

# *Museum International*

No 177 (Vol XLV, n° 1, 1993)

**Musées : guerre et paix**



## OBJET VOLÉ

*Ce buste romain a été volé en avril 1992 au Musée de Salisbury et du Wiltshire du Sud (Royaume-Uni).  
Ce buste d'homme sculpté dans la pierre mesure environ 34 cm de haut sur un socle de 24 x 13 cm et porte  
peut-être encore les inscriptions à l'encre noire « 45 / 1968 » et/ou « Sutton Mandeville ».*

*Avec l'aimable autorisation de Trace Publications Ltd, Plymouth (Royaume-Uni)*

---

<i>Éditorial</i>	3	
<i>Dossier</i>		
<i>Musées :</i>	4	Le concept de musée de la paix <i>Terence Duffy</i>
<i>guerre et paix</i>	9	Le Musée de la paix de Chicago <i>Marianne Philbin et Peter Ratajczak</i>
	14	L'esprit d'Hiroshima <i>Yoshitaka Kawamoto</i>
	17	Images d'outre-tombe : photographies de la guerre de Sécession au musée Getty
	19	Le Musée de la guerre à Athènes <i>Nicholas Cholevas</i>
	21	Le Mémorial de Caen <i>Claude Quétel</i>
	25	Un monument invisible
	26	Sachsenhausen : un musée inconvenant <i>Roger Bordage</i>
	32	Auschwitz : le musée le plus étrange <i>Stefan Wilkanowicz</i>
	37	La planète des victimes <i>Yucki Goeldlin et Michel Goeldlin</i>
	42	L'hôpital souterrain allemand de Jersey <i>Audrey Fairclough</i>
	45	Guerre, patrimoine et action normative <i>Lyndel V. Prott</i>

<i>Restauration</i>	49	Un musée au service des musées : le Musée d'Aquitaine <i>Brigitte Derion et Chantal Orgogozo</i>
<i>Déontologie</i>	53	Un code de déontologie pour les musées américains <i>Robert R. Macdonald</i>
<i>Profil</i>	57	Dar es-Salaam : renaissance du Musée-Village <i>Fidelis T. Masao</i>

---

<i>Rubriques</i>	60	Du côté des livres
	61	Informations professionnelles



Des plages de Normandie aux camps de concentration de Sachsenhausen et d'Auschwitz ou à la ville d'Hiroshima, les lieux de la guerre la plus terrible que l'humanité ait jamais connue ont été transformés en musées de la mémoire et de la réconciliation. Parallèlement, une nouvelle génération de musées a vu le jour, qui s'attache à présenter la dynamique de la paix par le biais de l'art et à montrer que l'artiste est à même de façonner les consciences autour de cette même notion de paix. Le présent numéro de *Museum international* se veut un exposé des diverses approches adoptées par les musées dans le monde pour appeler l'attention sur cet aspect fondamental de la condition humaine. En organisant des expositions permanentes ou temporaires et en assurant la préservation de sites historiques, les musées s'efforcent de cerner le « pourquoi » et le « comment » de la guerre et de la paix et, ce faisant, de susciter chez leurs visiteurs un processus actif de questionnement et de réflexion. Certes, comme le disait le regretté sénateur des États-Unis d'Amérique Hiram Johnson : « La première victime de la guerre, c'est la vérité », mais des musées de plus en plus nombreux se consacrent aujourd'hui à rétablir la vérité et à braquer sur elle les puissants projecteurs de l'opinion publique.

La deuxième page de couverture contient une nouvelle rubrique consacrée aux objets volés dans des musées de par le monde, le but étant de souligner que l'UNESCO est toujours résolue à lutter contre le trafic illicite des œuvres d'art et de rappeler aux lecteurs qu'aucun objet, qu'aucun musée n'est à l'abri de ce fléau. Selon les estimations d'Interpol, le taux de récupération se situe aux alentours de 3 % et le trafic ne cesse de prendre de l'ampleur au fil des ans. Ce phénomène sera traité de manière plus détaillée dans les prochains numéros de la revue, mais la rubrique « Informations professionnelles » donne dès maintenant des renseignements sur un certain nombre de services mis en place pour tenter de localiser les objets volés.

Enfin, on observera que notre revue s'appelle désormais *Museum international*, titre qui correspond davantage à l'universalité de son objet et de son public.

M. L.

# Le concept de musée de la paix

Terence Duffy

« Puisse la guerre céder à la paix, et les lauriers à la colombe<sup>1</sup>. »

*Qu'est-ce qu'un musée de la paix ? Partant de cette interrogation, Terence Duffy retrace l'histoire d'une idée qui est devenue une nouvelle idée-force dans le monde des musées. L'auteur est chargé de cours aux Études sur la paix et les conflits à l'Université d'Ulster (Magee College), en Irlande du Nord, et directeur d'un projet de musée de la paix. Il a aussi étudié les processus de défense de la paix par le biais de la culture, ainsi que la question des droits de l'homme et de la paix et a beaucoup écrit sur ces différents sujets. Il a dirigé l'édition de Peace education in Ireland, ouvrage publié en 1992 par l'Institut irlandais pour la paix.*

On pose souvent cette question *ex abrupto* : qu'est-ce exactement qu'un musée de la paix ? A cette question simple, il est malaisé de répondre. Les origines de cette démarche dans le monde muséographique sont mal connues, et les institutions qui peuvent être rangées sous la bannière « musée de la paix » très diverses. Néanmoins, il est un point commun à ces établissements : tous ont pour souci d'apprendre et de promouvoir la paix à travers les arts.

L'idée de créer des musées qui conserveraient l'histoire des actes de paix — et non plus seulement celle des actes de guerre — est née avant la première guerre mondiale. Peu à peu, elle a fait son chemin et, tout au long de ce siècle, nombre de musées ont entrepris d'illustrer ce thème. Au cours des vingt dernières années — en particulier au Japon, en Europe et en Amérique du Nord —, l'idée de « musée de la paix » a suscité un intérêt de plus en plus marqué. Et c'est ainsi que, dans un certain nombre de pays, de tels musées se sont ouverts.

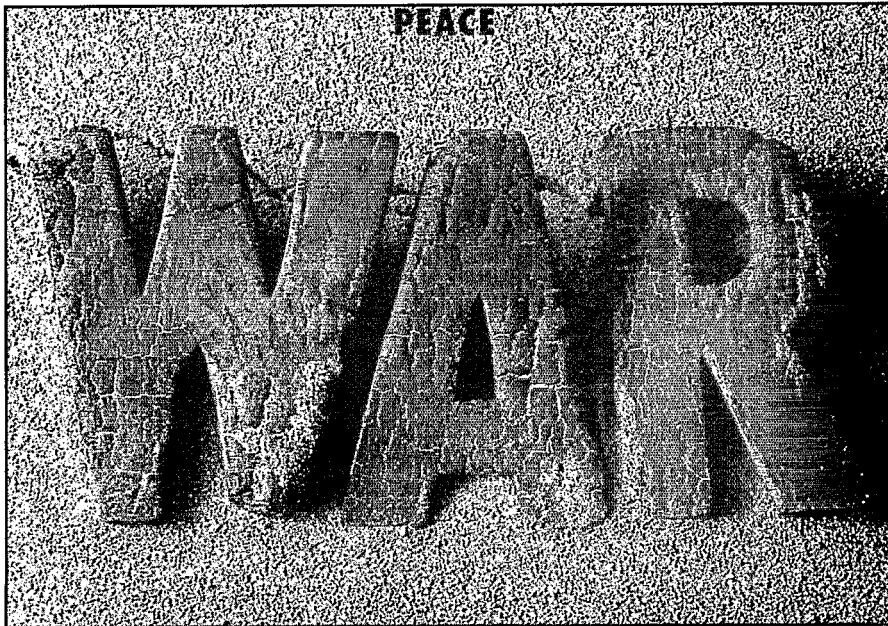
La création de musées de la paix est ainsi devenue une démarche dominante dans le monde muséal. Qu'ils soient l'œuvre de l'État, d'un groupe ou de particuliers, ces musées se sont donné pour objectif d'analyser la relation entre conflit et arts visuels. Ils s'efforcent de véhiculer un message de paix, de préserver la mémoire des actions en faveur de la paix et de mettre en valeur les œuvres d'art qui favorisent une meilleure intelligence des origines des conflits. Leurs réalisations s'inscrivent dans un contexte plus large encore : elles s'accordent avec le souci qu'a l'UNESCO de fonder une « culture de paix »<sup>2</sup>.

Décrire des conflits dans un but pédagogique en faveur de la paix est une idée ancienne, mais son importance s'est affirmée en même temps que se développait

l'étude de la relation entre arts visuels et conflits. Les commémorations de hauts faits militaires se sont révélées bien mal appropriées : la réminiscence des exploits de l'arsenal guerrier a en effet un indéniable pouvoir, mais espérer que de telles célébrations puissent unir les gens pour empêcher la survenue d'un nouveau conflit est tout à fait vain et, fort heureusement, le <sup>XX</sup><sup>e</sup> siècle a vu croître le nombre de musées consacrés à la sauvegarde de la paix, sans que pour autant s'impose une formule fixe ou que s'institue un style uniforme : la création de musées de la paix dans différents pays est le reflet de particularismes régionaux et de facteurs politiques divers aussi bien que de personnalités ou de motivations individuelles.

Un certain nombre d'établissements tendent toutefois à affirmer leur propre style : des galeries s'intitulent elles-mêmes « musées de la paix », de même que des entités politiques qui tirent leur origine d'événements particuliers. Dans cette dernière catégorie, on pourrait inclure les musées consacrés à des catastrophes spécifiques comme la guerre nucléaire, un génocide ou l'holocauste. D'autres soulignent l'action humanitaire de certaines personnalités, de certains groupements. Et ne peut-on, en définitive, estimer que toute programmation d'une galerie est potentiellement un « musée de la paix » ? Car le concept connaît un développement permanent qui a donné naissance à quatre courants principaux : les musées de la paix, au sens strict ; ceux qui se consacrent à des événements particuliers, tel le Musée-Mémorial de la paix d'Hiroshima ; des musées qui sont des célébrations de la paix, conformément aux principes du droit humanitaire international, le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge à Genève, par exemple ; enfin, des établissements « de

Paix, par Masaaki Hiromura,  
Musée japonais de la paix, Tokyo.



© Noritoyo Nakamoto

recherche » en quelque sorte, promis à devenir des musées de la paix.

### Le développement des musées de la paix

Le Palais de la paix à La Haye, fondé par Andrew Carnegie dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, peut être considéré comme la première tentative de création d'un musée exclusivement consacré à la sauvegarde de la paix. C'est, en un certain sens, un musée « vivant », avec les portraits, les bustes, les statues d'importantes personnalités internationales : consacré à la paix, il met l'accent sur l'importance du respect du droit international. Mis à part cet établissement, les premiers musées de la paix ont été, pour l'essentiel, des musées contre la guerre. Le plus ancien, créé par Jean de Bloch en 1902, à Lucerne (Suisse), allait être endommagé pendant la Grande Guerre ; le second, fondé par Ernst Friedrich à Berlin, en 1923, allait être détruit par ceux-là mêmes qui, plus

tard, déclenchaient la seconde guerre mondiale.

De vocation internationale, le musée de Jean de Bloch était fondé sur le principe que la guerre à elle seule suffisait à condamner la guerre. Deux expositions seulement y furent spécifiquement consacrées à la paix : la première insistait sur le coût financier de la guerre ; la seconde proposait les textes des plus importants traités internationaux. Paradoxalement, du fait du petit nombre de sections concernant la paix en tant que telle, le musée fut très apprécié par la hiérarchie militaire et très critiqué par les mouvements pacifistes. Le musée installé à Berlin par Friedrich avait, lui, une approche beaucoup plus nettement opposée à la guerre. On y organisait des conférences, des débats publics ; une académie de la paix devait être créée au sein même de l'établissement. En montrant les réalités de la guerre à l'aide de photos de soldats mutilés, par exemple, Friedrich espérait éveiller chez les jeunes un es-

prit antimilitariste. Il n'est donc pas surprenant que les militaires aient jugé son ambition subversive et dès que les nazis, après s'être emparés du gouvernement, eurent assez de pouvoir, le musée fut détruit. Friedrich quitta alors précipitamment l'Allemagne et créa un musée de la paix itinérant à Bruxelles. Les Allemands le saccagèrent lorsqu'ils envahirent la Belgique.

En dépit de ces échecs, c'est bien durant l'entre-deux-guerres que l'idée de musée de la paix a réellement pris corps. Entre autres entreprises remarquables datant de cette époque figure l'exposition « La paix et la Société des Nations », organisée à La Haye en 1930. L'examen de ces initiatives diverses nous éclaire sur la mise en place des établissements modernes, qui, chacun à sa manière, se sont inspirés des actions des précurseurs. Le Musée de la paix de Lindau est du plus haut intérêt : fondé en 1976 par l'architecte Thomas Wechs, il ouvre ses portes en 1980, avec le soutien de Pax Christi.

Situé au carrefour de trois pays — l'Autriche, l'Allemagne et la Suisse —, il retrace l'histoire du monde non pas en donnant la priorité à l'histoire des guerres, mais à celle des actes de paix. Autre bon exemple, le Musée de la paix de Chicago, ouvert en 1981, « a pour ambition d'explorer les domaines de la guerre et de la paix à travers les arts visuels, les représentations scéniques et la littérature, [car] il n'y a jamais eu aux États-Unis d'Amérique de musée consacré à l'éveil de la conscience publique aux disciplines qui concourent à l'établissement de la paix ». Nombre de manifestations y ont été organisées, notamment « Donnons une chance à la paix » (patronnée par de grands noms du rock) et « L'inoubliable feu » (exposition de peintures de survivants d'Hiroshima et de Nagasaki). L'œuvre entreprise par ce musée a suscité d'autres initiatives : le projet d'un musée de la paix en Irlande du Nord, par exemple, lancé en 1989. Avec pour souci premier de s'appuyer sur les « efforts passés en faveur de la pacification » en Irlande du Nord, des galeries d'art et des équipes pour la réconciliation se sont associées au projet. Le Musée de la paix de Chicago a également inspiré, en 1986, à Washington, D.C., la création du Musée international de la paix, dont le statut d'établissement à but non lucratif a dû être récemment modifié, faute de crédits de fonctionnement suffisants.

### Musées thématiques

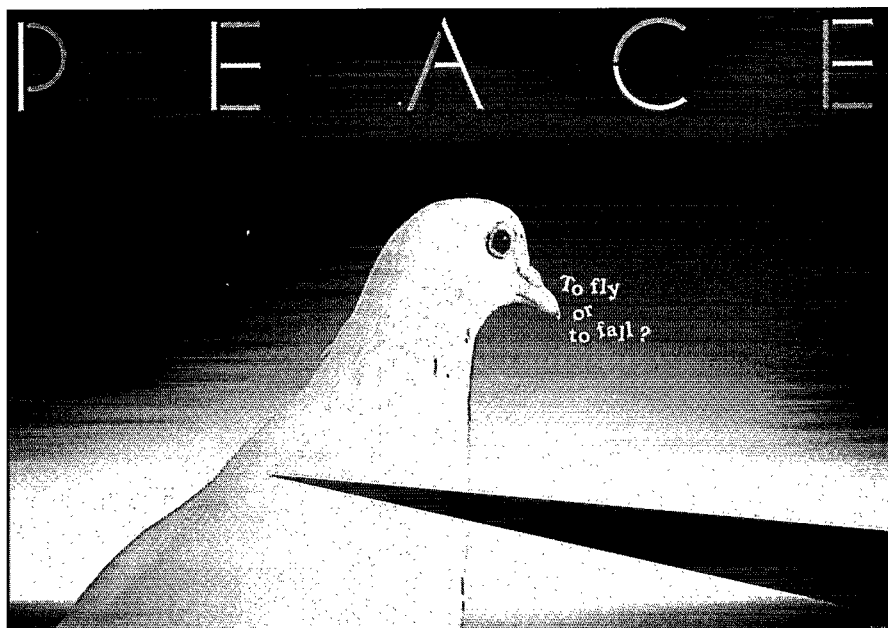
De la même façon que les champs de bataille des Flandres marquent l'avènement d'une ère nouvelle dans l'histoire des guerres, Hiroshima et Nagasaki symbolisent l'ère atomique. Rien de surprenant à ce que le plus grand nombre d'édifices destinés à célébrer la paix se trouvent là. Moins d'un an après l'explosion de la

bombe atomique, la population d'Hiroshima a fait du site une zone de paix et, lors du quatrième anniversaire de la catastrophe (le 6 août 1949), une loi a été votée qui lui donnait le statut de « ville-mémorial de la paix ». Parmi les monuments, citons le Cénotaphe de la bombe atomique (un registre des victimes y est déposé), la Flamme de la paix (elle brûlera tant que la totalité des armes nucléaires n'aura pas disparu de la planète) et le Dôme de la bombe atomique.

