1977. Membre de la Commission nationale tchèque de l'ICOM et du Comité international des musées d'archéologie et d'histoire. A publié une monographie et de nombreux essais sur l'archéologie et la muséologie médiévales.

Depuis 1969, Bratislava (connue autrefois sous le nom de Pressbourg) est la capitale de la République socialiste slovaque, laquelle fait partie de la République socialiste tchécoslovaque. Toutefois, son histoire est ancienne puisque l'emplacement est occupé depuis l'âge de pierre, ce qui explique en grande partie l'intérêt du site lui-même. La ville s'étend sur les deux rives du Danube, là où le fleuve pouvait être franchi à gué; en outre, sa colline, site stratégique important, se prête idéalement aux fortifications; enfin, elle constitue une sorte de porte géographique naturelle, au carrefour des communications européennes.

L'histoire de la ville est jalonnée de grands événements: construction du premier château sous l'empire moravien (IX^e siècle), octroi de privilèges municipaux en 1291, création en 1467 de la première université en territoire slovaque (*Academia Istropolitana*). Pendant l'occupation turque de la Hongrie méridionale, Bratislava a été la ville des couronnements (1536 à 1784) tandis qu'au début du XVIII^e siècle elle est devenue le cœur de ce qu'on pourrait appeler l'enthousiasme national et culturel des Slovaques.

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, la ville a joué un rôle clef dans le mouvement ouvrier révolutionnaire. Elle est devenue la capitale de la Slovaquie après la proclamation de la République tchécoslovaque en 1918; elle sera libérée plus tard par les forces soviétiques à la fin de la seconde guerre mondiale (4 avril 1945).

Aujourd'hui, Bratislava, qui compte près de 450 000 habitants, est le centre de la vie culturelle slovaque. La ville renferme tant de musées et de galeries qu'il est impossible de les décrire par le menu dans ce court article sur la vie muséale de notre ville, destiné aux lecteurs de *Museum*. Parmi ceux sur lesquels nous ne nous attarderons pas, faute de place, il convient de mentionner le Musée Lénine qui présente notamment une exposition spécialement axée sur son enfance et replace ce personnage historique dans son contexte familial; le musée d'éducation et de pédagogie, le « plus jeune » de nos musées (créé en 1970) mais non le moins ambitieux; enfin, la Galerie nationale d'art slovaque, installée dans des casernes du XVIII^e siècle au bord du Danube, illustrant l'art slovaque du XIII^e au XX^e siècle et l'art européen du XV^e au XVIII^e siècle (le nombre de pièces de sa collection est passé de 555 en 1950 à 50 000 aujourd'hui); elle réunit aussi sous son autorité plusieurs musées de moindre importance.

Nous allons maintenant considérer le cas de trois musées — ils sont en réalité plus nombreux puisque chacun coiffe d'autres musées — qui montrent le double rôle culturel de Bratislava, à la fois capitale de la Slovaquie et ville florissante.

Le Musée national slovaque

Le « MNS », comme nous l'appelons familièrement, est né en 1961 de la fusion de deux établissements beaucoup plus

Bratislava, capitale de la République socialiste slovaque, et son château, situé à un emplacement stratégique, qui renferme les collections historiques et archéologiques du Musée national slovaque.

anciens : le MNS original, ouvert dans la ville de Martin en 1893, et le musée slovaque issu du Musée de la patrie créé en 1923 et du Musée de l'agriculture créé à Bratislava en 1924. Marqué par cette multiple parenté, le Musée national slovaque devait se vouer à des activités très variées pour lesquelles il dispose de pas moins de dix unités ; nous passerons brièvement en revue cinq d'entre elles.

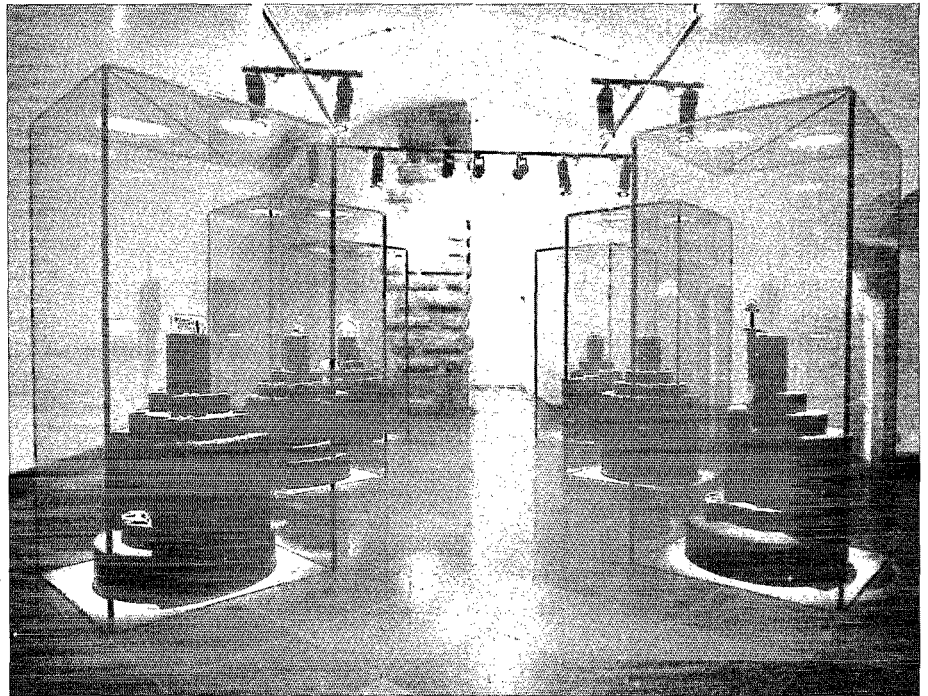
Le Musée archéologique, installé au château de Bratislava, possède une collection de 113 350 objets allant des premiers âges jusqu'à l'empire moravien (IX^e siècle). Particulièrement intéressante est l'exposition de bijoux de l'ancienne Slovaquie qui compte plus de 1 300 pièces taillées dans l'or et l'argent mais aussi d'autres matériaux rares tels que défenses de mammouth, ivoire, cristal et ambre.

Le Musée historique du MNS également logé au château (et aussi dans le bâtiment principal du MNS au bord du Danube), retrace le développement de la vie matérielle et intellectuelle du XI^e siècle à nos jours avec une collection de 200 861 objets. Une attention particulière y est portée à l'artisanat, aux instruments de musique et à la collection de monnaies anciennes. Ce musée a été le premier, en Slovaquie, à utiliser les moyens audiovisuels et multimédias.