La campagne pour le lancement du projet de musée de la paix à Tokyo bénéficie d'un soutien plus populaire et affiche des principes politiques plus radicaux. A la fin de 1983, le comité chargé de la mise en œuvre d'un musée de la paix japonais a été officiellement créé, qui a lancé la campagne « Une tuile pour la paix », afin de rassembler les fonds nécessaires. L'établissement doit notamment exposer des photos et divers éléments d'information.

Au cours des années 1980, plusieurs programmes de construction de musées de la paix ont été lancés, en fonction parfois de telle ou telle situation politique : ainsi, en 1982, un complexe — à la fois musée antiguerre et bibliothèque de la paix — a vu le jour à Berlin-Est, tandis que Berlin-Ouest se dotait d'un modeste musée de la paix / musée antiguerre. Deux établissements très orientés politiquement.

En 1986, le Musée de la paix et de la solidarité a été inauguré, à Samarkand (Ouzbékistan), par les membres d'un club international de l'amitié : Esperanto. Récemment, le Musée national d'Australie, à Canberra, a créé une section spéciale — la Collection de la paix — qui rassemble des documents provenant des musées australiens pour la paix et le désarmement. En France, le Mémorial de Caen a été édifié sur le site de la bataille de Normandie, qui a duré près de quatre-



© Arturo Silva

« Paix ». S'envoler ou tomber ?  
par Tetsuya Ohta,  
Musée japonais de la paix, Tokyo.

vingts jours en 1944. Et c'est en 1993 que doit s'ouvrir un musée de la paix à Verdun, où quelque 700 000 soldats français et allemands ont trouvé la mort en 1916 et 1917. Il est encourageant de constater que les plus récents musées de la paix sont des institutions qui enregistrent et officialisent les bouleversements positifs dans l'ordre international. Tel est le cas du Musée de l'indépendance, en Namibie, qui célèbre la lutte du peuple namibien ; du Musée de la paix de Tashkent, en Ouzbékistan, consacré à l'identité régionale et aux cultures de l'Asie centrale ; du projet de musée de la paix japonais, dont nous avons déjà parlé, qui témoigne d'une approche beaucoup plus ouverte des problèmes de la paix que ceux des institutions existantes dans le Japon contemporain. De nouveaux projets sont en permanence formés, qui témoignent de motivations multiples : le génocide cambodgien, un musée danois consacré aux efforts de paix déployés par les Nations Unies ; un autre, à Detroit (États-Unis d'Amérique), consacré à l'holocauste.

#### Musées consacrés à l'aide humanitaire

Une troisième catégorie de musées de la paix regroupe ceux qui s'attachent à célébrer l'aide humanitaire. Parmi les principaux, citons l'impressionnant Musée international de la Croix-Rouge et du

Croissant-Rouge, à Genève, et le musée Florence Nightingale, à Londres.

Le rôle du musée de Genève est double : présenter des documents concernant la création de la Croix-Rouge et rendre hommage au courage des hommes tel qu'il s'est manifesté au long des siècles. Un spectacle audiovisuel panoramique évoque la bataille de Solferino, et de multiples pièces documentaires rappellent l'œuvre de pionnier accomplie par Henri Dunant : entre autres, d'énormes coffres contenant les fichiers établis par l'Agence des prisonniers de guerre internationaux durant la première guerre mondiale. Le musée Florence Nightingale est, extérieurement, moins imposant, mais il propose d'intéressantes photographies, des souvenirs et un programme audiovisuel consacré à la vie de celle dont il porte le nom. Autre musée de ce type : la maison d'Anne Frank, à Amsterdam.

Les musées de la paix de création récente vont au-delà de l'idée qu'adhérer à un « message antiguerre » suffit pour faire œuvre utile : ils tentent, par une approche multiforme, de mettre en valeur la quête de la paix telle qu'elle se manifeste dans le monde entier. Au cours de ces dernières années aussi, nombre de galeries et de musées ont centré certaines de leurs expositions sur des thèmes se rapportant à la paix. Ce qui conduit à se poser une question : quel type d'établissement peut-on considérer comme un musée de la

paix ? Et cela conduit à se demander dans quel cas un musée de la paix n'est pas, dans les faits, un musée de la paix. Impossible de répondre simplement : toute réponse, là, est affaire d'interprétation ; ce qui, pour l'un, définit la paix n'est pour l'autre que propagande : antonymie clairement manifeste dès que des sujets aussi sensibles que l'holocauste sont abordés. Des institutions comme le Yad Vashem, en Israël, envisagent les choses sous un angle très politique lorsqu'elles retracent l'histoire de cette tragédie humaine. Ce qui pourrait faire office de pédagogie pacifiste risque dans un tel cas d'être interprété purement et simplement comme une intervention dans le difficile conflit du Moyen-Orient.

Un bon exemple de musée qui ne se proclame pas *stricto sensu* « musée de la paix » est, à New York, celui du musée Nicholas Roerich, qui conserve les œuvres des vétérans pacifistes. Un autre encore : l'Alternative Museum, à New York aussi, instigateur d'expositions controversées, telles « Belfast / Beyrouth », en 1990. Le projet de musée de la paix d'Irlande du Nord se caractérise, lui, par une volonté d'innovation : il veut susciter la création d'un calendrier des arts pour la paix dans les galeries à travers tout le pays. Beaucoup peut être fait dans cette voie, même avec des moyens modestes.

Un autre projet intéressant est celui du Prairie Peace Park and Maze, qui doit voir le jour à Lincoln, Nebraska (États-Unis d'Amérique), en 1993. Il donne forme

aux concepts de coopération internationale et répond au souci de protection de l'environnement par le biais d'expositions consacrées à des thèmes contre la guerre ; il se propose d'édifier une demeure planétaire bâtie avec des matériaux recyclés. La sauvegarde de la paix supposant à la fois la protection des habitants du globe et celle de la planète elle-même, le projet Prairie insiste fortement sur la nécessaire protection de l'environnement. Gardons-nous de trop vite rejeter ces idées d'alternative écologique et de stratégie des relations internationales en prétextant qu'elles sont naïves : souvenons-nous des dégâts catastrophiques causés à l'environnement par la guerre du Golfe. Les métaphores de la prairie (diversité, coopération, respect des populations indigènes) peuvent engendrer un changement dans les mentalités si les visiteurs des parcs en reviennent avec des idées nouvelles concernant un ordre mondial alternatif.

En septembre 1992, à l'Université de Bradford (Royaume-Uni de Grande-Bretagne), une conférence internationale consacrée aux musées de la paix, sous les auspices de la fondation Une chance pour la paix, a pris l'engagement de créer un musée national pour la paix au Royaume-Uni. Cet événement devrait notablement contribuer à multiplier le nombre des musées de la paix et à faire encore mieux comprendre les objectifs qu'ils poursuivent. Un long chemin a été parcouru depuis les appels passionnés lancés par Jean de Bloch et Ernst Friedrich, mais

les impulsions données par ces pionniers sont encore sensibles dans de nombreux établissements qui peuvent à juste titre se flatter d'être des « musées de la paix ». Plus frappante encore, en tant qu'indice de changement, est la possibilité qui a été donnée aux musées de la paix de se faire l'écho des craintes nouvelles qu'inspirent les violentes réalités de notre monde en cette fin de siècle. Bon exemple d'une telle démarche, le projet Prairie offre une description futuriste des conséquences catastrophiques d'un conflit sur le plan humain et environnemental.

Jamais les musées de la paix n'ont pris notablement leurs distances avec l'arène politique au sein de laquelle ils ont été créés. Dans une certaine mesure, cela explique qu'ils aient à résister aux assauts des forces qui tentent d'entraver les luttes en faveur de la paix et que, une fois admis dans la communauté des pacifistes actifs, ils éprouvent quelque difficulté à gagner en crédibilité. Il est clair que ni le présent ni l'avenir des musées de la paix ne sauraient se dissocier de la *realpolitik* qui préside à la conduite des affaires nationales et internationales. ■

#### Notes

1. Cicéron, *De officiis* (Des devoirs), I, XXII, 82.
2. Recommandation sur l'éducation pour la compréhension, la coopération et la paix internationales et l'éducation relative aux droits de l'homme et aux libertés fondamentales, UNESCO, 1974.

# Le Musée de la paix de Chicago

Marianne Philbin et Peter Ratajczak

*Le Musée de la paix de Chicago est souvent tenu pour l'un des plus novateurs en ce domaine. Marianne Philbin, membre fondatrice et ancienne directrice générale de ce musée, continue de siéger au conseil de direction. Peter Ratajczak, qui d'abord y a travaillé comme bénévole, en est devenu le directeur en 1990. Tous deux montrent ici comment « paix » peut rivaliser avec « guerre » et devenir un concept artistique aussi dynamique.*

Des années durant, on a voulu voir dans le Musée de la paix de Chicago un établissement exceptionnel. Pourtant, sa fonction n'est pas très différente de celle qui est assignée à tous les musées dans le monde : contribuer à enrichir le patrimoine de l'humanité de plus de compréhension et de signification, nous aider à dégager le sens de nos vies et celui du monde dans lequel nous vivons.

Puisque telle est la fonction essentiel-

le du musée, comment se fait-il que le concept même de « musée de la paix » paraisse encore si extraordinaire et qu'il nécessite encore tant d'explications, voire, parfois, de justifications ?

Un musée de la paix apporte une réponse concrète à une question simple : puisque le monde est empli de monuments aux morts et de musées de la guerre, que partout on commémore les batailles historiques, qu'on glorifie les héros



Army Medical Examiner: "At last a perfect soldier!"

Le médecin militaire :  
« Enfin, le parfait soldat ! »  
Dessin de Robert Minor (1916),  
exposition « De Daumier à Doonesbury :  
dessins et caricatures sur la guerre et  
la paix », au Musée de la paix de Chicago.

militaires, pourquoi n'y aurait-il pas un musée qui célèbre la paix ?

Derrière la simplicité de cette interrogation se cache un ensemble complexe d'attitudes, d'émotions, de contradictions, dont l'étude peut permettre de comprendre pourquoi il a toujours été si difficile de sauvegarder l'état de paix. Sans doute la paix est-elle une aspiration universelle, mais la prédisposition à la guerre a des racines culturelles bien plus profondes.

Aux États-Unis d'Amérique tout au moins, on a parfois l'impression que les enfants contractent le goût de la guerre comme on acquiert celui du sucre, avant même de prendre un tant soit peu conscience qu'une option plus humaine existe. Les enfants jouent à la guerre, ils ne jouent pas à Gandhi. Leurs héros — Superman et ses émules — sont des seigneurs futuristes de la guerre. Les livres d'histoire et les grands titres de l'actualité traitent de la guerre comme s'il s'agissait de l'activité humaine la plus importante. Ses effets sont mesurables par l'apparition d'une nouvelle frontière, bouleversants par le décompte des morts et des blessés. La guerre est active, dynamique, technologique, cataclysmique. Comment la paix pourrait-elle rivaliser avec elle ? Dans cette optique, la paix n'est rien d'autre qu'un intervalle entre deux guerres. Dénuée d'activité significative, elle est état de stase, période pendant laquelle rien d'important n'arrive.

Depuis qu'il a ouvert ses portes en 1981, le Musée de la paix de Chicago part de l'idée que ces notions communément admises sont, au mieux, inexactes, et ce sont de telles institutions qui contribuent à faire la lumière sur notre histoire — autant qu'à éclairer l'avenir — en nous aidant à les appréhender autrement.

Le pacifisme ne supporte pas la passivité. On doit lutter pour l'avènement de

la paix, plutôt que d'attendre qu'elle s'instaure d'elle-même. La paix a elle aussi ses victoires, ses héros, ses grandes dates et ses chantres. Aucun guerrier ne l'emporte en courage sur Martin Luther King. Aucun homme d'État n'a l'éloquence d'Elie Wiesel et l'on ne saurait sous-estimer non plus l'autorité d'un John Heartfield, d'une Kathe Kollwitz, d'un Léon Golub ou d'une Barbara Kruger. La paix est une valeur pour laquelle il faut se battre.

*Museum international* l'a souvent démontré : l'art peut nous aider très efficacement à mieux comprendre le monde dans lequel nous vivons, et il peut être aussi un facteur décisif de changement.

Les responsables du Musée de la paix de Chicago étaient convaincus, d'entrée de jeu, que jamais encore il n'avait été pleinement tiré parti de tout ce qu'offre l'art pour sensibiliser le public aux problèmes de la guerre, de la paix et de la condition humaine. Quand Mark Rogovin, artiste et militant de la région de Chicago, et Marjorie Craig Benton, alors ambassadrice des États-Unis d'Amérique auprès de l'UNICEF, ont créé l'établissement, l'idée-force, l'idée originale jetée sur le papier, s'est très vite concrétisée, donnant naissance à un musée d'art prospère, d'une superficie de 500 m<sup>2</sup>, qui attire 20 000 visiteurs par an.

En 1981, préparant nos premières expositions, nous étions profondément conscients du fait qu'aux États-Unis d'Amérique nulle autre institution ne s'employait à donner une éducation pour la paix qui repose sur l'expression artistique, nulle autre ne se consacrait à la recherche des voies par lesquelles l'art peut contribuer à l'évolution de la société.

Nous le savions, mais cela n'en était pas moins pénible parfois — quand, par exemple, des journalistes désorientés nous demandaient si un musée de la paix



est un endroit où l'on expose les vieilles pancartes de protestation portées dans les défilés ; la plupart du temps, toutefois, nous n'étions que plus convaincus du bien-fondé de notre initiative.

Pendant dix ans, le musée a organisé chaque année quelque quatre grandes expositions sur des thèmes très variés. Outre ces manifestations temporaires, une collection permanente regroupe aussi bien des gravures du XIX<sup>e</sup> siècle, où Honoré Daumier s'élève contre la guerre, que la guitare acoustique de John Lennon ou la collection nationale de bannières artisanales du « Ribbon ». En outre, un fonds impressionnant, dont la création a été unanimement saluée par la critique, évoque tant la campagne pour les droits civils aux États-Unis d'Amérique, le rôle joué par la musique populaire dans les luttes pour le progrès social, que les effets des jouets « violents » sur les enfants. Des expositions itinérantes ont ainsi parcouru le monde entier, de Dublin à Bonn et à Tokyo.

Au musée de la paix, ce qui est particulièrement stimulant, c'est d'assister au fil des ans à l'éveil réel d'une conscience sociale dans le domaine artistique — de la musique populaire au cinéma en passant par les arts plastiques — et de constater, de la part des artistes comme des institutions, une volonté bien plus affirmée de prendre en compte les problèmes sociaux dans leur œuvre ou dans leur action. Certes, l'« art politique » est apparu bien avant 1981, mais, quand le Musée de la paix s'est ouvert, rares étaient les établissements qui organisaient des expositions consacrées aux problèmes de justice sociale, et bien rares les expositions itinérantes dont on aurait pu dire qu'elles étaient conçues pour nous et devaient venir à Chicago. Peut-être était-ce une bonne chose : nous n'avions d'autre choix que de monter nos propres expositions. Dix

ans plus tard, le Musée de la paix recevait chaque année près d'une centaine de propositions émanant d'autres musées, d'artistes, de galeries, d'enseignants, de visionnaires et de militants ; il accueillait toutes sortes d'expositions, depuis un ensemble d'estampes sur les problèmes sociaux, réuni par le Musée d'art moderne de New York, jusqu'à une présentation d'art textile organisée par un groupe local de réfugiés du Guatemala.

À l'évidence, l'artiste a toujours rempli une fonction inégalée en tant que critique de la société. Aujourd'hui encore, à l'ère des médias et des télécommunications, l'art parle d'une voix puissante et joue un rôle crucial ; il façonne et refaçonne l'opinion publique dans la prise en considération de certains problèmes fondamentaux de notre temps.