Avec une collection de deux millions de pièces, le Musée d'histoire naturelle présente au public des échantillons intéressants la minéralogie, la géologie, la paléontologie, la botanique, la zoologie et l'anthropologie rassemblés en Tchécoslovaquie et dans le monde entier.

Le Musée de l'éveil de la conscience sociale, créé en 1978, est un musée non traditionnel, unique en Tchécoslovaquie, qui cherche à vulgariser une vision du monde scientifique et matérialiste axée sur l'athéisme, avec exposition d'objets d'artisanat et présentation audiovisuelles adaptées aux visiteurs.

Enfin, l'Institut muséologique est un établissement scientifique et de recherche du musée national slovaque spécialisé dans les problèmes théoriques de la muséologie ; il forme du personnel de musée et publie un certain nombre de



M. Cervenánský

revues occasionnelles et périodiques, *Muzeúm*, l'homonyme trimestriel du magazine que vous lisez actuellement, n'étant pas des moindres.

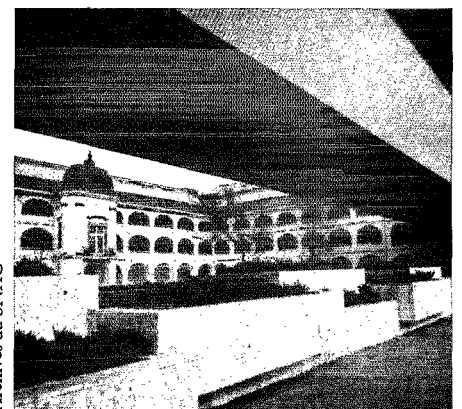
Outre les unités spécialisées susmentionnées, le MNS encourage un certain nombre d'activités éducatives, notamment des conférences, cours, excursions, concerts, et il a créé — ce qui est très important dans une région où les champignons très recherchés peuvent être toxiques — un bureau d'information sur les champignons. Le MNS lui-même publie également diverses revues et possède une bibliothèque (67 156 volumes) qui procède à des échanges avec plus de 850 musées et institutions apparentées de pays étrangers. Le MNS coopère également dans de nombreux domaines avec des établissements apparentés de Tchécoslovaquie, d'autres pays socialistes, et ailleurs encore, grâce à l'ICOM, ses comités techniques internationaux à l'UNESCO.

Le Musée municipal

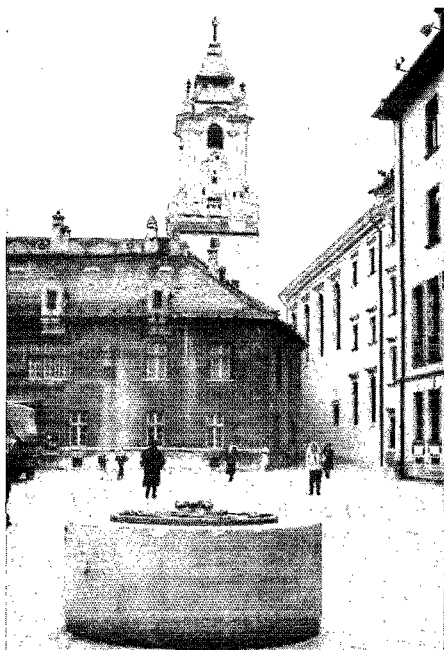
Un des tout premiers musées de Slovaquie, le Musée municipal de Bratislava, a été créé en 1868. Ses premières collections étaient exposées dans l'ancien hôtel de ville (construit en 1326-1373 et, bien que restauré par la suite, le bâtiment le plus ancien de la ville) et le Palais Apponyi (bâtiment de style rococo édifié en 1761-1762). Le Musée municipal est aussi une institution décentralisée puisque la plupart des 85 000 objets qu'il possède sont dispersés dans 12 expositions spécia-

Exposition de bijoux anciens au château de Bratislava.

Galerie nationale d'art slovaque installée dans les casernes du XVIII^e siècle situées au bord du fleuve ; au premier plan une annexe datant des années 70.

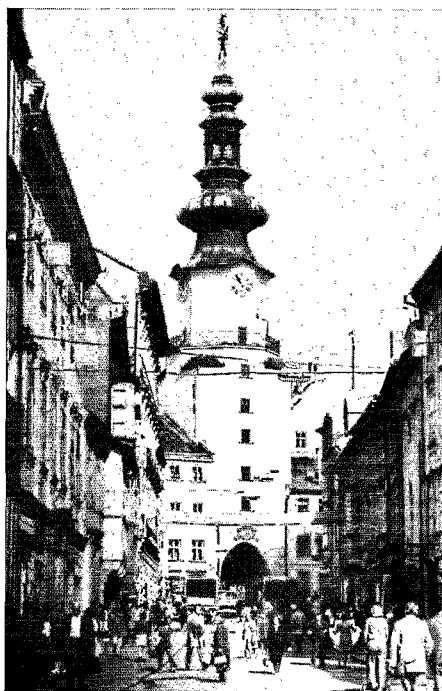


Archives du SNAG



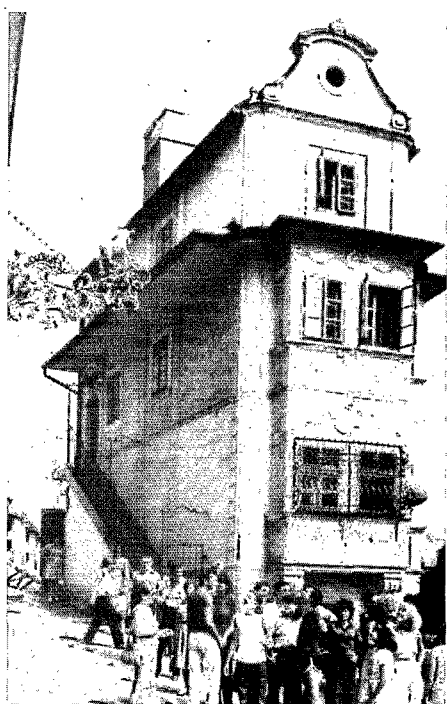
Z. Zemanová

Hôtel de ville du XIV^e siècle; il renferme une partie des collections du Musée municipal.



D. Ivanová

La vieille tour Michael renferme la collection d'armes du Musée municipal et sa documentation sur les fortifications de la ville.