Ce souci d'éclairer « la condition humaine » explique qu'un musée de la paix ait élargi la notion de lutte pour la paix, qu'il englobe dans son propos la justice sociale, l'égalité, les droits de l'homme, les droits civils, la responsabilité de chacun vis-à-vis de l'environnement. Les musées de la paix ont pour ultime ambition d'être des acteurs du changement, d'accélérer une prise de conscience de la nécessité de la paix et d'inciter les gens à participer plus activement aux efforts visant à l'instaurer. Lorsque les représentants d'une culture ont tous les mêmes préoccupations, le changement peut survenir. Et l'art contribue à définir la conscience populaire, il concourt à la modeler.

Certaines expositions du Musée de Chicago ont été de véritables proclamations contre la guerre, tel « Le feu inoubliable », série de dessins exécutés par des survivants des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. Ce projet n'a pas seulement concouru à remodeler la conscience populaire ; grâce à lui, une ca-

Photo aimablement fournie par le Musée de la paix de Chicago



*Le pasteur Martin Luther King et Joan Baez lors d'une marche pour la défense des droits de l'homme, Mississippi, 1966. Une des photographies de l'exposition organisée à l'occasion du cinquième anniversaire du Musée de la paix de Chicago.*

tastrophe presque incompréhensible et étrangement lointaine a pris soudain une profonde signification sur le plan humain. Des survivants, qui ne s'étaient pas fait connaître jusque-là, sont sortis de l'ombre pour nous adresser un avertissement. Tout a commencé en 1974 lorsqu'un rescapé, un vieil homme de soixante-dix-sept ans, a apporté un dessin à la radiotélévision japonaise. Intitulé *6 août 1945, près du pont Yorozyo*, le dessin représentait les scènes dont cet homme avait été témoin tandis qu'il parcourait la ville à la recherche de son fils unique. « Aujourd'hui encore, je ne peux effacer ce spectacle de ma mémoire », dit-il au présentateur de la télévision. « Avant de mourir, je voulais le dessiner pour le faire connaître aux autres. » Le dessin a été

présenté à la télévision et d'autres survivants ont commencé à envoyer des images de ce qu'ils ne pouvaient pas oublier. Plus de neuf cents sont ainsi parvenues en trois mois. La collection a très vite grossi, et trois mille dessins ont été classés « trésors nationaux » par le Gouvernement japonais. Le Musée de la paix a été le premier musée à exposer ces dessins hors du Japon.

Les initiatives en faveur de l'éducation pour la paix peuvent revêtir bien des formes. Certaines d'entre elles, plutôt que d'être contre la guerre, au sens du « Feu inoubliable », ont été conçues de façon à présenter une image positive de la paix. « Play fair » (Jouer le jeu), une exposition multimédia et interactive, fait appel à la participation des enfants et contribue à

leur enseigner, sous une forme amusante, les principes de la coopération, de la communication et de la résolution des conflits. Née à l'initiative de parents et d'enseignants inquiets de la montée de la violence à laquelle leurs enfants sont tous les jours confrontés, l'exposition cherche à enseigner à ces derniers que, dans la société dans laquelle nous vivons, les conflits sont peut-être inévitables, mais que la réponse violente, elle, ne l'est pas.

Avec « The ribbon » (Le ruban), nous avons célébré les efforts déployés au niveau local en faveur de la paix, en présentant des panneaux utilisés dans le cadre d'un projet international. Une femme de Denver, Justine Merritt, en avait eu l'idée, et les panneaux ont été l'œuvre de simples gens à qui l'on avait demandé ce qu'ils chérissaient le plus dans la vie et ce qu'ils ne supporteraient pas de perdre pour toujours dans une guerre ou lors d'une catastrophe naturelle. Plus de 25 000 personnes ont conçu des panneaux illustrant leur réponse. Le « ruban » final atteignit 29 km de long. Lors d'une manifestation pacifique organisée pour le quarantième anniversaire du bombardement d'Hiroshima, les manifestants en entourèrent le Pentagone : le symbole de la paix circonscrivait ainsi le symbole de la guerre.

Avec « Give peace a chance » (Donner une chance à la paix), nous avons exploré la fonction remplie par la musique populaire en tant qu'instrument de progrès social en remontant jusqu'au début de ce siècle, avec des musiques pour la paix et des chansons contestataires. Nous avons présenté en particulier le manuscrit original de la chanson *Sunday, Bloody Sunday* des U2, la guitare de John Lennon et d'innombrables autres documents et matériels concernant, entre autres, Bob Marley, Pete Seeger, Holly Near, Paul Robeson, des artistes du blues et de la musique folk.

Depuis sa création, le Musée de la paix de Chicago a pris soin de montrer que les grands problèmes qu'il explore concernent étroitement la collectivité tout entière. Ainsi, à l'occasion d'une exposition sur la Déclaration universelle des droits de l'homme, nous avons demandé à des artistes locaux d'illustrer les trente articles du document. Nos expositions sur le Mouvement des droits civils ont évoqué l'action non violente de Martin Luther King dans l'Alabama et le Mississippi, mais aussi les événements de Chicago à la même période.

Mais assez parlé des expositions, qu'en est-il de l'institution elle-même ? Quinze à vingt mille visiteurs en moyenne chaque année, cinquante mille autres pour les expositions itinérantes : ces chiffres révèlent l'existence d'un public fidèle et soucieux de toujours s'informer davantage. Dans ce cas, pourquoi donc a-t-il été si difficile de mettre sur pied et de gérer des musées de la paix, plus encore de les maintenir en vie ? Pour nous en tenir à notre seule expérience, constatons que, dès le départ — et encore maintenant —, le problème, bien entendu, c'est de trouver de l'argent. Institution à but non lucratif, nous étions manifestement tributaires, pour notre survie, des contributions que nous pouvions recevoir. Or, collecter des fonds n'est pas une tâche aisée. Elle l'est encore moins lorsqu'on se heurte à une montagne d'idées reçues et de points de vue mal fondés dont il faut venir à bout avant même d'ouvrir les portes.

Bien que nous ayons délibérément axé les expositions sur les problèmes des années 80 et 90 — notamment sur l'*apartheid*, l'intervention au Salvador, l'environnement, les sans-abri, les droits de l'homme dans le monde —, nous avons dû supporter les inévitables allusions aux années 60, les idées préconçues de ceux qui pensent qu'un musée de la paix ne

peut intéresser que les vieux hippies. Et certains n'ont pas hésité à nous étiqueter bien légèrement, sans même avoir visité le musée ni connu son travail.

Et puis il y a le mot « paix » lui-même. Bien des entreprises et organismes soutenant financièrement certaines institutions culturelles de la ville sont réticents lorsqu'il s'agit d'aider un établissement dont la dénomination comporte le mot « paix ». Dans tous les pays dans lesquels il existe un musée de la paix, le mot a certaines connotations, il est lié à des stéréotypes culturels et politiques fondés sur tout ce qu'évoque le simple emploi de ce vocable. La qualité, elle aussi, est mise en question : s'il s'agit d'art et s'il y a un « message », est-ce que cela peut être de l'art « valable » ? « Réellement » de l'art ? Un jour, un bailleur de fonds potentiel, qui n'avait pas encore visité le musée, nous a demandé sans détours si nous « nous intéressions à la qualité de l'œuvre d'art » ou si nous « cherchions seulement des œuvres contre la guerre ». C'est comme s'il avait demandé à une conservatrice du Musée d'art contemporain si elle s'intéressait uniquement aux œuvres d'art d'aujourd'hui. C'est d'ailleurs la réponse que nous lui avons faite.

Naturellement, un grand nombre de fondations ont pris des risques et nous ont financés généreusement, elles nous ont aidés à mettre sur pied le conseil d'administration, à organiser le travail de nos bénévoles, et de simples particuliers ont donné beaucoup de leur temps et de leur argent. Une enseignante est venue avec sa classe voir toutes nos expositions, tous les ans, pendant huit ans. Des architectes et des électriciens nous ont offert leurs services. Une base navale de la région nous a même fait cadeau d'une énorme quantité de peinture pour ponts de navire afin que nous puissions repeindre les planchers de nos galeries, que le passage de milliers de

visiteurs met évidemment à rude épreuve. Exposés à des idées préconçues ou à des assertions parfois malveillantes, nous avons riposté du mieux que nous avons pu en modifiant nos stratégies publicitaires, tout en restant fidèles à notre mission, en visant de nouveaux publics et même en ouvrant une grande boutique de cadeaux. Mais le plus important est que nous n'ayons jamais cessé de surprendre.

En 1992, le Musée de la paix a été obligé de fermer sa salle d'exposition permanente et d'emménager provisoirement dans le Centre culturel de la ville de Chicago. Comme beaucoup d'organisations artistiques de taille moyenne, le musée n'était pas doté de fonds suffisants, et ce dès qu'il a existé. Il a donc eu du mal à supporter les chocs financiers dus à la crise et à l'augmentation spectaculaire des loyers.

S'il devait fermer demain, nous tous qui avons partie liée avec lui continuerions de penser que nous avons fait un travail remarquable en contribuant à créer une institution qui, par son existence même, montre quelle voie il convient de suivre. L'expérience que nous avons faite presque quotidiennement, tout le temps que le musée a fonctionné, a été l'une de nos plus grandes satisfactions : voir des visiteurs curieux se présenter à la porte du musée sans rien attendre de précis et soudain être bouleversés par ce qu'ils découvraient : tant la beauté de la salle d'exposition et l'effet produit par les œuvres les ravissaient. Invariablement, ils se tournaient vers la personne qui se tenait à l'entrée et disaient : « Sensationnel ! Un musée de la paix ! Quelle idée extraordinaire ! Comment se fait-il que personne n'y ait pensé auparavant ? » Comme toutes les idées vraiment originales, celle-ci, dès qu'elle a pris forme, a paru tout à fait naturelle. ■

# L'esprit d'Hiroshima

Yoshitaka Kawamoto

*Le nom même d'Hiroshima est devenu le symbole des pires horreurs de la guerre. Le Musée-Mémorial de la paix se veut à la fois rappel du passé et ardent plaidoyer pour l'avenir. Aujourd'hui directeur de ce musée, l'auteur est l'unique survivant d'une classe de quarante-huit collégiens d'Hiroshima.*

Porte d'entrée du Parc de la paix, un bâtiment sur pilotis abrite le Musée-Mémorial de la paix d'Hiroshima ou Musée de la bombe atomique.

Le 6 août 1945, aux derniers jours de la seconde guerre mondiale, une seule bombe atomique lancée sur le centre d'Hiroshima réduisait la ville en cendres. Quatre ans plus tard, une loi en faisait une ville-mémorial de la paix. L'article premier du texte de cette loi stipule qu'elle « a pour objet de permettre la reconstruction de la ville d'Hiroshima comme monument à la paix symbolisant l'idéal d'une paix mondiale éternelle ». Cette loi a largement contribué à la renaissance tant physique que spirituelle de la ville. Conformément à ses dispositions, un terrain d'une douzaine d'hectares situé autour de l'hypocentre de l'explosion a été transformé en Parc de la paix, lieu de prière pour la paix de toute l'humanité.

En 1948, la municipalité avait ouvert un concours public pour la réalisation du parc. Parmi les 145 projets présentés, c'est celui de l'architecte Kenzo Tange qui a été retenu. C'est lui qui a dressé les plans du Musée-Mémorial de la paix et dessiné le Parc de la paix.

Ouvert au public le 24 août 1955, le Musée-Mémorial de la paix est très vite devenu un symbole important d'Hiroshima. Par le biais des objets exposés, la population d'Hiroshima a voulu montrer l'horreur de la bombe atomique et lancer un appel pour une paix mondiale perpétuelle. Nous cherchons particulièrement à sensibiliser les enfants, qui demain en seront les garants.

Diverses négociations pour le désarmement nucléaire évoluent actuellement d'une façon favorable, mais la menace d'un holocauste atomique n'est pas écartée pour autant. Aussi l'action d'Hiroshima en faveur de la paix mondiale demeure-t-elle importante.

Au cours des premières années qui ont suivi l'ouverture du musée, le nombre des visiteurs était de quelques centaines de milliers par an. A l'heure actuelle, ils sont plus de 1,6 million, dont 70 000 à 80 000 venus de l'étranger. En trente-sept ans d'existence, le musée a accueilli plus de 36 millions de personnes.

En 1985, le musée a été entièrement rénové. Au cours des études préliminaires, une multitude de facteurs ont été pris en compte. Le nombre de visiteurs augmentant d'année en année, il fallait, par exemple, réaménager l'espace réservé aux expositions de manière plus rationnelle pour accroître la capacité d'accueil tout en mettant plus clairement en lumière, dans leur dramatique réalité, les conséquences de la guerre atomique.

Par ailleurs, la moitié des visiteurs étant des enfants, la planification des nouvelles salles devait prendre en compte leurs besoins particuliers. Pour bien faire comprendre à ce public de jeunes ce qu'est la bombe atomique, nous avons privilégié le côté visuel des expositions en recourant aux techniques les plus modernes, y compris les présentations vidéo sur disques laser. Conformément au plan établi, les travaux ont commencé en avril 1990 pour s'achever en août 1991. Ils ont coûté près de 7 millions de dollars des États-Unis.

Le bâtiment du musée rénové est divisé en deux parties principales (les salles d'exposition et le hall d'accueil). Nous avons cherché à recréer, dans l'espace muséal, un climat de deuil et de recueillement. Les visiteurs pénètrent d'abord dans le couloir dit de La Cité détruite, qui reproduit en grandeur nature des murs de bâtiments touchés par la bombe. Cette reconstitution permet de prendre conscience de ce qu'est effectivement une ville après l'explosion d'une bombe atomique. Vient ensuite un plan panora-



*Le Musée-Mémorial de la paix d'Hiroshima (côté sud).*

mique en relief d'Hiroshima en ruine (échelle 1/1 000). Au-dessus, trois projecteurs diffusent les premières images filmées après le bombardement, ainsi qu'un poème d'enfants intitulé *Hiroshima*.

Des objets ayant appartenu aux jeunes victimes sont également exposés autour du panorama. Le bombardement a fait beaucoup de morts parmi les étudiants : au mois d'août, ils auraient dû normalement être en vacances, mais celles-ci avaient été supprimées pendant la guerre. En fait, ils travaillaient tous les jours à des travaux de force sous le soleil ardent. Comme les bombardiers américains pilonnaient quotidiennement les villes, les étudiants avaient été réquisitionnés pour démolir les maisons et les bâtiments afin de créer des coupe-feu empêchant les incendies consécutifs aux bombardements de se propager. Le jour où fut lancée la bombe atomique, quelque 8 400 garçons et filles de treize ou quatorze ans travaillaient sur ces chantiers depuis 8 heures du matin. Environ 6 000 d'entre eux allaient périr.

Des cantines individuelles en partie brûlées, une boucle de ceinture, le sac à main d'une fillette... ces objets personnels parmi d'autres sont exposés autour du panorama en relief. Dans cette partie de l'exposition, nous avons essayé de créer une atmosphère tranquille, propice à la contemplation : notre objectif est de rendre sensibles les terribles souffrances

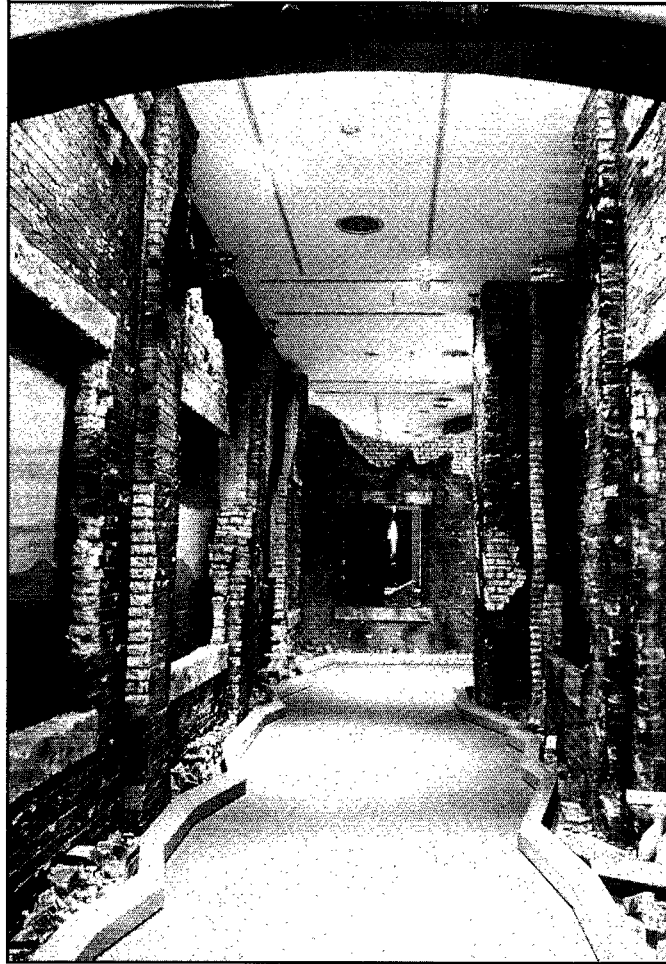
des victimes du bombardement et des parents qui leur ont survécu.