Z. Zemanová

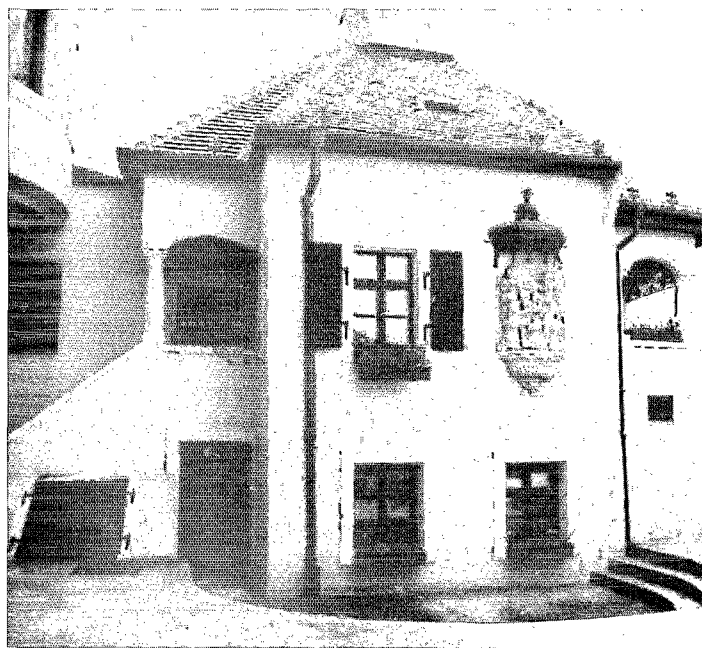
« À l'enseigne du bon berger » (on remarque l'agneau); dans cette maison sont exposées les horloges du Musée municipal.

les présentées à travers la ville, principalement dans des bâtiments historiques. Ainsi, l'histoire de Bratislava jusqu'au XVIII^e siècle est retracée à l'hôtel de ville (aujourd'hui restauré) tout comme celle de la « justice féodale »; à côté, le palais Apponyi nous conte l'histoire du vin et des négociants en vin de Bratislava. Un peu plus loin se trouve l'exposition sur les arts appliqués de Bratislava dans une « Maison du citoyen » reconstruite près du château et le Musée de l'horloge qui, lui, occupe un autre bâtiment ancien « À l'enseigne du bon berger », sans oublier la maison « À l'enseigne de l'écrevisse rouge » où sont exposés le mobilier et le matériel d'une pharmacie du début du XIX^e siècle.

Les visiteurs prisent tout particulièrement l'exposition sur les armes et les fortifications de la ville qu'abrite la tour Michael. Le compositeur classique Johann Nepomuk Hummel a aussi « son » musée, dans son ancienne maison, tout comme le grand écrivain slovaque Jako Jesensky (1874-1945). Le Musée municipal entretient également, entre autres, une Salle des traditions révolutionnaires et, pour rappeler l'activité antifasciste des années 1941-1942, lorsque Bratislava était occupée par les nazis, la Maison illégale du Parti communiste slovaque. Faisant pendant à ces thèmes de l'histoire contemporaine, l'une des expositions les plus récentes du Musée municipal, celle d'objets d'art antique, sur le site de Rusovce, montre où se trouvent les vestiges de bâtiments de l'époque romaine datant du I^{er} au IV^e siècle. En plus des autres sites dont il s'occupe, le Musée municipal administre le château Devin où l'on poursuit des recherches archéologiques et il organise un programme pédagogique diversifié qui propose des expositions intéressantes et d'autres manifestations sur des thèmes d'actualité. Sa bibliothèque compte 20 000 volumes, il publie un annuaire et a organisé des expositions en Finlande, en République démocratique allemande, en Italie, en Pologne et dans la RSS d'Ukraine.

Galerie d'art de la ville de Bratislava

La galerie, projetée depuis un certain temps, a été officiellement ouverte en 1968, lorsque Bratislava est devenue capitale de la République socialiste slovaque. Elle est logée dans un palais du milieu du XVIII^e siècle, le palais Mirbach, cadre idéal pour une galerie d'art. Elle nous



propose des collections sur l'art européen (y compris des tapisseries anglaises du XVII^e siècle), des peintures et des sculptures gothiques ainsi que des maîtres hollandais, flamands et italiens. La galerie, qui cherche à s'agrandir, a ouvert en 1975 la petite galerie d'art de Slovnaft, la plus grande exposition de Bratislava sur le monde industriel. On y trouve des expositions permanentes qui s'adressent aux ouvriers ; des discussions sont organisées avec les artistes ainsi que des visites dans leurs ateliers. Cette galerie se distingue par son extraordinaire dynamisme sur le plan des expositions à quoi s'ajoute une « palette » très diversifiée d'activités dans les domaines de l'éducation, de la culture et des relations publiques. De plus, c'est le premier musée de Tchécoslovaquie à avoir informatisé ses collections qui renferment aujourd'hui quelque 30 000 œuvres d'art.

Depuis 1945, la vie muséologique de Bratislava a été remarquablement active sur le plan quantitatif mais surtout qualitatif, ce qui est sans précédent dans l'histoire de la muséologie slovaque. Naturellement, cette évolution va se poursuivre. Pour ce qui est de l'avenir, nous comptons améliorer les musées existants mais aussi ouvrir un Musée du mouvement ouvrier révolutionnaire, un Musée du théâtre, un Musée des affaires, un Musée de l'éducation physique et des sports.... S'agissant des arts, nous ouvrirons, à la Galerie nationale d'art slovaque, une galerie d'architecture, des arts et du dessin appliqués et une collection permanente de plaques et médailles. Pour Bratislava et la Slovaquie tout entière, il

s'agit maintenant avant tout de mettre en place un système central d'information sur les collections de tous les musées et de familiariser tous les personnels intéressés avec les systèmes informatiques de traitement des collections de musée.

Les musées de Bratislava accueillent aujourd'hui quelque 900 000 visiteurs par an ce qui, selon la loi des moyennes, représente deux musées visités par an et par habitant de la ville. En comparant au Louvre de Paris, qui ne compte qu'une entrée par habitant et par an, nous ne sommes pas mécontents. Mais nous savons aussi qu'il reste beaucoup à faire pour que Bratislava devienne véritablement une « ville musée ».

[Texte original en anglais]

La Vierge et l'Enfant; exposition permanente d'art gothique de la Galerie nationale d'art slovaque (Slovaquie anonyme, env. 1500).

« À l'enseigne de l'écrevisse rouge » (voir médaillon au-dessus de la porte) cette maison renferme la collection pharmaceutique du Musée municipal.

Maison-musée du compositeur classique Johann Nepomuk Hummel.





Les vols de biens culturels qualifiés d'« épidémie » à la sixième session du Comité intergouvernemental de l'Unesco

Office de l'information du public, Unesco

« La spoliation de biens culturels est devenue une sorte d'épidémie, et il y a peu de mesures pour la contrer. Seule l'action de ce comité amorce un début de solution. » C'est en ces termes que le Pr Suat Sinanoglu, président de la Commission nationale turque pour l'Unesco, a résumé la situation et les perspectives de l'action menée pour promouvoir le retour des biens culturels à leurs pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illicite, au cours de la session du Comité intergouvernemental pour la promotion du retour de biens culturels à leurs pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale, qui s'est tenue au Siège de l'Unesco du 24 au 27 avril 1989.