### **Horreur, tragédie et messages de paix**

Une autre partie de l'exposition comporte sept espaces distincts pour tenter de sensibiliser le public à toute l'horreur et à la tragédie du bombardement, selon une progression visant à couvrir de façon scientifique et systématique tous les aspects de l'événement.

La première section expose dans ses grandes lignes les événements tragiques de ce jour-là, ainsi que la genèse historique du bombardement. Les trois sections suivantes regroupent quelque 300 objets qui ont été exposés aux principales sources de destruction : la chaleur, le souffle, les radiations. (La déflagration de la bombe a par ailleurs entraîné la mort d'au moins 140 000 personnes.)

Dans les trois dernières sections sont exposés quelque 250 objets illustrant les thèmes suivants : effets destructeurs de la chaleur, activités de secours et de sauvetage, incidences pathologiques à long terme, cette dernière section révélant que certaines victimes souffrent aujourd'hui encore des effets de la bombe atomique. Pour accompagner les objets provenant du site de bombardement, des photographies, des diagrammes et des cartes ont été utilisés ; des projections vidéo et des



*La Cité détruite :  
reproduction des  
murs des  
bâtiments situés  
près de  
l'hypocentre de  
l'explosion, juste  
après le largage de  
la bombe.*

éclairages spéciaux ont été mis en place pour produire une impression durable sur le public. Pour en assurer la préservation, les objets retrouvés après le bombardement ont été placés dans de grandes vitrines de verre.

Au début de chaque section de l'exposition, le public étranger est informé de ce qu'il va voir grâce à un système de traduction sur écran vidéo. Des explications sont données en quinze langues différentes — japonais, anglais, français, allemand, espagnol, portugais, italien, russe, chinois, coréen, tagal, indonésien, hindi, thaï et arabe. Après avoir traversé les salles d'exposition, on pénètre dans le hall central du musée, dont les grandes baies offrent une vue d'ensemble du Parc de la paix et du Dôme de la bombe atomique — un lieu silencieux et très lumineux. ■

Deux espaces d'exposition y sont consacrés aux témoignages de personnes qui ont échappé à la bombe et à des messages de paix. Les témoignages, exposés sur trois grands écrans vidéo, permettent aux survivants de partager leur terrible expérience avec les visiteurs et donnent à réfléchir sur les souffrances des victimes. La partie consacrée aux messages de paix reproduit les commentaires d'éminentes personnalités venues du monde entier. La visite du musée permet d'acquérir un certain nombre de connaissances factuelles concernant la bombe atomique et ses effets, mais notre ambition est aussi de transmettre l'« esprit d'Hiroshima » et, en particulier, de faire partager notre ardente aspiration à une paix durable dans le monde.

Cela fait dix ans que j'ai été nommé directeur du Musée-Mémorial de la paix d'Hiroshima, dont la gestion est assurée par la ville, qui en est la propriétaire. Notre personnel compte six administrateurs, cinq guichetiers, quatre gardiens et cinq personnes chargées de l'entretien. Le budget annuel du musée (y compris les frais de personnel) est de un million de dollars des États-Unis.

Première ville touchée par une bombe atomique dans l'histoire de l'humanité, Hiroshima se doit d'exiger l'élimination totale de toutes les armes nucléaires, pour empêcher la répétition d'une telle tragédie, et jamais elle n'a cessé d'œuvrer en faveur de la paix mondiale. Le Musée-Mémorial de la paix continuera, en maintenant vivace le souvenir des victimes de la bombe, à rappeler à tous la valeur sans prix de la vie humaine et de la paix dans le monde. ■

# Images d'outre-tombe : photographies de la guerre de Sécession au musée Getty

C'est aux photographes de la guerre de Sécession, aux États-Unis d'Amérique, que l'on doit certaines des visions les plus saisissantes des ravages de la guerre. Du 14 janvier au 29 mars 1992, les visiteurs du musée J. Paul Getty, à Malibu (Californie), ont pu voir, sous le titre « Images d'outre-tombe : photographies de la guerre de Sécession », une exposition de quarante-cinq œuvres des années 1861-1866 d'Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan, George Barnard, Mathew Brady et James Gibson notamment.

La guerre de Sécession a été le premier conflit que le grand public a pu suivre « en direct » grâce aux images photographiques. Certaines ont été reproduites en planches gravées dans la presse nordiste à grand tirage, tel le portrait d'Abraham Lincoln à Antietam, d'Alexander Gard-

ner, qui montre Lincoln visitant ce champ de bataille le 3 octobre 1862, trois semaines après les combats sanglants qui y avaient fait près de 25 000 victimes.

L'exposition du musée Getty offrait un large éventail d'images, aussi bien des études de soldats morts et de paysages défigurés que des portraits officiels de dirigeants et des images de la technologie guerrière. Le public a pu se faire une idée des réalités de ce conflit, ainsi que de cet art relativement nouveau, mais en expansion rapide, qu'était alors la photographie. Les œuvres exposées avaient été retenues parce qu'elles étaient les plus représentatives parmi le grand nombre de clichés pris au cours de cette période, et aussi parce qu'elles transcendaient leur objectif documentaire initial pour s'élever au rang d'œuvres d'art. ■



*Timothy O'Sullivan, Une moisson de mort, 1866, à partir d'un négatif de 1863. Plaque albuminée. 17,7 × 22 cm.*

© J. Paul Getty Museum, Santa Monica, Californie



Le président Lincoln sur le champ de bataille d'Antietam, Maryland, avec le général de division McClelland et Allan Pinkerton, chef des services secrets, le 3 octobre 1862, par Alexander Gardner, 1862. Plaque albuminée. 22 × 19,6 cm.



© J. Paul Getty Museum, Santa Monica, Californie

Batterie D du 1<sup>er</sup> régiment d'artillerie de New York, à la bataille de Chancellorsville, Virginie, par Andrew J. Russell, 1863. Plaque albuminée. 23,9 × 32,6 cm.



© J. Paul Getty Museum, Santa Monica, Californie



# Le Musée de la guerre à Athènes

Nicholas Cholevas

*Comment les musées doivent-ils traiter les questions complexes de la guerre et de l'histoire militaire ? Le Musée de la guerre d'Athènes a adopté une approche que l'on peut dire franche, sans équivoque, décrite ici succinctement par un architecte et historien de l'architecture, membre du Conseil central des monuments du Ministère de la culture.*

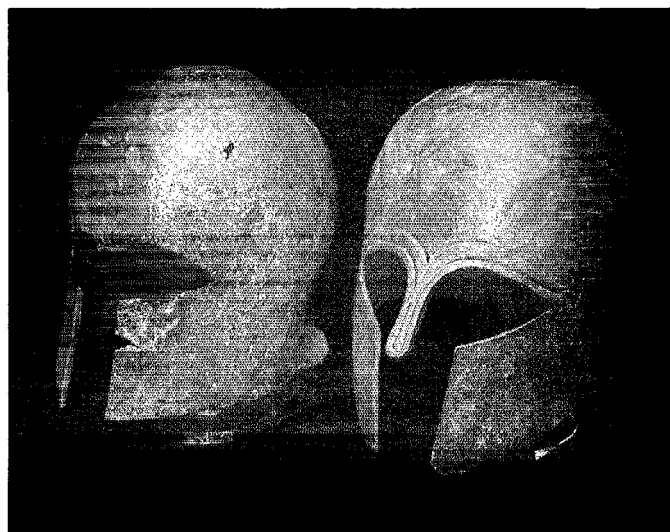
Inauguré en juillet 1975, le Musée de la guerre d'Athènes est installé dans un bâtiment moderne conçu par T. Valendis, architecte et professeur à la Faculté d'architecture de l'Université technique nationale. Ses missions principales sont la recherche et l'étude de l'histoire militaire des Grecs, ainsi que la collecte, la préservation et la conservation des objets, documents et œuvres d'art qui illustrent et étayent, du point de vue militaire, l'histoire grecque longue de tant de siècles.

Les collections comptent près de 20 000 pièces : œuvres d'art, estampes rares, objets précieux, souvenirs et documents, armes de la préhistoire à nos jours. En outre, le musée a édité diverses publications et organise des expositions thématiques sur des sujets divers. Une antenne est implantée dans la ville de Nauplie, qui fut la capitale hellénique avant que cette fonction ne soit attribuée à Athènes, en 1834, par l'État grec indépendant.

Douze salles, organisées par périodes historiques, constituent l'épine dorsale du Musée d'Athènes ; s'y ajoutent les salles qui abritent diverses collections

provenant de donations, telle celle de P. Saroglou. La bibliothèque, qui comprend un très riche fonds d'ouvrages et de publications diverses sur l'histoire grecque, est ouverte tous les jours au public. Des armes lourdes ainsi que des avions militaires de diverses époques sont exposés en plein air, autour du bâtiment. Une exposition d'uniformes militaires de 1833 à nos jours est présentée en sous-sol. Le musée dispose, en outre, d'archives riches en documents historiques et en photos et possède une collection cartographique composée de cartes du XIV<sup>e</sup> siècle à l'époque contemporaine. Une salle de conférences de 400 places, équipée pour la traduction simultanée, est à la disposition des congrès organisés dans la capitale hellénique.

Membre du Comité grec de l'ICOM, le Musée de la guerre d'Athènes y représente une certaine problématique muséologique et s'efforce de remplir toujours mieux sa fonction. Dans une ville comme Athènes, qui compte tant de musées importants, on comprend aisément qu'il ne soit pas « découvert » d'emblée par le touriste ; la « jeunesse » de cette institution,



*Casques : à gauche, VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ;  
à droite, VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
(Fonds Saroglou.)*

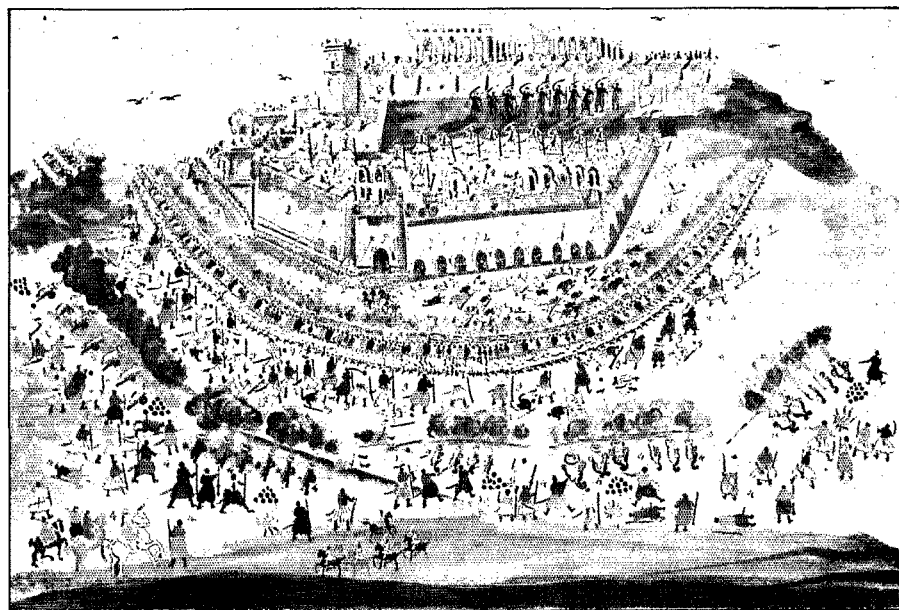
Avec l'aimable autorisation du Musée de la guerre d'Athènes

qui a pourtant beaucoup à offrir aux visiteurs intéressés, y est aussi pour quelque chose. Sa situation, à proximité immédiate du Musée byzantin et de la Pinacothèque nationale, concourt à la création d'un très important noyau de culture dans cette partie de la ville. Les armoiries du musée portent l'inscription en grec ancien qui signifie : « Il est bon de se défendre contre l'ennemi. » Cette éloquente devise illustre de fait la philosophie et l'idéologie culturelle de l'établissement. Avec son antenne de Nauplie, le Musée de la guerre d'Athènes est une institution d'une grande utilité pour la recherche et pour l'étudiant de l'histoire grecque à travers les siècles. ■



© Musée de la guerre d'Athènes

Votre pays a besoin de vous. Trois braves soldats,  
*National Patriotic Union, 9, rue Voukourestiou, Lig. Louropoulou,  
Loumaki 5, Athènes.*



© Musée de la guerre d'Athènes

Le siège d'Athènes par les Turcs (1827, peinture de P. Zografos).

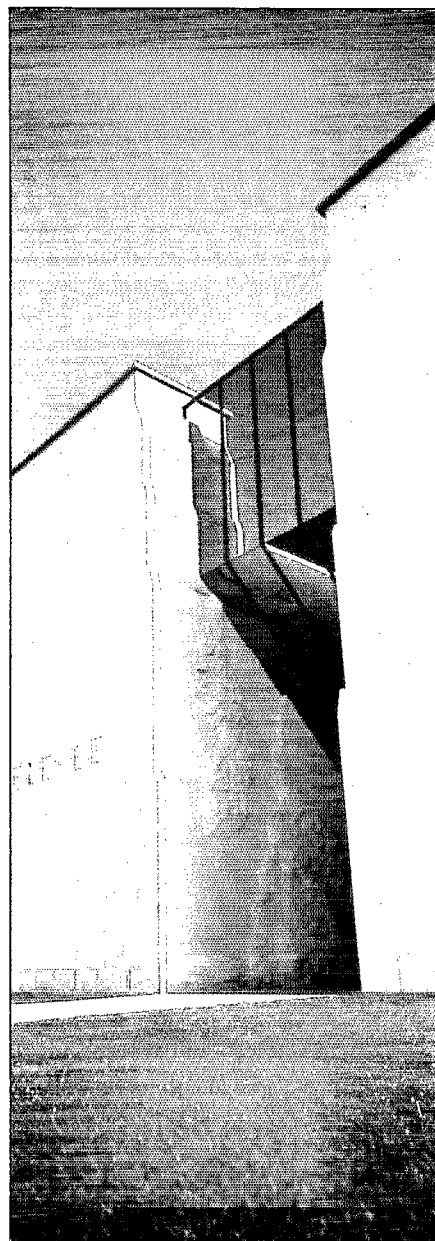
# Le Mémorial de Caen

Claude Quétel

*Le Mémorial de Caen, en Normandie, qui a ouvert ses portes le 6 juin 1988, reçoit 350 000 personnes chaque année. Outre son impressionnante exposition, il abrite un département de recherche, accueille quelque 110 000 enfants et organise régulièrement des rencontres et des débats sur le thème de la paix. Claude Quétel est directeur de recherche au CNRS et directeur scientifique du Mémorial.*

Le Mémorial de Caen n'est ni un monument commémoratif (comme, par exemple, le Mémorial de Vimy dédié au sacrifice de soldats canadiens pendant la Grande Guerre), ni un musée au sens traditionnel et encore moins un musée militaire. Il est plutôt, au sens étymologique, un livre de notes : le Mémorial de Caen s'est d'abord voulu le recueil ému des faits mémorables qui se sont déroulés à Caen au cours de l'été 1944. C'est ainsi que l'a pensé initialement son sénateur-maire, alors jeune volontaire des équipes d'urgence attachées à secourir les victimes et à éteindre les incendies d'une ville aux trois quarts rasée. Ville martyre, mais l'une des premières villes libérées, phénix renaissant de ses cendres comme le proclame le symbole de son université, Caen se devait à sa propre remémoration et au-delà, par cercles concentriques, à celle de la bataille de Normandie, à celle de la seconde guerre mondiale.