L'un des cas étudiés par le Comité concerne un différend entre ce pays et la République démocratique allemande au sujet d'environ 7400 tablettes cunéiformes contenant la comptabilité et des lettres de marchands hittites, ainsi qu'un sphinx de même provenance. Or les tablettes se trouvent déjà en Turquie et la République démocratique allemande vient d'accepter d'envoyer une mission à Ankara en vue de résoudre le problème du sphinx.

Ce cas est un exemple des modalités d'action de ce Comité, créé par la Conférence générale de l'Unesco en novembre 1978. Constitué par des représentants de vingt États, avec un secrétariat assuré par l'Organisation, il s'efforce de promouvoir les négociations entre les pays « importateurs » et les pays « exportateurs » d'œuvres d'art. Mais la tâche n'est pas aisée. Entre des collectionneurs privés ou publics, parfois très riches, et

des populations souvent démunies qui vendent le produit de leurs fouilles clandestines, s'est tissée toute une trame d'intermédiaires spécialisés dans le trafic illicite et le passage des frontières des objets volés dans les musées, les églises, les bibliothèques ou les sites archéologiques. « En octobre dernier », a indiqué dans son allocution inaugurale M. Henri Lopes, Sous-Directeur général de l'Unesco pour la culture et la communication, « la police thaïlandaise a mis fin aux agissements d'une bande qui avait investi un demi-million de dollars dans une entreprise dont l'objet était le pillage systématique de sites historiques éloignés et difficilement contrôlables ». « Ces pratiques, a-t-il constaté, sont de mieux en mieux organisées, érigées en véritables entreprises à but lucratif, puisque selon certains observateurs les bénéfices en seraient comparables à ceux tirés du trafic de stupéfiants. »

C'est dire l'importance des problèmes que le Comité s'efforce de résoudre. Les recommandations formulées concernent tant la coopération internationale que la promotion de négociations bilatérales. L'importance accordée aux structures muséales saines, aux inventaires, l'exigence de certificats d'origine et d'exportation avant tout achat d'œuvre dont l'origine est douteuse, la diffusion du code de déontologie élaboré par le Conseil international des musées (ICOM) et la sensibilisation du public sont autant de facteurs qui pourraient aider à ralentir le trafic illicite d'œuvres.

Outre les représentants de pays non membres du Comité, plusieurs organisations intergouvernementales et non gou-

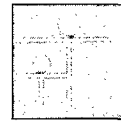
vernementales ont participé aux travaux de celui-ci : ICOM, Interpol (Organisation internationale de police criminelle), CINOA (Confédération internationale des négociants en œuvres d'art), UNIDROIT (Association internationale pour l'unification du droit privé) ou encore le Conseil de l'Europe, qui étudie les moyens d'éviter qu'en 1993, avec le Grand Marché unique européen, ce trafic ne connaisse un nouvel essor.

Soixante-cinq États ont ratifié ou adhéré à la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriétés illicites des biens culturels adoptée par l'Unesco en 1970. Le Royaume-Uni n'en fait pas partie. Or l'une des questions suivies activement par le Comité concerne la réclamation par la Grèce des marbres du Parthénon conservés au British Museum de Londres. La Conférence de 1982 sur les politiques culturelles organisée par l'Unesco avait recommandé le retour à la Grèce de ces marbres. Dans ce but, les autorités grecques se proposent de construire à Athènes un musée répondant aux normes muséographiques les plus exigeantes qui pourrait, en temps voulu, abriter ces marbres. Les plans du musée seront examinés par le Comité et des experts impartiaux qui, ayant étudié les deux installations, seront en mesure de donner des avis circonstanciés. ■

CHRONIQUE DE LA FMAM

Fédération mondiale des Amis des musées

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



Flash

Le septième Congrès international de la FMAM, placé sous les auspices de S.M. la reine d'Espagne et la présidence de S.E. le duc de Soria, s'ouvrira à Cordoue, Espagne, le 2 avril 1990 sur le thème général : « Le Musée, centre de rayonnement culturel dans la ville. Le rôle des Amis des musées ».

Thèmes proposés :

1. *La revalorisation de l'image du musée dans les années 80*
Les causes du phénomène d'expansion ? Crépuscule ou renaissance ? Ses rôles dans la cité et dans la culture contemporaine.
2. *Le musée : centre de rayonnement culturel à travers son architecture*
Un phénomène de mode éphémère ?

Relations entre le musée et la ville.
Autonomie des espaces et contraintes des expositions : comment les concilier ? Analyse d'expériences récentes.

3. *Le musée : centre de rayonnement culturel à travers ses activités*
Quelles fonctions pour les musées de l'avenir ? Les activités muséales : quelle organisation dans quel environnement culturel ? Comment concilier conservation et spectacle culturel ? Quelle est la marge de manœuvre des musées ? Quels critères pour les activités muséales : l'éphémère ou l'éternel ?

4. *Nouveaux défis pour les Amis des musées*
Quels défis pour l'avenir ? Les associations d'Amis des musées sont le

fruit d'initiatives de groupes sociaux dans un environnement donné. Quels sont les buts qu'elles doivent se fixer pour l'avenir ? Initiatives répondant à ces buts ? Lesquelles ? Autonomie des associations d'Amis des musées ou participation et complémentarité vis-à-vis des institutions publiques ? Quel sens donner à leur relations ?

La Fédération mondiale des Amis des musées serait heureuse d'accueillir à son Septième Congrès tous les professionnels de musée qui sont intéressés par le rôle du musée dans la cité et à l'action que peuvent avoir les Amis des musées au sein de ces relations, afin de bénéficier de leur participation active à cette rencontre. ■

Architecture et expositions : un art nouveau, des lieux nouveaux

Un entretien
avec Harald Szeemann

Harald Szeemann livre à la Fédération mondiale des amis des musées ses réflexions d'organisateur d'expositions contemporaines. Harald Szeemann est presque un « vétéran parmi les organisateurs d'expositions ». Sa première exposition remonte à 1957. Directeur de la Kunsthalle de Berne de 1961 à 1969, il a organisé la « Documenta 5 » (1972), des expositions thématiques comme « Les machines célibataires », « La quête de l'œuvre totale » ; depuis 1981, il est collaborateur indépendant du Kunsthaus de Zürich et organisateur d'expositions d'art contemporain dans diverses villes en Europe. En 1969, il a organisé « Quand les attitudes deviennent formes », qui a instauré une nouvelle esthétique d'exposition et de présentation, évolution qui recèle un intérêt tout particulier pour l'architecture muséale.