Le Mémorial toutefois ne se propose pas d'apprendre didactiquement au visiteur la seconde guerre mondiale, mais plutôt de l'évoquer en suscitant une réflexion sur la fragilité de la paix. Les dictionnaires eux-mêmes ne définissent-ils pas la paix comme « la situation d'une nation qui n'est pas en guerre » ? Ce *fatum* de l'histoire est d'ailleurs perçu par certains visiteurs comme une contradiction en soi : n'est-il pas étonnant en effet qu'un musée pour la paix soit d'abord une traversée de la seconde guerre mondiale ? Mais ce paradoxe est celui de l'histoire même d'un *xx<sup>e</sup>* siècle qui, plus que tout autre dans le passé, s'est distingué par ses guerres, ses révolutions, ses atrocités, sa négation des droits de l'homme et du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes. Quant à abandonner une perspective strictement historique pour appréhender plus largement le monde contemporain, la chance presque inso-



© Patricia Canino

*Entrée du Mémorial de Caen.*

lente de vivre dans un isolat riche et démocratique ne doit pas nous faire oublier que d'immenses continents, mais aussi des pays voisins vivent encore dans la nuit économique et politique, quand ils ne vivent pas dans la guerre. C'est aussi cette mémoire-là que veut raviver le Mémorial, observatoire de la paix.

Entrons donc... Dans un grand mur de calcaire blanc de 70 mètres de long, une faille étroite, coup d'épée de quelque nouvelle Durandal de la Liberté, symbole tangible que, pour beaucoup, ce choix fut celui d'une voie étroite et souvent sacrificielle. Une belle inscription gravée en

grand dans la pierre le souligne. Elle peut être la phrase d'une résistante ou tout autant d'une ville martyre : « La douleur m'a brisée, la fraternité m'a relevée, de ma blessure a jailli un fleuve de liberté. »

Au-delà de cette faille, surgit un hall immense (2 500 m<sup>2</sup>) baignant dans une ambiance claire et lumineuse produite par une lumière zénithale que filtrent de grands voiles, sortes d'immenses parachutes immobilisés dans un ciel dont les éclairages bleutés varient lentement au cours de la journée. Une maquette grandeur nature de chasseur Typhoon semble envahir tout le hall, évoquant déjà la guerre. Mais là n'est pas l'intention principale du scénographe Yves Devraïne. Cette mise en lumière, cet espace presque vide sont autant d'invitations au recueillement, afin de se disposer à voir et à comprendre, en laissant dans ce sas immense ses préoccupations quotidiennes.

A l'autre bout du hall, une immense verrière offre le panorama de la ville au-delà de la vallée du Mémorial, lui-même construit sur le front de taille d'une des plus anciennes carrières de la ville, juste au-dessus de l'ancien PC souterrain du général allemand commandant le secteur en juin 1944.

C'est du hall que la visite proprement dite peut commencer. Elle se distribue en sept espaces et peut durer une demi-journée pour qui la veut complète. Un premier espace est consacré à la faillite de la paix, à cette période qu'on a appelée l'entre-deux-guerres. Une longue descente en spirale traduit dans l'espace cette course à l'abîme qu'accentue l'ambiance créée par une lumière de plus en plus faible. Des photographies (commentées en français, en anglais et en allemand) évoquent les inepties du traité de Versailles, la crise des années 20 en Allemagne, puis des années 30 dans le monde, l'arrivée au pouvoir de Staline, puis de

Mussolini, en attendant celle de Hitler. Montée du nazisme multipliée par des fenêtres vidéo de plus en plus grandes montrant les défilés de Nuremberg. Peu d'objets, mais significatifs : *Mein Kampf*, une bannière nazie... Au centre de cette spirale, une sphère blanche (la Terre ?) assiste impuissante à la montée des orages. Puis on entre dans une vaste bulle, totalement sombre, où une chambre d'écho nous renvoie, déformés, les discours du nouveau maître du Reich qui nous regarde de l'autre côté de la bulle, entouré de ses fidèles. C'est bien la faillite de la paix : « *War is declared* », nous apprend une immense photo anglaise, au sortir des délires verbaux du Führer.

Un deuxième espace conduit le visiteur dans la France des années noires, après une scénographie consacrée à l'armistice de Rethondes et à l'appel du 18 juin. France de la collaboration, du culte voué au Maréchal, mais France aussi de la Résistance. Pan de mur reconstitué, avec ses graffiti et ses affiches proclamant les exécutions d'otages... Une visite à la carte, où chacun peut à loisir entrer dans une petite salle où est projeté un film sur « les femmes dans la guerre », interroger des bornes interactives, lire des documents originaux sur l'occupation ou la déportation. Là est une des originalités du Mémorial, qui permet ainsi à chacun de construire sa propre visite, lui laissant, pourquoi pas, le temps de revenir.

### La guerre... et au-delà

Avançons encore... Un autre parti pris du scénographe a été d'éviter autant que possible l'horrible, les entassements de cadavres. Et pourtant, au bout du deuxième espace, l'horreur est là, avec une immense photographie de deux jeunes partisans soviétiques, presque souriants, que les soldats allemands sont en train de pendre.

Image choc, prélude au troisième espace, « guerre mondiale, guerre totale », plus grand, plus lumineux. L'entrée en guerre des États-Unis d'Amérique ne suscite-t-elle pas un nouvel espoir ? Visite plus modulable que jamais, après toutefois un passage obligé par le génocide et la déportation, espace dramatisé, chapelle ardente où, au milieu de centaines de lucioles, des visages aux yeux enfoncés dans leurs orbites nous regardent et nous interpellent. Qu'avons-nous fait d'eux ? Et qu'est-ce que notre mémoire fait d'eux, à l'heure du révisionnisme ? Au-delà de ce temps fort, au-delà de ce que l'on ne saurait oublier, des espaces s'offrent : maquettes, uniformes (car il en faut bien un peu), armes secrètes, mur de l'Atlantique, URSS en guerre, expérimentation de la bombe atomique, film sur les grandes batailles du tournant, préparation de l'opération Overlord...

On aura déjà compris à quel point l'image sous toutes ses formes est présente : affiches, photographies, diaporamas, films vidéo, bornes interactives, petits films projetés sur grand écran... Dans les trois espaces suivants, la montée en puissance des images se poursuit, d'abord avec un film sur très grand écran, consacré au jour J. Temps fort de la visite, ce film est un spectaculaire montage de documents produit par Jacques Perrin et réalisé par Didier Martiny. Une double projection permet d'abord de voir chacun des deux camps se préparer à l'affrontement décisif. Ensuite, c'est le 6 juin : Utah, Omaha, Gold, Juno, Sword... Après le film du jour J, un nouveau spectacle fait de films et de cartes géantes tournant sur les pages d'un immense livre raconte la bataille de Normandie où, pendant soixante-dix jours de combats acharnés et meurtriers, près de 3 millions d'hommes se sont affrontés. Un peu en arrière, une pierre rapportée

d'Hiroshima nous rappelle quel fut, ailleurs, le prix à payer pour décider enfin de la victoire des Alliés.

Toutefois, le Mémorial ne répondrait pas aux buts qu'il s'est fixés s'il n'en restait qu'à l'évocation de la seconde guerre mondiale. Ainsi, le sixième espace de la visite la dépasse largement avec un film sur écran géant, produit et réalisé par Jacques Perrin : *Espérance*. Ce film dérangeant, parfois poignant, est une évocation de l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle à partir de 1945 : conflits de la décolonisation, crises et conflits de la guerre froide, misère du Tiers Monde... Depuis deux ans, la roue de l'histoire a tourné si vite, notamment avec l'implosion de l'Empire soviétique, qu'un nouveau film réactualisé est devenu nécessaire (il sera confié à Jacques Perrin).

Autre façon de raconter l'histoire du xx<sup>e</sup> siècle que celle de la galerie des prix Nobel de la paix, septième espace du parcours, inauguré le 6 juin 1991, et symboliquement installé dans la longue galerie souterraine du poste de commandement allemand qui tenta, le 6 juin, d'endiguer le débarquement allié. Il appartenait au Mémorial de raconter, pour la première fois dans le monde, l'histoire de ces femmes, de ces hommes, de ces institutions qui ont lutté ou plus simplement œuvré pour la paix, les droits de l'homme, l'arbitrage entre les nations. Pour ces prix Nobel, le mot paix n'a jamais été compris dans le sens réducteur que lui donnent encore nos dictionnaires, mais comme une foi dynamique en l'homme.

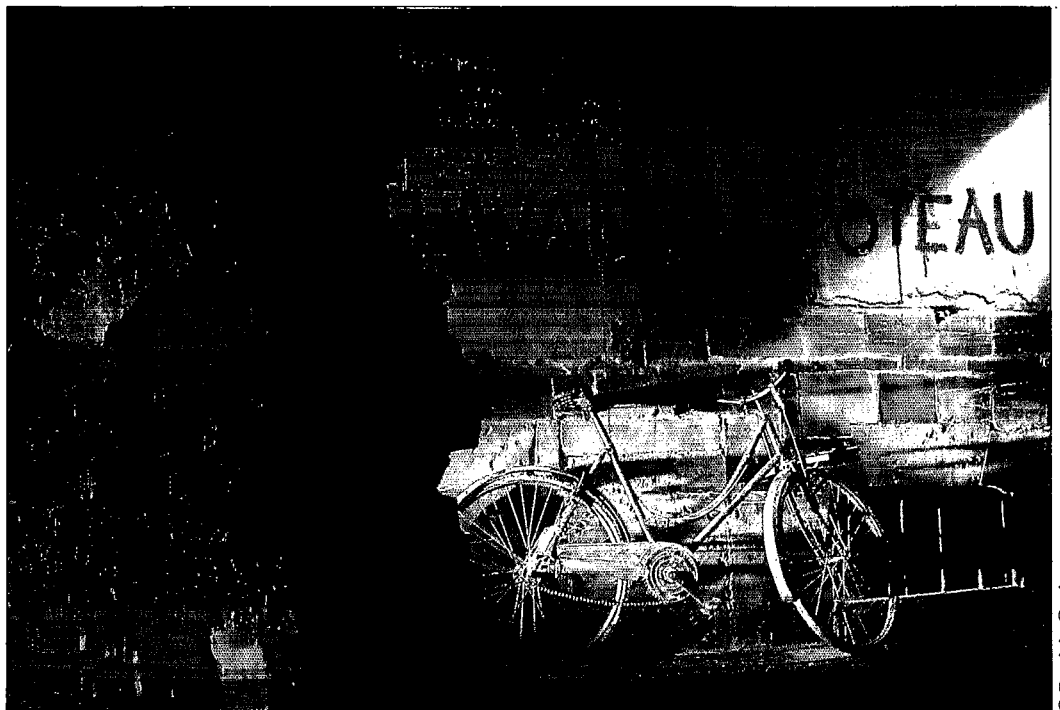
Au sortir de ce grand rendez-vous avec l'histoire, le visiteur, et tout particulièrement le jeune visiteur, aura réalisé à quel point la paix est un état de grâce fragile. « La paix, a écrit Elie Wiesel pour le Mémorial, n'est pas un cadeau que Dieu fait aux hommes ; c'est un cadeau que les

hommes se font à eux-mêmes. » Ce que le Mémorial enseigne implicitement, c'est que cet effort de tous est d'abord un combat contre soi-même, contre la violence, le racisme, l'intolérance. Il serait certes d'une grande outrecuidance de prétendre que cette visite du Mémorial nous a rendus meilleurs. Qu'il suffise qu'on en ressorte différent ! ■



© Patricia Canino

*Entre les deux guerres, seulement vingt ans.  
Des images et des sons se répondent.*



*Reconstitution  
d'un mur  
où des résistants  
étaient fusillés.*

© Patricia Canino

# Un monument invisible

La nouvelle aile du Musée historique régional de Sarrebruck, en Allemagne, ouvrira ses portes, en janvier 1993, avec une exposition d'un caractère particulier : 2 243 photographies de pavés, dont chacun porte gravé sur une de ses faces le nom d'un cimetière juif d'Allemagne.

Ces pavés sont disséminés parmi les huit mille qui ont été utilisés pour recouvrir l'avenue qui mène au château de Sarrebruck, où est installé le Musée historique. Créés par l'artiste Jochen Gerz et ses étudiants de l'École des beaux-arts de Sarrebruck, ils forment cet invisible « Monument contre le racisme » et représentent la mémoire ensevelie de ceux qui ont disparu sans laisser de trace. ■



© M. Blanke, HBK Saar

*Jochen Gerz, Monument contre le racisme, Sarrebruck, 1991.*



# Sachsenhausen : un musée inconvenant

Roger Bordage

*Les musées consacrés à des événements historiques n'échappent pas plus que l'histoire elle-même au problème de l'interprétation. La manière dont l'information est présentée, le choix de tels faits plutôt que de tels autres, le contexte dans lequel les événements sont replacés, l'atmosphère même des lieux et leur aménagement, tout influe sur la façon dont le passé est perçu. De l'avis de l'auteur du présent article, ceux qui ont conçu le musée du souvenir de Sachsenhausen ont incontestablement omis ou déformé certains faits.*

*Arrêté par la Gestapo en mars 1943 pour ses activités dans la Résistance et déporté à Oranienburg-Sachsenhausen, l'auteur a été libéré deux ans plus tard — il avait alors vingt ans — par les Alliés. Après des études en France et aux États-Unis d'Amérique, il a consacré trente et un ans de sa vie à former le personnel de programmes de développement communautaire et d'alphabétisation rurale en Asie, en Amérique latine et en Afrique.*

Pour que les jeunes dans le monde, notamment les Européens, ne deviennent pas des orphelins de l'histoire, il est indispensable de sauvegarder les hauts lieux de la déportation nazie. Ces camps de concentration et d'extermination nazis, lieux du génocide et du massacre, ont marqué l'histoire de l'humanité. Leurs sites restent les témoins du crime hitlérien, de la souffrance de millions d'hommes, de femmes et d'enfants, de la résistance opposée par les peuples d'Europe, avec un courage exemplaire, à l'asservissement et à la déchéance.

Un peu plus de quarante-cinq ans après la chute d'un régime de barbarie sans précédent, ces hauts lieux conservent leur signification. Leur terrible image appartient au « patrimoine de l'humanité » et devrait être reconnue et respectée. C'est pourquoi des comités internationaux composés d'ex-internés des camps se sont adressés à tous les gouvernements concernés et à toutes les organisations sociales, politiques et morales, nationales et internationales afin que ces hauts lieux soient sauvegardés.

Il est essentiel que les sites des anciens camps nazis soient protégés, préservés et libérés de toute infrastructure sans rapport avec la mémoire concentrationnaire. D'autre part, il est indispensable que les musées et autres institutions installés sur ces sites soient entretenus et offerts au respect et à l'intérêt du public et que leur contenu soit strictement réservé à la période nazie de 1933 à mai 1945, à l'exclusion de tout autre rappel historique. Dans ce cadre, aucune tentative directe ou indirecte d'effacer les responsabilités du nazisme, voire de réhabiliter les bourreaux, ne peut être tolérée ; la réalité de leurs crimes et génocides doit être explicitement rappelée et le respect des droits de l'homme, de la démocratie et de la tolérance doit être valorisé. Lors du Col-

loque de Cracovie qui s'est tenu du 28 mai au 7 juin 1991 sur le « patrimoine culturel européen », programmé par la Conférence pour la sécurité et la coopération en Europe (CSCE) dans le cadre de son action dite « de la dimension humaine », toutes les délégations d'Europe, ainsi que les États-Unis d'Amérique et le Canada, ont adopté un texte qui va dans le sens de la préservation et de la sauvegarde des sites des camps de concentration nazis au titre du patrimoine culturel européen. Malgré cette belle déclaration, les actions à mener contre l'oubli et contre les profanations ne sont pas entreprises par les autorités compétentes dont dépendent géographiquement et administrativement ces camps-musées.

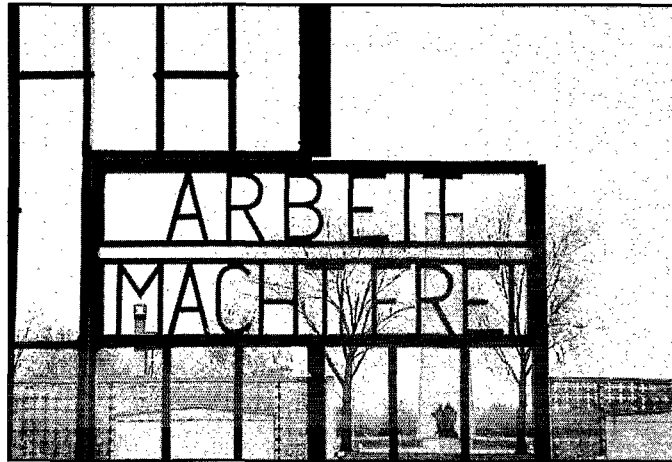
Actuellement encore, certains faits survenus dans les sites des camps (j'en parlerai plus loin à propos d'Oranienburg-Sachsenhausen, où je fus interné de mai 1943 à mai 1945) sont présentés en vue de tromper les esprits et de gommer la singularité du nazisme. Comment ? Par exemple, en amalgamant l'histoire concentrationnaire nazie entre 1933 et 1945 et celle de l'internement de nazis et de SS entre 1945 et 1950, après les accords de Potsdam. Il est facile d'abuser ainsi les jeunes générations : certaines structures d'accueil des camps ont dû en effet être utilisées par les Alliés pour interner les nazis et les SS traduits en justice et condamnés, ce qui n'a jamais été le cas des millions de personnes déportées, arbitrairement appréhendées, qui n'ont jamais été jugées selon une procédure régulière et ont été emmenées sans savoir quand elles pouvaient espérer être libérées. Et jamais l'emprisonnement de nazis et de SS n'a entraîné, à terme, leur élimination systématique par la déshumanisation, la dépersonnalisation par la faim (800 calories par jour dans les camps nazis), le travail épuisant, les coups, les



épreuves physiques, les brimades, les tortures, les expériences pseudo-médico-scientifiques sur les cobayes détenus, la pendaison, les balles ou le gazage, enfin les crématoires.

### La réalité des camps nazis

Au seul camp d'Oranienburg-Sachsenhausen, entre 1933 et 1945, cent mille détenus, sur les deux cent mille qui y séjournèrent, furent systématiquement éliminés. Dans ce camp, comme dans les autres camps de concentration et d'extermination du III<sup>e</sup> Reich, gérés par les SS, le bataillon des têtes de mort (*Totenkopfverbände*), sous le contrôle du Reichsführer SS Heinrich Himmler, furent internés les « adversaires du national-socialisme » ou arbitrairement prétendus tels, dont des Allemands d'abord. Les premières victimes furent communistes, socialistes, sociaux-démocrates, protestants, catholiques, libéraux... Puis ce furent les résistants des pays occupés, les prisonniers de guerre soviétiques, dont dix-huit mille ont été éliminés dans ce camp, des membres de « races considérées inférieures : juifs, tziganes, slaves », des « êtres considérés inférieurs au point de vue de la biologie raciale », des « asociaux », mais aussi des criminels, employés par les SS pour contrôler et brimer les autres détenus. Le grand camp d'Oranienburg-Sachsenhausen a été créé en juillet 1936, dans les sables et les pins du plat pays de Brandebourg. Mais, dès le mois de mars 1933, un camp avait été installé à Oranienburg, dans une brasserie désaffectée, à 24 km au nord de Berlin, sur la rive droite de la rivière Havel, un affluent de l'Elbe. Au début, l'installation couvre 31 hectares, sur lesquels sont édifiées 78 baraques (*blocks*). Entre 1936 et 1945, sa superficie atteint 388 hectares, formant le complexe d'Oranienburg-Sachsenhausen.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*La grille d'entrée du camp de Sachsenhausen : « Le travail rend libre. »*

sen. Au triangle formé par le mur d'enceinte des lieux de détention proprement dits s'ajoutent les installations de l'inspection centrale SS, responsable de tous les camps de concentration et d'extermination nazis, les ateliers militaires, les entrepôts et casernements des SS, ainsi que les cités d'habitation pour les familles des officiers.

En mai 1943, âgé de dix-huit ans, j'étais arrêté, en France, pour acte de résistance. J'étais ensuite enfermé avec d'autres camarades dans des wagons de marchandises plombés et interné dans ce camp pendant deux longues années. Après quarante-huit heures de voyage sans boire, à la gare d'Oranienburg les SS nous ont fait descendre du train à coups de matraque et nous ont fait marcher jusqu'au camp d'Oranienburg-Sachsenhausen. En passant par la tour A qui abritait la direction SS du « KZ » et qui se trouvait à la base du triangle d'enceinte du camp, je lus avec surprise, sur le portail, cette maxime : « *Arbeit macht frei* » (Le travail rend libre). L'enceinte du KZ formait un triangle à la base duquel se trouvait donc la tour A, et qui marquait la limite du camp, avec ses dix-huit miradors et ses barbelés électrifiés. La forme trian-

gulaire du KZ permettait aux SS de tenir tout le camp sous le contrôle des armes à feu, en général des mitrailleuses. Chaque mirador était occupé par trois ou quatre SS armés qui balayaient continuellement le camp, la nuit, avec de puissants projecteurs. Leur cynisme m'est apparu encore plus durement lorsqu'un camarade me fit remarquer l'inscription peinte en blanc sur chaque baraque de la place en demi-cercle où se faisait l'appel, devant la tour A : « Il existe un chemin vers la liberté, ses étapes s'appellent : obéissance, application, honnêteté, ordre, propreté, sobriété, franchise, sacrifice, patriotisme. » Or le commandant du KZ nous avait expliqué, traduit dans les différentes langues des représentants de plus de vingt nations qui se trouvaient détenus, que le seul chemin vers la liberté passait « par la cheminée du four crématoire ».

Le but de cet article n'est pas de raconter en détail toutes les péripéties, tous les événements importants que mes camarades et moi avons vécus durant ce calvaire de deux ans, jusqu'à notre libération en mai 1945. Aussi donnerai-je brièvement quelques faits qui évoquent l'horreur de la barbarie nazie.

Le quartier des exécutions (chambre à gaz, crématoire et champ de tir ou lieu de pendaison) s'appelle la station « Z », dernière lettre de l'alphabet symbolisant pour les détenus la fin de leur existence. Plus d'une centaine de *Kommandos* (camps annexes) compléteront l'ensemble du camp de 1942 à 1944. Ces annexes utilisent entre 1 000, parfois moins, et 7 000 détenus pour des travaux qui concernent les constructions aéronautiques de guerre, l'armement en général, la chimie, les installations électriques, la fabrication de briques entre autres, toujours de dix à douze heures d'un travail épuisant, avec des coups, des brimades et 800 calories de nourriture par jour. La lo-

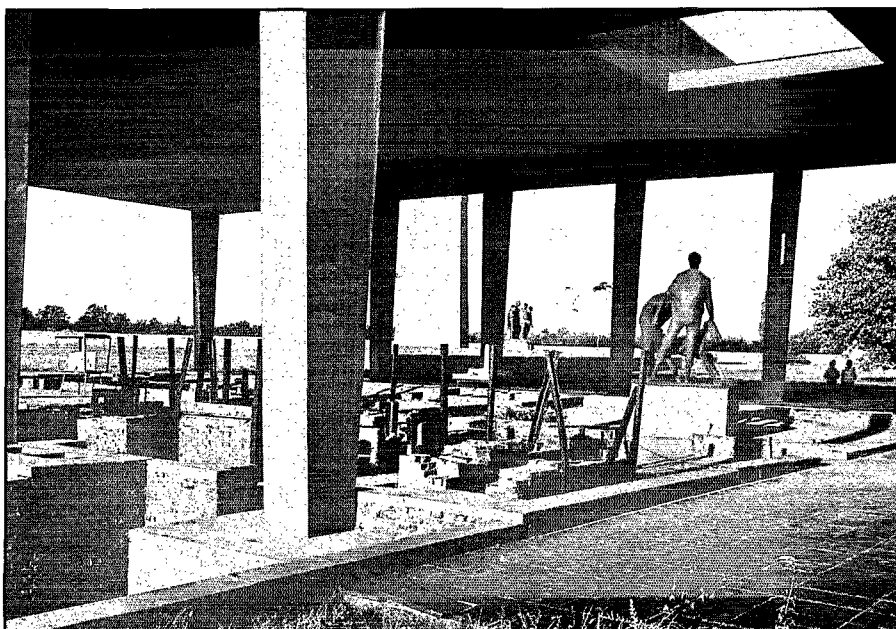
cation des détenus aux entreprises d'armement laisse un bénéfice substantiel aux SS. La rentabilité d'un détenu pendant neuf mois — durée moyenne de vie d'un prisonnier — est soigneusement calculée.

En 1945, quand le front de l'Est n'est plus qu'à une dizaine de kilomètres, les SS brûlent les archives du camp et, le 20 avril, ils poussent 30 000 hommes et femmes, dans des conditions abominables d'épuisement, sur la route du nord-ouest en direction de Schwerin et de la baie de Lubeck. Kaindl, l'ex-commandant SS du KZ, avait reçu l'ordre de Himmler, en février 1945, de procéder à l'extermination des détenus : entre février et mars 1945, cinq mille y furent tués. Pendant la « marche de la mort » (160 km à pied que j'ai parcourus) en avril, les SS feront neuf mille victimes, achevées par balle. Le 22 avril, les survivants restés au camp, incapables de marcher, seront libérés par un détachement de Polonais et de Soviétiques. Selon les statistiques retrouvées dans les documents sauvés de la destruction, 204 537 détenus sont entrés au KZ Oranienburg-Sachsenhausen entre le 12 juillet 1936 et le 15 avril 1945 ; 100 167 d'entre eux y ont été exterminés.

### L'état des lieux

Dans les années 70 et 80, j'ai participé à des pèlerinages dans ces camps, lieux de la mémoire, particulièrement à Sachsenhausen. J'ai accompagné et encadré des groupes français, mais aussi d'autres nationalités, pour témoigner. Peut-on dire l'émotion de ceux qui retournent là-bas ?... Mais l'essentiel est de témoigner pour les jeunes générations, sans esprit de haine, afin que l'oubli ne s'installe pas.

Depuis l'unification de l'Allemagne, événement dont il faut se féliciter, je suis retourné au KZ d'Oranienburg-Sachsenhausen et j'ai revu avec une émotion in-



*Salle commémorative élevée au-dessus  
de l'ancien crématoire.*

*Groupe sculpté de Waldemar Grzimek.*

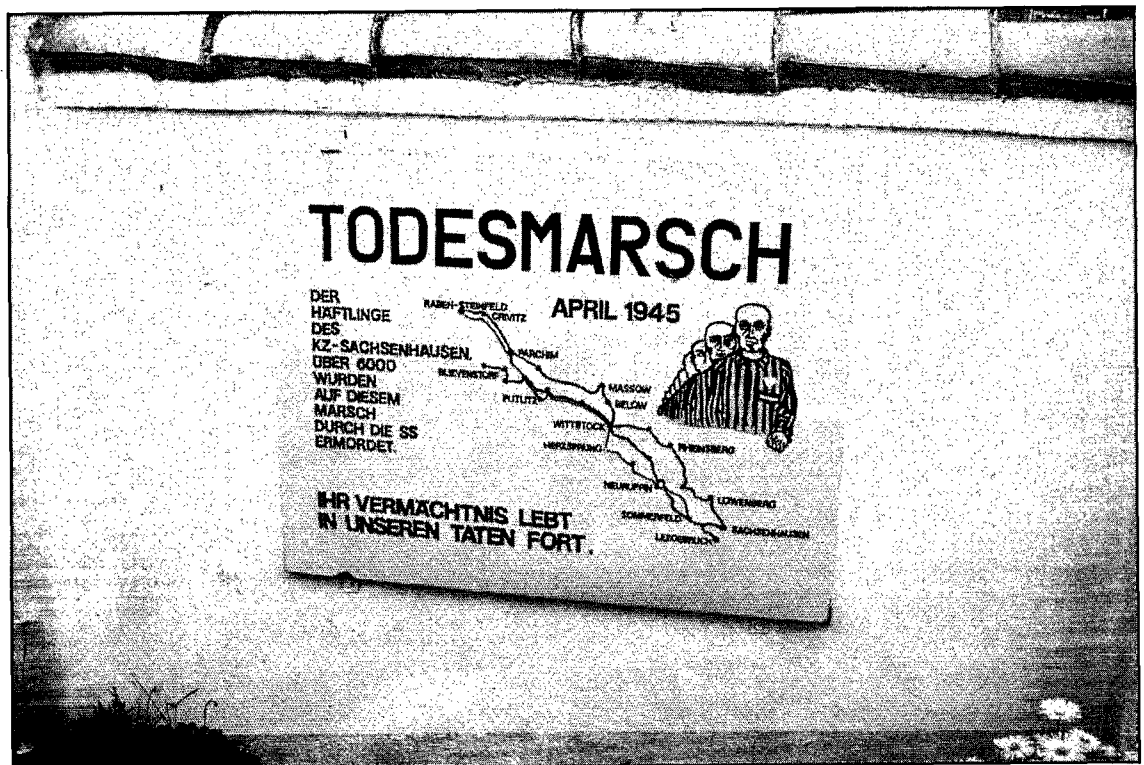
tense ce lieu où tant de nos camarades, non seulement des Français, mais tant d'autres venus de l'Europe entière, sont morts dans des souffrances atroces. J'ai passé la porte de la tour A. J'ai revu la place de l'appel où, par une chaleur infernale, sous un soleil de plomb, tête rasée, ou par un froid à pierre fendre, qu'il pleuve, qu'il neige ou qu'il vente, des milliers de détenus restaient debout, au bon gré des SS trois fois par jour. J'ai revu le rouleau de pierre de plusieurs centaines de kilogrammes que devaient tirer les détenus de la compagnie disciplinaire pendant des heures entières pour aplanir le sol de la place. Je me suis souvenu, en voyant autour de cette place la « piste d'essai de chaussures » qui existe toujours, de la piste aux neuf revêtements où quelque 150 détenus devaient chaque jour parcourir une quarantaine de kilomètres. Sur cette piste de béton, de mâchefer plus ou moins gros, de gravier, de sable, de gravillon, un commando spécial de la Gestapo invente une torture atroce

pour obtenir des aveux : les prisonniers doivent marcher ou courir, selon l'humeur des bourreaux, dans des chaussures d'une pointure ou deux trop petite pour leurs pieds ; en outre ils portent un sac de sable de vingt kilogrammes sur le dos — et tout cela avec la nourriture habituelle du camp.

En remontant vers la pointe du triangle, je suis passé à l'endroit où se dressait la potence pour les pendaisons publiques, qui duraient parfois des après-midi entiers. Les deux cylindres de fer permettant de dresser les poteaux sont toujours là, comme si le temps s'était figé. A la station Z, où nous avons déposé des couronnes de fleurs à la mémoire de nos camarades morts, les restes des fours crématoires que les SS ont fait sauter en avril 1945 ont été reconstitués comme pièces de musée. En 1943, en automne, les nazis y ajoutèrent une chambre à gaz.

Beaucoup d'endroits nous étaient interdits lors de notre détention. Durant ces pèlerinages, j'ai découvert la station Z,

La « marche de la mort », avec l'indication des routes suivies par les détenus après l'évacuation du camp par les SS, le 21 avril 1945.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

et aussi la tranchée des exécutions, véritable stand de tir avec mur pare-balles, abri couvert et morgue, ainsi qu'au même endroit une potence mécanique pour cinq, avec caisson bloquant les pieds du supplicié. J'ai également visité les installations en dur comme le service de pathologie carrelé de blanc, installé près de l'infirmerie, située au-dessus d'un caveau de 230 m<sup>2</sup> : trois grandes morgues pouvaient recevoir les centaines de cadavres qui servaient aux médecins SS pour disséquer les morts, chercher les cas intéressants et ainsi fournir les universités de médecine et instituts d'anatomie en crânes, squelettes et autres pièces pour démonstration anatomique. Dans une autre partie du camp encore conservée, j'ai pu découvrir, isolé du camp lui-même, le bunker, les poteaux de torture et la prison, avec ses quatre-vingts cellules, où le pasteur allemand Niemöller fut incarcéré et où, dans le secret absolu, des forfaits atroces ont été perpétrés. Aux poteaux de torture, les détenus étaient suspendus, des heures durant, les mains derrière le dos. Le bunker, lui, est un simple caveau souterrain : il servait d'oubliettes.

Dans un musée bien conçu, aménagé dans les anciennes cuisines, l'histoire du

camp nazi est retracée. Des documentaires sur le camp sont projetés dans une salle de cinéma installée dans l'ancienne laverie. Malheureusement, lors du pèlerinage d'avril-mai 1991, après l'unification, j'ai appris que le personnel, employé depuis des années à la sauvegarde et à la conservation du camp, a été remercié et que le personnel d'entretien et de surveillance (dix-huit personnes) avait simplement été licencié — en effet, les crédits avaient été coupés. Une association occupe actuellement les lieux et prétend utiliser le Mémorial des 100 000 victimes des nazis pour perpétuer le souvenir d'Allemands, ex-SS avérés, instigateurs ou complices d'arrestations et de crimes universellement considérés comme crimes de guerre et crimes contre l'humanité, légalement jugés, condamnés et internés de juin 1945 à 1950. Il est tout aussi surprenant d'entendre actuellement l'autorité de tutelle chargée des monuments historiques déclarer que le Musée-Mémorial lui-même devrait être consacré à la fois au souvenir des victimes du « nazisme et du totalitarisme stalinien ».