FMAM. — Au fond, le musée d'art moderne, c'est une histoire récente ?

Harald Szeemann. — Les premiers musées consacrés exclusivement à l'art moderne furent celui de New York et, avant, celui créé en Russie par Kandinsky.

Ces créations allaient de pair avec la révolution qui s'opérait dans l'art : celle de Kandinsky autour de 1910, celle de Mondrian avec le néo-plasticisme, celle de Malevitch avec la nouvelle icône... C'est également à peu près à cette époque

que l'on a construit des salles nouvelles — un art nouveau a toujours besoin de lieux de présentation nouveaux. Quand je pense à la Kunsthalle de Baden-Baden ou à celle de Berne, ce sont vraiment des salles d'une mesure très humaine où encore aujourd'hui on peut donner aux œuvres les plus récentes la respiration qui leur est nécessaire. Jusqu'à maintenant, pour moi, elles sont restées des salles idéales.

En Suisse, après la guerre de 1914-1918, les artistes se sont révoltés parce qu'ils se sentaient négligés par les musées; ils voulaient leur propre salle d'exposition, leur Kunsthalle. Leur propos rejoignait une ancienne tradition d'association artistique. À Zürich, elle est vieille de plus de deux cents ans, alors que le musée de cette ville ne date que de 1906.

Ce sont les artistes qui proposaient de nouvelles formules d'exposition. Si on regarde les photos des expositions à la Sécession de Vienne autour de 1900, c'était la plupart du temps des expositions de groupes où l'on portait particulièrement attention à l'individu : on faisait des mises en scène pour Hodler, pour Munch... Mais pour le reste, c'étaient les conditions que Baudelaire rencontrait dans les salons où, avec beaucoup de peine, il a dû découvrir son Delacroix, le génie romantique, au travers de l'intensité de ses tableaux perdus parmi des milliers d'autres œuvres.

Voyons sur cent ans l'évolution qu'ont suivie les mises en scène d'exposition, la construction des salles, la construction des musées. Cette évolution va de pair avec la nouvelle société. On ne construit plus tellement de châteaux, d'églises, mais des hôtels de ville, des parcs anglais, on organise des expositions internationales (sept au XIX^e siècle) exigeant de grands chantiers, et ainsi de suite. On voit là la confirmation de ce que Sedlmayr a toujours dit : quand la société a perdu son centre, elle s'en cherche un autre et, comme la société s'est atomisée, sont apparus plusieurs centres, dont le musée.

L'art et l'art... de sa présentation

Et au XX^e siècle, les artistes se sont mis à inclure dans leur travail la présentation de celui-ci. Quand je pense à l'exposition de Lizzitky (Pressa) en 1928 à Cologne, quand je pense à celle de Malevitch à Varsovie (on sait comment il a accroché ses icônes et ses eaux-fortes car il existe des photos), on voit bien que ce sont eux,

les artistes, qui ont rompu la présentation traditionnelle d'une œuvre : la ligne d'horizon classique est abandonnée. Ils ont voulu, en imposant leur présentation, donner à leur art le message optimum. Les organisateurs d'expositions les plus avancés ont repris ce système.

Après la seconde guerre mondiale se manifeste ce nouveau personnage qui s'occupe de présenter les œuvres d'art; auparavant ce rôle était dévolu au conservateur de musée. Faire des expositions est devenu une occupation à temps plein. On ne peut plus à la fois collectionner et montrer. Aujourd'hui, il existe des musées où cette formule s'applique encore, comme au Centre Georges-Pompidou, ouvert en 1977 et qui reste encore dans une esthétique des années 60. Ce dernier est beaucoup plus un centre culturel où l'on fait tout — c'est la vieille idée de Malraux des centres culturels et, des maisons de la culture : il y faut la bibliothèque, l'architecture, le design, la musique et également l'art, les expositions.

FMAM. — L'apparence d'« usine » incite-t-elle le public à entrer ?

H. S. — Certainement, pour Beaubourg. La vue sur Paris, les escaliers mécaniques donnent au Centre Pompidou l'idée d'une maison de production. C'est un lieu connu; c'est un peu la tour Eiffel avec des contenus variés : la tour Eiffel est un programme de construction et de vue générale d'en haut; le Centre Pompidou est une usine qui, d'ailleurs, contraste avec tout le reste et en particulier avec le quartier du Marais. Si on n'a pas envie de voir un tableau, on peut monter regarder le Sacré-Cœur. Tout élève français y vient, comme il monte à la tour Eiffel; le Centre Pompidou a, en effet, un peu le même attrait qu'un monument. Mais le problème suivant reste : comme la collection permanente n'a pas le dynamisme suffisant pour attirer le public, les expositions temporaires poussent les visiteurs à la visiter quand même.

Le paradis sur terre (en bref)

Le phénomène le plus incroyable est l'explosion d'affluence du public dans les expositions. Dans les années 50 et 60, quand on voulait montrer de l'art contemporain, on ne trouvait qu'un public très restreint. On répétait alors qu'on aimerait voir au moins autant de visiteurs dans les musées que sur les terrains de football : dans les années 70, cet objectif a été largement dépassé. Aupara-

vant, une partie de la société avait peur de fréquenter les musées ou n'y allait que par devoir ou obligation. Il fallait lui ôter ce sentiment. Mais le fait statistique est là : 94 % des gens viennent encore voir telle ou telle exposition parce qu'ils en ont entendu parler et il n'y a que 6 % des gens, donc une petite minorité, dont l'œil vibre vraiment.

Beaucoup d'éléments sont entrés en jeu dans les années 60 et 70 qui permettent d'expliquer ce phénomène; on a commencé, par exemple, à filmer la vie des artistes. Kirk Douglas a interprété le rôle de Van Gogh, Anthony Quinn celui de Gauguin comme Gérard Philipe avait joué celui de Modigliani dans *Les Montparnos*. Montrer l'artiste dramatique en train de peindre a fait connaître les tableaux. D'où l'augmentation du nombre des visiteurs; c'était logique.

Je crois qu'il y a également une autre explication : de plus en plus de gens ont eu envie de vivre et de former eux-mêmes leur culture, d'apprécier à leur rythme ce qui leur est présenté, d'investir librement leur temps pour regarder quelque chose. Même si le musée est en lui-même élitiste, la forme de présentation peut en être très libre : vous n'êtes pas obligé de vous asseoir trois heures comme au théâtre ni de regarder pendant deux fois quarante-cinq minutes deux équipes qui veulent marquer un but. Une exposition est devenue aussi, temporairement, une sorte de paradis sur terre où l'on peut se perdre, flâner, discuter. Je me souviens que dans les années 60 les gens chuchotaient dans les musées; maintenant ils parlent, ils osent parler.