Concrètement, j'ai pu constater qu'un nouveau musée a été installé, qui concerne les nazis internés au camp n° 7 entre

1945 et 1950. Le camp n° 7 se trouvait en dehors de la zone triangulaire de détention du camp de concentration nazi de Sachsenhausen, devenu un mémorial. Ce nouveau musée a été installé délibérément en face du musée de la déportation de 1933-1945, et donc à l'intérieur de l'enceinte triangulaire du camp de concentration nazi de Sachsenhausen. A cette tentative d'amalgame qui tend à confondre l'histoire de 1933-1945 et sert à gommer et excuser le phénomène nazi — qui ne fut pas seulement allemand, répétons-le — s'ajoute la pose définitive d'une stèle en pierre à l'intérieur de l'enceinte triangulaire du KZ nazi d'Oranienburg-Sachsenhausen. Cette stèle est censée être dédiée aux « victimes de l'arbitraire stalinien dans le camp spécial n° 7 — 1945-1950 ».

Encore une fois, l'internement de nazis de 1945 à 1950 n'a rien de commun avec le régime et l'univers concentrationnaire nazis de 1933-1945. L'internement d'anciens nazis entre 1945 et 1950 a été décidé par des tribunaux réguliers, selon le droit établi, et n'a pas débouché sur des exterminations massives et délibérément organisées. La stèle en question devrait donc tout au moins se trouver en dehors de l'enceinte triangulaire du KZ de Sachsenhausen.

Rappelons enfin que Sachsenhausen a été l'école de l'État concentrationnaire nazi : on y a formé des officiers et sous-officiers SS qui, à différents échelons, al-

laient gérer les quelque 2 000 camps de concentration hitlériens du III<sup>e</sup> Reich. Les SS de Sachsenhausen ont fourni les cadavres de détenus, revêtus d'uniformes de l'armée polonaise, et les ont exhibés en public pour déclencher, le 31 août 1939, l'incident de la radio de Gleiwitz en simulant une attaque polonaise, donnant ainsi à Hitler le prétexte pour envahir la Pologne.

Dans les dépendances de Sachsenhausen, le SS Skorzeny, chef des équipes de choc formées par les services secrets de Himmler, a entraîné les hommes qui ont libéré Mussolini, et c'est lui qui essaiera les balles empoisonnées sur les corps des détenus. C'est aussi à Sachsenhausen qu'à l'initiative du SS Heydrich l'« opération Andrea », qui deviendra l'« opération Bernhard », fut mise sur pied : il s'agissait de fabriquer de fausses livres sterling qui devaient inonder le Royaume-Uni et ruiner son économie. Bien d'autres actions ont été entreprises là qui montrent clairement que, de 1933 à 1945, l'histoire du camp de concentration nazi de Sachsenhausen n'a rien à voir avec celle du camp n° 7 des internés nazis entre 1945 et 1950.

Un musée du souvenir comme celui de Sachsenhausen doit contribuer à transmettre une mémoire historique aussi fidèle que possible aux faits eux-mêmes et en aucun cas on ne doit tolérer qu'ils soient déformés, pour des raisons idéologiques, par des personnes qui n'arrivent pas à assumer leur histoire. ■

# Auschwitz: le musée le plus étrange

*Stefan Wilkanowicz*

*Les autorités responsables de l'ensemble concentrationnaire d'Auschwitz-Birkenau ont décidé d'en faire un centre de rencontre, d'étude et de dialogue. L'auteur, vice-président du Comité international auprès du musée d'Auschwitz, évoque les problèmes politiques et techniques que pose un tel projet et en expose les grandes lignes. Stefan Wilkanowicz est aussi vice-président du centre dont l'article évoque les activités et membre du Conseil des relations entre Polonais et Juifs créé par le président Lech Walesa.*

Ce musée, le plus étrange au monde, est aussi le plus terrifiant des cimetières. Ses collections — c'est-à-dire tout ce qu'on y trouve : les bâtiments, le mobilier, les objets d'usage courant, les effets personnels, le sol même — sont imprégnées des cendres des êtres humains qu'on y a brûlés. C'est le musée de l'art de la déshumanisation et de l'efficacité du génocide. Mais ce lieu a une signification qui va bien au-delà de celle d'un musée — terme très contestable au demeurant, et qu'il conviendrait de changer.

Auschwitz est une petite ville du sud de la Pologne, fondée il y a huit cents ans. Avant la seconde guerre mondiale, elle comptait 13 000 habitants, d'origine juive pour la plupart. Plusieurs mois après le début de la guerre, les autorités nazies décidèrent d'installer un camp de concentration à proximité. Avec le temps, le camp est devenu une « ville » dont la population s'est élevée jusqu'à 150 000 habitants. Toutes les conditions requises pour mener à bien le projet étaient réunies : d'anciennes casernes pouvaient aisément être adaptées aux exigences d'un camp, les voies d'accès étaient commodes et la situation géographique permettait d'isoler le camp assez facilement.

Les premiers prisonniers furent amenés en juin 1940. Il s'agissait de Polonais suspectés d'avoir participé au mouvement de résistance ou jugés dangereux pour les autorités d'occupation. Destiné à l'origine à ce type de personnes, le camp dut accueillir d'autres prisonniers — des soldats soviétiques capturés pendant les combats, des Juifs amenés de différents pays d'Europe, des Tziganes — et prit de ce fait de plus en plus d'extension. A quelques kilomètres du premier camp — le nom polonais *Oświęcim* fut remplacé par un équivalent allemand —, d'autres camps furent mis en place : Auschwitz II-Birkenau, puis Auschwitz III-Monowitz,

auxquels furent adjoints une quarantaine de camps satellites plus petits.

Auschwitz I était un camp de concentration où les gens sont morts essentiellement en raison des conditions d'existence déplorables, des travaux harassants ou des tortures. Mais, avec de la chance, on parvenait à y survivre quelques années. La plupart des prisonniers étaient polonais.

Auschwitz II-Birkenau a d'abord été un camp de prisonniers de guerre soviétiques qui, pour la plupart, sont morts de faim. Lorsque Hitler décida de mettre en application son plan d'extermination des Juifs, le camp devint pour ces derniers un camp de la mort. Ils arrivaient de toute l'Europe dans des wagons de marchandises — adultes, enfants et même grands vieillards. Ceux qui étaient aptes au travail étaient débarqués et épargnés pour un temps ; les autres étaient immédiatement envoyés dans les chambres à gaz. Plus tard, les corps étaient incinérés soit dans des fours crématoires, soit sur des bûchers à l'extérieur.

On estime à plus de un million le nombre de Juifs et à une vingtaine de milliers le nombre de Tziganes (condamnés, comme les Juifs, à l'extermination en raison de leur origine) qui ont péri de la sorte. On ne connaîtra jamais le nombre exact des victimes car les archives ont été détruites ou n'ont jamais existé. Les estimations réalisées selon différentes méthodes montrent qu'il n'y a pas eu moins de un million de personnes tuées dans les camps d'Auschwitz, même si le nombre total de victimes n'a probablement pas dépassé 1 500 000, dont environ 100 000 Polonais non juifs.

Bien que la majorité des Juifs européens ne soient pas morts là, mais dans d'autres camps et centres d'extermination, Auschwitz est peu à peu devenu un symbole, un lieu d'une signification ex-

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Entrée principale  
du camp de  
Birkenau et voie  
de chemin de fer  
d'arrivée.*

ceptionnelle. Pour les Polonais, c'est le symbole du martyr et de la cruauté bestiale. Après la guerre, Auschwitz I et Auschwitz II ont été transformés en un musée considéré comme étant un « Monument au martyr de la nation polonaise et d'autres nations ». Il s'étend aujourd'hui sur 191 hectares et compte 155 bâtiments. A Birkenau, la totalité des bâtiments n'a pas été conservée, et il ne reste souvent que les cheminées des anciens bâtiments de la caserne, au nombre de 215.

Le musée type, au sens ordinaire du terme, c'est essentiellement à Auschwitz I qu'on le trouve ; on y voit un certain nombre d'expositions thématiques qui forment en permanence un cadre général. Sont présentés en particulier différents aspects de la vie au camp : les techniques d'extermination, les témoignages sur les crimes commis, la vie des prisonniers, les conditions d'hébergement et d'hygiène, les cellules où les condamnés à mort mouraient de faim et étaient abattus. Des archives, des photographies et des documents d'information sont exposés, de même que des effets personnels de prisonniers — chaussures, lunettes, valises, blaireaux, objets religieux, cheveux utilisés pour faire du crin.

Quant aux expositions nationales, elles ont été organisées par les gouvernements ou par des organisations des divers pays dont des ressortissants ont été pri-

sonniers à Auschwitz ; dans ces cas, les autorités polonaises ne sont pas intervenues. Cela explique la diversité des expositions nationales particulières, tant en ce qui concerne le matériel présenté que son rapport avec le passé du camp. Ainsi, l'exposition bulgare vante les mérites du Parti communiste bulgare, ce qui est assez hors de propos et a fort peu de chose à voir avec Auschwitz même. L'exposition italienne, quant à elle, est extrêmement intéressante du point de vue artistique et esthétique, mais ne donne malheureusement que très peu d'informations. L'exposition hollandaise montre la vie de la communauté juive en Hollande avant la guerre et ce qu'elle est devenue durant la guerre. Certaines expositions nationales ont déjà été fermées à la demande des nouveaux gouvernements de pays ex-communistes ; d'autres ont besoin d'être totalement revues, voire complètement changées. Tout dépendra du nouveau cadre général d'exposition. Pourquoi est-il si urgent de lui donner une nouvelle forme ?

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le musée devait à l'origine constituer un monument au martyr de la nation polonaise et d'autres nations — c'est ainsi qu'une loi pertinente a défini sa fonction et son objet. L'accent a donc été mis sur le martyrologe, d'où une certaine partialité dans la présentation des docu-

ments : l'exposition fourmille de détails sur le traitement inhumain auquel les gens ont été soumis, les atrocités qu'ils ont subies, la façon dont ils ont été torturés, humiliés et tués ; en revanche, il reste peu de place pour expliquer les causes et le contexte, c'est-à-dire pour répondre à la question de savoir pourquoi le camp a pu exister, pour signaler les récits des hommes qui y ont travaillé comme gardiens ou pour montrer comment les prisonniers s'unissaient pour se défendre. Car le camp était aussi un lieu d'héroïsme, de solidarité, de résistance collective et organisée, où l'abjection la plus vile côtoyait la noblesse d'âme la plus pure, comme pour marquer les deux extrêmes de l'humanité. On connaît bien l'histoire du père Kolbe, ce franciscain qui s'est laissé mourir de faim pour qu'un autre survive. Autre exemple louable d'héroïsme, celui de Witold Pilecki, officier de l'armée de la résistance polonaise, qui s'est laissé prendre et emmener au camp, où il a organisé un groupe de résistance et dont il a réussi à s'enfuir, ce qui permit au quartier général de la résistance de disposer d'un très grand nombre d'informations importantes sur le camp.

#### **Faire comprendre les sources du mal**

Des centaines de milliers de visiteurs viennent à Auschwitz chaque année — jusqu'à 700 000 parfois. Un tiers d'entre eux sont de très jeunes gens. Bien sûr, ils ne sont pas toujours préparés à une telle expérience et les plus sensibles peuvent même éprouver un choc dangereux. D'autres réagissent différemment : ce genre d'expérience peut les rendre insensibles au mal et les endurcir ; ils considèrent le camp comme un musée d'horreurs intéressant qui éveille en eux une curiosité superficielle au lieu de susciter une ré-

flexion profonde sur la tragédie humaine et l'appréciation d'actes d'héroïsme quasi surhumains. Chez d'autres encore, la vue d'une telle monstruosité dans le mal fait naître un sentiment d'impuissance et de haine aveugle et autodestructrice envers ceux qui en ont été responsables.

Le musée doit aider les gens à comprendre les sources de ce mal, les mettre en garde contre le risque qu'il ne réapparaisse et leur montrer comment on peut le prévenir ou le surmonter : à l'évidence, recenser les crimes est bien loin de suffire. La tâche n'est certes nullement facile et il faudra encore beaucoup d'efforts pour la mener à bien.

Depuis deux ans, la direction du musée, aidée par un Comité international spécial auprès du musée, essaie de trouver une solution aux problèmes posés par la réorganisation des expositions. Auparavant, sous les gouvernements communistes, de tels changements étaient indispensables pour des raisons politiques. A cet égard, l'exposition laisse beaucoup à désirer : la part des Juifs dans la tragédie d'Auschwitz et la signification symbolique qu'ils attachent à ce lieu n'ont pas été assez soulignées. Le musée a été ouvert pour mettre en évidence le martyre subi par les Polonais, indépendamment du fait que 90 % environ des victimes étaient des Juifs originaires pour la plupart non pas de Pologne, mais de différents pays européens. On n'a pas assez insisté sur ce fait, ni dans les expositions elles-mêmes, ni dans les publications sur Auschwitz. De plus, le caractère unique de la Shoah (l'holocauste) a été sous-estimé : les Juifs ont été traités comme de simples ressortissants des différents pays. Il existe certes une exposition juive séparée, mais elle ne répond pas à ce que l'on pourrait en attendre. Elle ne fournit pas toutes les informations pertinentes et, de plus, elle est assez difficile à trouver. Les



plus grosses lacunes dans le domaine de l'information ont été provisoirement comblées, tant dans l'exposition générale que dans les publications les plus récentes, mais, à l'évidence, cela ne suffit pas. A l'avenir, l'exposition sur la Shoah devra faire partie de l'ensemble de l'exposé général.

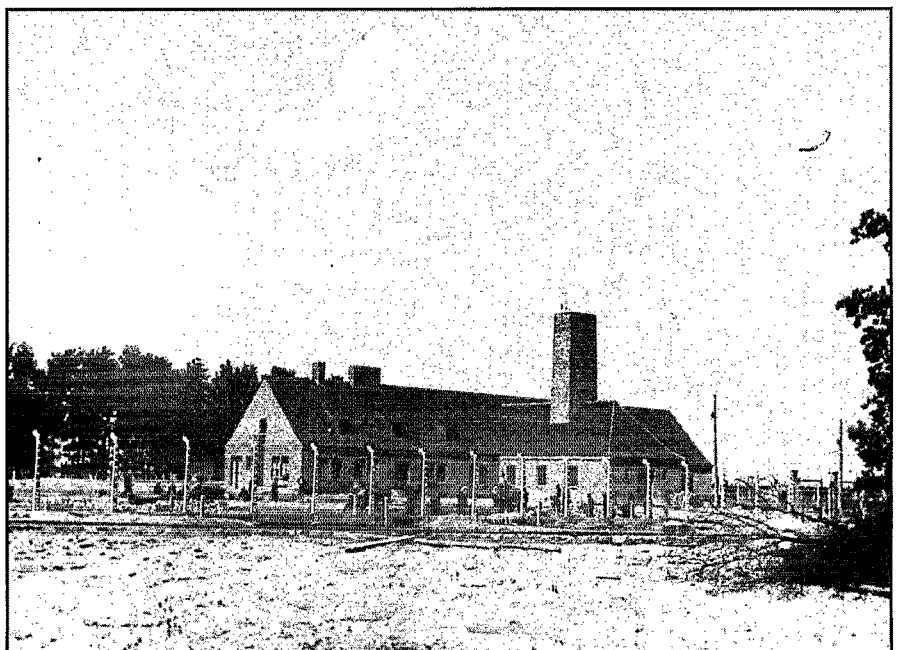
### Un lieu de silence

Avec Auschwitz II-Birkenau, le problème est d'une autre nature. Ce camp est très différent d'Auschwitz I qui, avec ses 20 hectares couverts de bâtiments rapprochés, ressemble en quelque sorte à un lotissement où se déroulait la misérable existence de la communauté des prisonniers. Birkenau, au contraire, s'étend sur 170 hectares ; c'est un espace presque entièrement vide, à l'exception des cheminées restées à l'emplacement des anciennes casernes. Auschwitz I offre quantité d'informations, et les groupes de visiteurs se gênent souvent les uns les autres. Birkenau, à l'opposé, est un lieu de silence qui invite à la réflexion et à la prière, un morceau du ciel vers lequel montait la fumée des corps calcinés, un lambeau de la plaine qui en a recueilli les cendres. C'est un cimetière, un témoin de l'horrible mort de milliers de victimes anonymes, un lieu de désolation noyé dans la brume et l'immobilité.