Une énorme ouverture s'est opérée, qu'on a appelée en 1968 *le musée éclaté*, parce que de plus en plus de jeunes conservateurs d'expositions commençaient à travailler directement avec les artistes. N'oublions pas qu'au XIX^e siècle on comptait six mouvements artistiques et qu'actuellement il y en a plus de quarante. Il faut remarquer aussi la grande rapidité de l'évolution, rapidité qui nous est venue des États-Unis d'Amérique — à chaque automne, il fallait une nouveauté. Les conservateurs étaient donc amenés à voir énormément d'artistes, à discuter avec eux des expositions, à visiter les ateliers.

À la fin des années 60, pour ainsi dire après le cinétisme et l'expressionnisme abstrait, est apparu un art nouveau révolutionnaire qui consistait en des gestes qu'on pouvait confondre avec ceux de la vie courante. Le musée devenait alors le lieu qui justifiait le geste de l'artiste en

tant qu'œuvre d'art, tandis qu'à l'extérieur, dans la rue, ce n'était plus de l'art. Ça a peut-être été le moment culminant de l'institution muséale. Sanctifiés par l'institution, les gestes devenaient artistiques. Ce fut aussi l'ère la plus dramatique pour nous, organisateurs. On nous reprochait par exemple de permettre à Beuys d'introduire de la graisse dans les salles; ce n'est pas à Beuys qu'on le reprochait — lui était l'artiste — mais à nous qui le lui permettions. Mais en même temps, nous avons vécu les moments les plus incroyables. J'ai toujours dit qu'au fond l'art, l'utopie de l'art, était de changer le sens de la propriété, d'introduire dans le matérialisme un aspect utopique qui modifie tout doucement la pensée; l'inutilité devient alors d'une grande utilité pour éveiller la fantaisie. Et pour moi, directeur d'une *kunsthalle*, ayant un monument public à ma disposition, la préoccupation pédagogique était d'utiliser un instrument public pour éveiller la fantaisie individuelle. C'était l'idée anarchiste qu'on avait à cette époque.

Et, formidablement, l'art n'est pas lié à un but immédiat. C'est là peut-être sa valeur politique fondamentale, mais aussi sa fragilité dans la société de consommation où, en dehors des produits de masse et des processus de travail mécanisés, organisés, il y a des individus tout seuls, décidés à faire des choses fragiles. Et pour cela existe un lieu, le musée, la *kunsthalle*. Ce côté apolitique dans l'immédiat, mais très politique à la longue, a créé une sorte d'entente, et j'ai l'impression que l'éclosion de construction de musées qui a commencé dans les années 70 lui est principalement due.

Des murs murs et des espaces spacieux

FMAM. — Les architectes ignorent-ils l'objet?

H. S. — La main publique qui donnait l'argent pour construire tous ces musées a suivi des considérations culturelles générales plutôt qu'artistiques, obéissant à un désir de mettre en place une sorte d'opéra avec les architectes comme vedettes. Ces derniers n'ont jamais pensé à l'art mais uniquement à leur bâtiment et à sa construction. Ainsi voit-on, aussi bien au Centre Pompidou de Rogers et Piano qu'au Musée d'Orsay de Gae Aulenti, à Stuttgart chez Stirling, à Mönchengladbach avec Hollein, un peu plus modestement à Cologne avec le Musée Ludwig et à Fort Worth avec Louis Kahn, un style

d'architecture qui ne trouve pas son inspiration dans l'histoire pour servir l'œuvre, mais impose son propre style à cette chose fragile qu'est l'art. Cela a commencé avec Frank Lloyd Wright, bien que Frank Lloyd Wright soit formidable pour Calder. Comme bâtiment, je trouve son Guggenheim extraordinaire, mais pour montrer d'autres formes d'art, c'est horrible. À travers ces interventions des architectes, le musée n'était plus en quelque sorte un lieu neutre.

Pour moi, le musée idéal se doit d'offrir des murs très hauts, une lumière qui vienne d'en haut, un sol neutre : là vous pouvez tout faire ! Il est également moins coûteux parce que vous n'avez pas besoin d'architecte. Au fond, je suis contre tous ces architectes stars dans le monde des musées.

Comparons ce qu'était le Jeu de paume à Paris, la façon dont les tableaux étaient accrochés et mis en valeur (sans atteindre la perfection en la matière ce lieu possédait des salles, des murs) au Musée d'Orsay et son entrée à la *Aïda*. Par exemple, *La guerre*, de Rousseau, complètement perdue. La lecture de *La cathédrale de Rouen*, perdue sur un mur au milieu d'une salle, est devenue complètement différente : le chef-d'œuvre est accroché n'importe où, parce que ce qui importe est l'intervention de l'architecte. Je trouve cela dommage.

Lorsque je me rends dans un musée, j'aime observer l'accrochage : laisse-t-on respirer les œuvres, ces choses fragiles que sont un tableau, une construction de machine, un geste, une trace, une sculpture, un monument et qui expriment un être unique, l'artiste ? J'exige de plus en plus que l'intérieur du musée soit libre, que les murs soient des murs, que les espaces soient spacieux : que les musées soient des enveloppes pour les œuvres, et non que les œuvres servent d'illustrations à une idée architecturale.

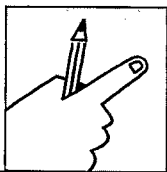
Vers la fin des années 70 s'est produite une autre révolution : une sensibilité beaucoup plus profonde aux matériaux. Les grands sculpteurs d'aujourd'hui, Carl André, Serra, abolissent le socle, ne voulant plus de cette idéologie du monument qui, n'ayant rien à voir avec la sculpture, est juste une convention ; d'où l'exigence d'un sol neutre.

Le moment me semble venu de valoriser l'œuvre par la présentation, de lui donner à nouveau une aura, une auréole différente de celle qu'elle pouvait avoir lorsqu'elle n'était que simple partie d'une collection. Une des utopies qu'on oublie avec l'évolution fantastique des prix est

que l'œuvre d'art n'est pas mesurable en espèces; une part d'elle échappe à la valeur marchande.

FMAM. — Que pensez-vous du recours à des environnements non muséaux ?

H. S. — Les artistes d'aujourd'hui aiment beaucoup les rétrospectives, lesquelles sont donc nombreuses; mais on arrive malgré tout à les réunir dans des salles immenses qui n'avaient jamais été employées pour des expositions d'œuvres d'art. Ce fut le cas de l'exposition à Venise dans d'anciens dépôts de sel de Zattere, en 1975 pour « Les machines célibataires ». Dernièrement, à Vienne, s'est tenue dans les écuries de l'impératrice Marie-Thérèse une exposition de sculpture dans un espace immense non sous-divisé. Moi-même, j'organise actuellement une manifestation dans l'ancien marché aux fleurs de Hambourg et, pour la troisième fois, une exposition dans la chapelle de la Salpêtrière, à Paris. Toutes ces nouvelles situations permettent aux artistes d'accéder à d'autres circuits spatiaux que ceux, toujours les mêmes, des musées. Je désire de plus en plus aussi qu'on ressente que mes expositions sont absolument uniques, avec une poésie bien à elles, et qu'on n'ait plus envie de demander, par exemple, « ce que ça coûte ». La dernière que j'ai réalisée (à Berlin, dans une gare), je l'ai intitulée « Hors du temps ». ■



« Pour que les musées sortent de terre »

Wolf Tochtermann

Architecte, diplômé de la faculté d'architecture de l'Université de Stuttgart; depuis 1969, responsable du programme de l'Unesco relatif aux établissements humains. A publié divers articles sur l'habitat traditionnel et l'architecture de terre.

L'évolution que connaît le musée dans le monde est étonnante. On ne peut guère discerner de thème architectural qui ait inspiré autant que le musée les meilleurs architectes contemporains, mais aussi les maîtres d'ouvrage, car toute architecture de qualité résulte incontestablement du mariage réussi d'un client averti et d'un concepteur de qualité.

Les concours, les réalisations et les publications se suivent à un rythme soutenu et les collections, apparemment sans cesse enrichies, exigent de nouveaux espaces, de nouvelles installations pour les abriter et les présenter à un public de plus en plus passionné d'œuvres d'art, d'artisanat, d'histoire ou d'objets techniques.

Les investissements, eux aussi, sont remarquables : les pays, les provinces et les municipalités ne craignent aucune dépense pour se doter de prestigieux monuments pour de prestigieuses collections. On lit avec intérêt les premières lignes de l'introduction de James Stirling à l'occasion de l'ouverture de la Staatsgalerie de Stuttgart, République fédérale d'Allemagne, en 1983 : « Je pense que notre œuvre n'est pas simple et que, dans la conception d'un bâtiment, pour chaque acte existe son contraire. Nous espérons que la Staatsgalerie, qui est un monument car c'est la tradition pour les bâtiments publics, aura ce caractère informel qui facilite la fréquentation du grand public. »

Il ne s'agit plus du temple poussiéreux de l'art où quelques adeptes se rendent pour contempler religieusement les chefs-d'œuvre créés par le génie humain. Le musée est devenu aujourd'hui, et nous devons nous en féliciter, un espace ouvert et transparent, un lieu de rencontre accueillant et muni de tous les moyens, y compris audiovisuels, permettant au visiteur de se sentir à l'aise et d'être au rendez-vous avec les créateurs, connus ou anonymes, et les produits de leur création.

Une « machinerie » vraiment nécessaire ?

Dans bien des cas, le musée lui-même est devenu une œuvre d'art qu'on visite pour ses qualités artistiques et il n'est pas étonnant d'apprendre que le même James Stirling avait souhaité que son musée de Stuttgart fût d'abord ouvert au public pendant une période de quelques semaines avant que les œuvres d'art y fussent installées. Parfois le musée entre en effet en concurrence avec les œuvres qu'il abrite, le contenant dialoguant avec le contenu et, disons-le, certains musées dépassent par leur qualité l'intérêt que suscitent leurs collections.

On peut se demander si cette extraordinaire passion pour la conservation, la préservation, la documentation et l'archivage du passé dans ses moindres détails n'a pas aussi un côté inquiétant, ne reflète pas un souci presque maladif de connaître et d'analyser notre passé, parfois au détriment du présent et de la création contemporaine. Pourrions-nous citer au moins quelques exemples de nouvelles écoles d'art, d'artisanat, de design industriel, etc., qui aient reçu une attention similaire de la part des autorités en la matière ?

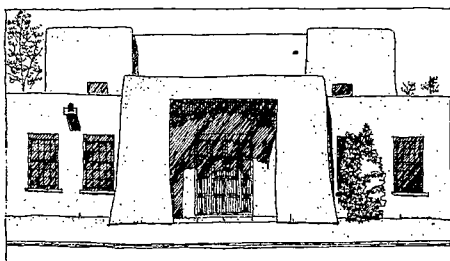
Des investissements impressionnants pour documenter et faire ressortir notre identité culturelle — et celle des autres —, pour préserver un patrimoine assuré et rassurant, d'autre part de maigres fonds pour l'enseignement des arts et les disciplines voisines, c'est, hélas, la réalité dans un grand nombre de pays.

Mais il est un autre aspect de la question. La culture ne permet pas de faire la distinction habituelle entre pays industrialisés et pays en développement. Beaucoup de pays soumis aujourd'hui à des difficultés économiques de taille ont contribué d'une manière hautement significative à la culture de l'humanité. Or rares sont les pays en développement qui ont été en mesure de créer les structures et les musées permettant de présenter, d'une manière adéquate, les témoignages de leur passé prestigieux. Mais avon-nous réellement toujours besoin de cette « machinerie » hautement sophistiquée, de ces temples en marbre et verre que sont devenus les musées, pour entrer en contact avec notre passé ? N'y aurait-il pas des solutions reposant sur le savoir-faire local que l'on pourrait suggérer pour la construction de musées dans les pays qui ne peuvent ou ne veulent s'offrir des monuments ? N'existe-t-il pas des traditions séculaires en matière d'architecture utilisant des matériaux locaux et des techniques ingénieuses pour les mettre en œuvre ?

Or il existe à notre connaissance seulement deux musées édifiés avec des matériaux locaux, en l'occurrence la terre crue : il s'agit, d'une part du Musée national du Mali à Bamako et, d'autre part, de la Bibliothèque historique du Musée des beaux-arts à Santa Fe, Nouveau-Mexique, États-Unis d'Amérique.

Il ne s'agit pas pour autant de « faire du traditionnel » ou de conseiller aux pays moins fortunés la terre et le bambou, quand l'acier, le verre et le marbre seraient réservés aux riches. Mais toute tradition est un héritage culturel et cela est vrai tant pour l'objet exposé que pour le toit qui l'abrite. ■

Bibliothèque historique du Musée des beaux-arts de Santa Fe, Nouveau-Mexique, États-Unis d'Amérique.



Dessin de W. Tochtermann, d'après *Architecture de Terre*, publication du Centre Georges-Pompidou, 1986

Agents de vente des publications de l'Unesco

ALBANIE : « Ndermarrja 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, Besaisstrasse 57, 5300 BONN 3. *Pour les cartes scientifiques seulement* : GEO Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80.
 ANGOLA : Distribuidora Livros e Publicações, CP 2848, LUANDA.
 AUTRICHE : Gerold an Co., Graben 31, A-1011 WIEN.
 BELGIQUE : Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES.
 BÉNIN : Librairie nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; Ets Kouidjo G. Joseph, B.P. 1530, COTONOU; Librairie Notre-Dame, B.P. 397, COTONOU.
 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 : Hemus, Kantora Literatura, bd Rousky 6, SOFIA.
 BURKINA FASO : Librairie Artie, B.P. 64, OUAGADOUGOU; Librairie catholique « Jeunesse d'Afrique », OUAGADOUGOU.
 CAMEROUN : Librairie des éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ; Commission nationale de la République du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ; Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 338, DOUALA; Buma Kor and Co., Bilingual Bookshop, Mvog-Ada, B.P. 727, YAOUNDÉ; Librairie Hermès Memento, Face CHU Melen, B.P. 2537, YAOUNDÉ.
 CANADA : Renouf Publishing Company Ltd/Éditions Renouf Ltée, 1294 Algoma Road, OTTAWA, Ont. K1B 3W8. *Magasins* : 61, rue Sparks, OTTAWA, et 211, rue Yonge, TORONTO. *Bureaux de vente* : 7575 Trans Canada Hwy Ste. 305, St. Laurent, QUEBEC H4T 1V6.
 CAP-VERT : Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
 CHINE : China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.
 COMORES : Librairie Masiva, 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.
 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. 541, ABIDJAN 04 Plateau.
 ÉGYPTE : Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO.
 ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE : UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, Lanham, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, NEW YORK, NY 10017.
 FINLANDE : Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, SF-00101 HELSINKI 10; Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvuorankuja 2, 01640 VANTAA 64.
 FRANCE : Grandes librairies universitaires; Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS.
 GABON : Librairie Sogalivre, à LIBREVILLE, PORT-GENTIL et FRANCEVILLE; Librairie Hachette, B.P. 3923, LIBREVILLE.
 GRÈCE : Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHÈNES; Librairie Eleftheroudakis, Nikkas 4, ATHÈNES; Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3, rue Akadimias, ATHÈNES; John Mihalopoulos and Son, 75 Hermou Street, P.O. Box 73, THESSALONIQUE.
 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.
 HONGRIE : Kultura-Buchimport-Abt., P.O.B. 149, H-1389 Budapest 62.
 IRAN : Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghelab Avenue, Rostam Giv Building, P.O. Box 11365-4498, 13158 TÉHÉRAN.

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.
 LIBAN : Librairie Antoine A. Naoufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
 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, ANTANANARIVO.
 MALI : Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.
 MAROC : Librairie « Aux belles images », 282, av. Mohammed-V, RABAT; Librairie des Écoles, 12, av. Hassan-II, CASABLANCA; Société chérifienne de distribution et de presse, SOCHEPRESS, angle rues de Dinant et St-Saëns, B.P. 13683, CASABLANCA 05.
 MAURICE : Nalanda Co. Ltd, 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
 MAURITANIE : GRALICOMA, 1, rue du Souk-X, av. Kennedy, NOUAKCHOTT; Société nouvelle de diffusion (SONODI), B.P. 55, NOUAKCHOTT.
 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.
 NIGER : Librairie Mauclet, B.P. 868, NIAMEY.
 PAYS-BAS : Keesing Boeken B.V., Hogehilweg 13, P.O. Box 1118, 1000 BC, AMSTERDAM. *Périodiques* : Faxion-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, Ayola 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 DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE : Buchexport, Leninstrasse 16, 7010 LEIPZIG.
 ROUMANIE : Artexim-Export/Import, Piata Scientiei, no. 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCURESTI.
 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 Éditions africaines, 10, rue Amadou-Hassan Ndoye, B.P. 260, DAKAR.
 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.
 TCHÉCOSLOVAQUIE : 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 nam 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 Éditions africaines, 239, bd Circulaire, B.P. 4862, LOMÉ.
 TUNISIE : Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
 TURQUIE : Haset Kitapevi A.S., Isiklâl Caddesi n.º 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, İSTANBUL.
 URSS : Mezhdunarodnaya Kniga, ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.
 YOUGOSLAVIE : Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD; Can-carjeva Zalozba, Zopitarjeva n.º 2, 61001 LJUBLJANA; Mladost, Illica 30/11, ZAGREB.
 ZAIRE : SOCEDI (Société d'Études et d'Édition), 3440, Avenue du Ring-Joli Parc, B.P. 16569, Kinshasa.

[PL6]

Une liste complète des agents de vente dans tous les pays peut être obtenue en écrivant aux Presses de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris, France.

À venir...

Le prochain numéro de *Museum* vous invite à explorer deux thèmes qui ne sont pas souvent à l'ordre du jour pour les professionnels des musées dans le monde.

Questions muséales dans le Pacifique Sud sont présentées et examinées dans une série d'articles qui présentent des faits inédits et inattendus et qui soulèvent des problèmes complexes tels que :

Comment les musées peuvent-ils et doivent-ils s'occuper d'objets sacrés ou tabous de certaines populations ?

Quels rôles jouent les musées dans des contextes pluri-ethniques ?

Le retour d'objets culturels à leurs auteurs signifie-t-il forcément qu'on dégarnisse des collections irremplaçables ? (La réponse est non, comme le démontre un article surprenant d'Australie.)

1990, *Année internationale de l'alphabétisation*. Plusieurs textes relatent comment certains musées ont commémoré les origines, le développement et l'usage de l'écriture. Bien sûr, on s'interroge : L'art rupestre peut-il être considéré comme documentation écrite « avant la lettre » ? Si oui, peut-on continuer à le classer dans la rubrique « Préhistoire » ? Où les caractères mobiles sont-ils apparus en premier ? Quelle est la meilleure façon pour les musées de présenter et d'expliquer les grands mouvements sociaux tels que l'alphabétisation de masse des populations adultes et l'universalisation de l'éducation primaire pour les enfants ? (Cuba, la France, le Nicaragua et le Kazakhstan nous offrent des réponses.)

Dans la rubrique régulière « Une ville, des musées », *Museum* se concentre sur la vie des musées à Beijing telle que photographiée et observée au moment de la 4^e Assemblée régionale Asie-Pacifique de l'ICOM en mars 1989.

Bonne lecture!

P.-S. Votre musée possède-t-il une équipe de sport ? Connaissez-vous un musée qui en a une ? Un article sur ce sujet pourrait égayer un numéro spécial sur « les musées et le sport » que nous avons programmé pour les prochains Jeux olympiques.