La plupart des visiteurs ne vont jamais à Birkenau. Cela doit changer ; sinon, comment comprendre vraiment ce qui s'est passé à Auschwitz ? Il faut garder l'atmosphère particulière de Birkenau, mais il importe de donner davantage d'informations ; il convient de le voir dans sa tristesse muette, mais il faut faciliter l'accès aux documents, montrer les faits pour que tout un chacun puisse imaginer comment fonctionnait réellement cette « usine de la mort ».

Il est de plus en plus difficile, pour des raisons à la fois techniques et financières, de conserver le camp sous sa forme originale. L'entretien des bâtiments et des objets nécessite des techniques complexes et sophistiquées. C'est pourquoi la coopération internationale est particulièrement importante. La Fondation Lauder vient de s'engager à recueillir des fonds à cet effet. Ses spécialistes en ont, à titre préliminaire, estimé le montant à 42 millions de dollars des États-Unis.

Mettre sur pied une nouvelle exposition générale ou des expositions nationales qui expliqueraient les causes réelles de la construction du camp, qui parleraient davantage des gens dont la vie était liée au camp et qui seraient en même temps une mise en garde, est une tâche difficile. Mais ce n'est pas le seul problème. Comment empêcher les visiteurs de se sentir submergés par le mal, comment leur donner l'espoir et l'envie de partici-



*Four crématoire n° III, Birkenau.*

per à la création d'un monde meilleur ? Et quelle espérance pouvons-nous leur offrir ?

En 1966, un groupe d'Allemands est venu à Auschwitz. Il s'agissait de membres d'Aktion Siehnezeichen, organisation dont le but est d'expier les crimes nazis et de reconstruire des liens entre la nation allemande et toutes les victimes de la folie du nazisme. Pendant trois semaines, ils ont vécu dans l'un des bâtiments, priant et travaillant à retirer les décombres qui envahissaient la chambre à gaz et un four crématoire. Un groupe de jeunes Polonais est venu se joindre à eux pour une nuit de prière et une journée de travail. Ce fut le point de départ de la réconciliation entre Allemands et Polonais.

Le vice-président de l'organisation, Guenter Saerchen, proposa alors d'ériger une Maison de la paix qui serait un lieu

de rencontre, de réflexion, d'étude et de dialogue où le respect mutuel, la communication et la coopération entre les nations et les différentes communautés religieuses seraient encouragés, développés et cultivés. Pendant de longues années, il n'a pas été possible de réaliser ce projet. Puis un conflit est survenu à propos des carmélites installées dans un bâtiment contigu à l'enceinte du camp. La communauté juive s'est fermement opposée à leur présence qui, à ses yeux, constituait une sorte de « christianisation de la Shoah ». A l'évidence, les carmélites n'y avaient jamais songé ; d'un autre côté, le sentiment des Juifs à l'égard de ce cimetière particulier n'avait pas été pris en compte. On a alors redonné vie à l'ancien plan. Il a été décidé de construire à proximité du musée d'Auschwitz I un centre de dialogue et aussi un nouveau couvent. La première partie de ce centre d'information, de ren-

contre, de dialogue, d'éducation et de prière est achevée et il est prêt à fonctionner, c'est-à-dire à organiser des réunions entre groupes de jeunes gens qui souhaitent mieux connaître le passé et travailler ensemble à construire l'avenir. En février 1992, une conférence a été consacrée à l'examen des différentes formes de nationalisme et de xénophobie qui menacent l'Europe et à la recherche des modalités d'un patriotisme positif fondé sur la solidarité internationale.

Le centre, officiellement considéré comme une institution autonome, ajoute quelque chose au musée. Il devrait permettre d'approfondir la réflexion sur l'histoire d'Auschwitz et de montrer qu'il est possible d'entreprendre une action constructive pour le bien de toutes les nations. En ce sens, offrant une vision optimiste de l'avenir, il sera un utile complément du musée. ■



*Chaussures de prisonniers.*

# La planète des victimes

*Yucki Goeldlin et Michel Goeldlin*

*L'action de la Croix-Rouge en temps de guerre, bien connue de tout un chacun, est en permanence illustrée par le Musée de la Croix-Rouge internationale et du Croissant-Rouge, inauguré à Genève en 1988. L'organisation a apporté son soutien à Yucki Goeldlin et Michel Goeldlin, auteurs d'une exposition de photographies qui a été accueillie par plusieurs musées européens. Yucki Goeldlin est une photographe néerlandaise qui a exposé à Paris, à Montréal et dans toute la Suisse. Son mari, Michel, est un romancier, né à Lausanne, d'une mère américaine et d'un père suisse, dont les ouvrages ont été traduits dans plusieurs langues.*

C'était en Angola, le mercredi 5 octobre 1988 au matin. Les délégués, infirmières et officiers supérieurs locaux du Comité international de la Croix-Rouge (CICR) venaient d'atterrir à Camacupa pour des soins aux blessés et aux malades, le contrôle de l'état de nutrition des enfants et la distribution de semences au village, juste avant la saison des pluies. Yucki recula un peu pour photographier l'ensemble de la scène : pendant la nuit, dix personnes, civils et militaires des deux camps, avaient été blessés au cours d'un accrochage entre les forces en présence. Ils gisaient maintenant sur des civières ou des couvertures. On déchargea rapidement les sacs pour embarquer les quatre blessés les plus graves dans le bimoteur du CICR et les transférer à l'hôpital de Kuito.

Quelqu'un cria en direction de Yucki : « Attention ! Reviens vers nous immédiatement, par le même chemin ! » Yucki se déplaçait à quelques pas de l'endroit où l'un des soldats blessés venait de sauter sur une mine, au bord de la piste de latérite qui permettait à l'avion de se poser près du village, sur le front mobile du Planalto angolais où les combats entre MPLA et UNITA faisaient rage depuis 1975.

L'avion décolla dans une longue traînée de poussière ; il reviendrait dans trois quarts d'heure pour apporter des semences et évacuer quatre autres blessés.

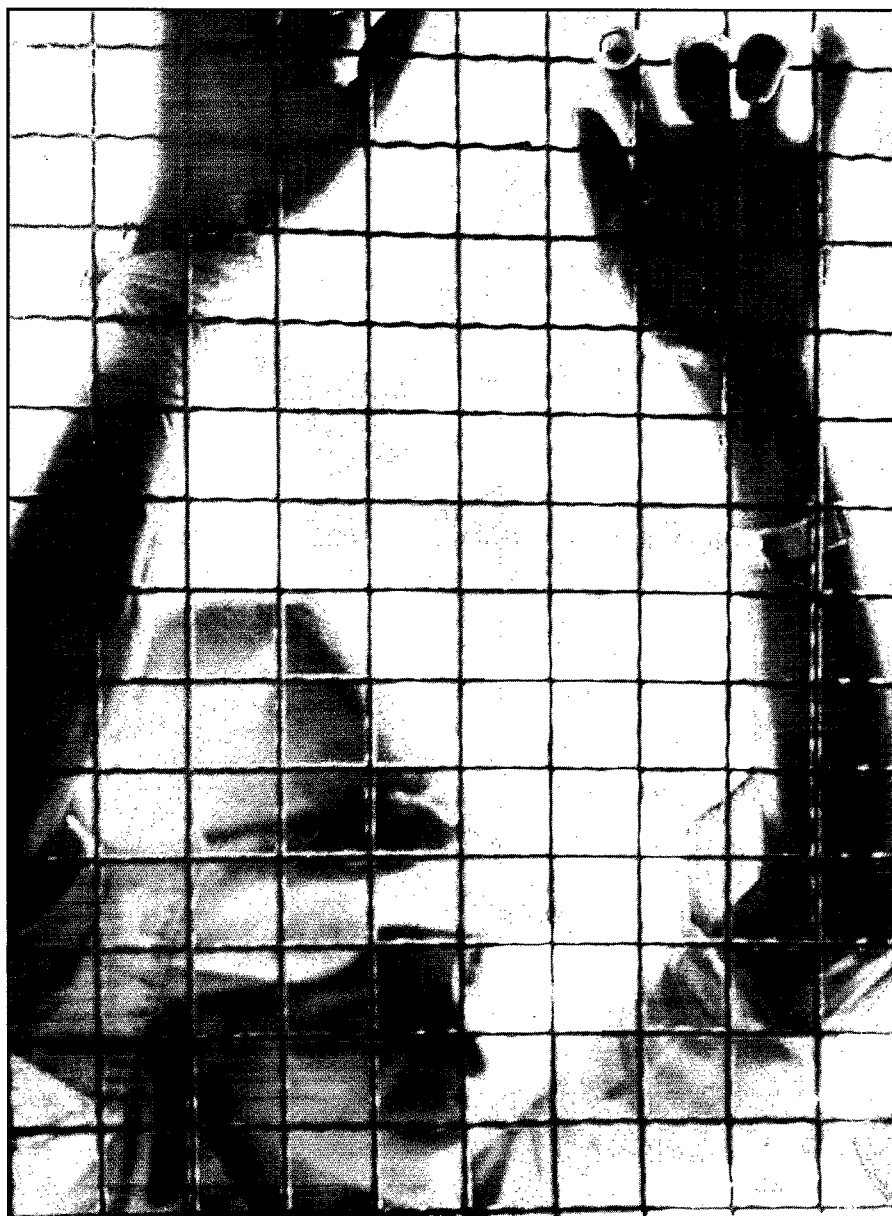
J'allais attendre le dernier tour aérien avant le couvre-feu, seul au bord de la piste avec une enfant dont les jambes avaient été brûlées dans l'incendie de sa case à la suite d'un jet de grenade, et avec une paysanne à qui une mine avait arraché une jambe au niveau du genou, l'autre au niveau de la cheville. Elle était moribonde ; ses moignons avaient juste été bandés ; localement, on ne pouvait faire davantage pour elle... Par pudeur et pour respecter

l'identité des victimes, il n'était pas question pour Yucki de prendre un cliché de cette scène, qui restera gravée au fer rouge dans ma mémoire.

En trois missions de plusieurs semaines chacune, en 1988 et 1989, dans la République d'El Salvador, dans la République populaire d'Angola et dans la zone sous loi martiale de la frontière thaïlando-cambodgienne, Yucki et moi avons vécu des heures parmi les plus fortes et émouvantes de notre vie. Notre travail de rédaction et de sélection et tirage des photos dura jusqu'en septembre 1990, date de la parution de la première édition du livre<sup>1</sup>. Les deux années suivantes, avant de nous lancer dans une nouvelle œuvre de pure création, nous devions organiser des expositions dans les musées et galeries qui nous ouvriraient leurs portes. Nous y reviendrons<sup>2</sup>.

Agés de cinquante-cinq ans, nos enfants devenus adultes, Yucki et moi étions prêts à quitter pour quelque temps le monde de la fiction et de l'esthétique afin de rendre compte en les vivant de l'intérieur, avec nos moyens d'expression et notre éthique, des conflits qui faisaient davantage de victimes au sein des populations civiles innocentes — femmes, enfants, vieillards — que parmi les troupes en présence.

A cet effet, des négociations avec le CICR aboutirent à notre accréditation. L'institution nous a permis de nous intégrer dans les équipes humanitaires qui œuvraient sur le terrain. Yucki et moi avons suivi le cours de préparation avec de nouveaux délégués, dont la plupart avaient l'âge de nos enfants. La direction des opérations a choisi pour nous les trois pays où nous nous rendrions et où, au moment où j'écris, les conflits qui dureraient depuis plus d'une dizaine d'années ont trouvé une solution. Mais d'autres ont éclaté dans l'intervalle. Notre travail



© Yucki Goeldlin, Monaco

*El Salvador.*

ne pouvait que donner un bref aperçu des quarante-cinq guerres ou états de tension qui ravageaient le monde en 1988. La souffrance inutile, la détention arbitraire, la faim étaient le lot de millions d'innocents. Sang, sueur et larmes roulaient et roulent encore aveuglément sur la moitié de la planète. Voilà ce que nous voulions montrer.

Les deux ensembles de l'exposition comptaient chacun 80 photos (noir et blanc et couleurs), avec en plus, à Vevey, une projection de 80 ektas. Une trentaine de textes courts accompagnaient l'image, plus descriptifs qu'explicatifs, tous extraits du livre. Une photo montrait des enfants du Salvador au regard terrible, que

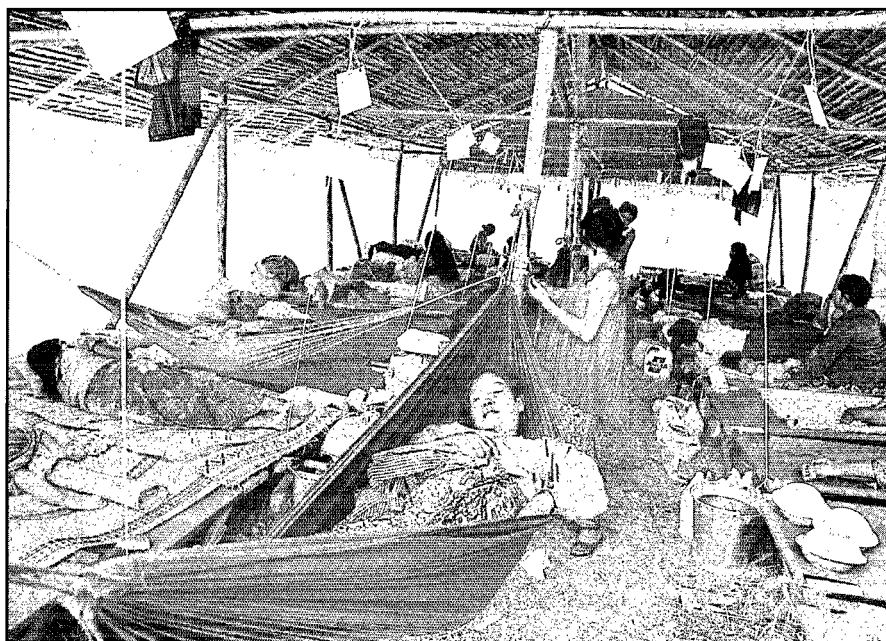
Yucki avait saisis dans toute leur détresse le jour même où notre premier petit-fils naissait à Paris — il aurait pu venir au monde dans la zone des combats. Une autre a été prise dans un camp d'urgence, alors que des tirs d'artillerie cernaient les 170 000 âmes de Site 2 ; une vieille Cambodgienne au crâne rasé pleure. Une troisième est celle d'une Vierge noire à l'Enfant des hauts plateaux d'Angola.

Notre témoignage nous a valu des réactions fortes, des commentaires touchants ; quelques rares rejets pourtant.

#### **Villa Lamartine, Principauté de Monaco**

A Monaco, une femme d'un certain âge s'est enfuie au bout de deux minutes en grommelant : « C'est insupportable. Pourquoi montrer toute cette misère ? » Elle ne voulait sans doute pas sortir de son cocon pour voir d'autres réalités. Pourtant, lors de toutes nos missions, nous avons adopté un regard fraternel sur le quotidien des gens, évitant tout sensationnalisme, respectant strictement la position neutre du CICR, imposée par la nécessité de porter secours à toutes et à tous, civils ou soldats, conformément au mandat qui lui est confié par les 145 États souverains signataires des conventions de Genève.

Des plantes vertes décoraient la magnifique galerie de la Villa Lamartine que la mairie avait mise à notre disposition. Un jardinier de la ville vint les arroser, puis regarda longuement l'exposition. Il ne fit pas de commentaire, mais revint le lendemain avec deux de ses collègues. Les trois hommes passèrent alors plus d'une heure avec nous, s'arrêtant devant chaque photo, demandant des explications sur les circonstances dans lesquelles Yucki avait travaillé, lisant attentivement chaque texte. Je fus impressionné par la remarque



© Yucki Goeldlin, Monaco

Site 2 : zone sous loi martiale à la frontière de la Thaïlande et du Cambodge.

que fit l'un d'eux, hors de toute référence culturelle ou politique : « Vous ne dénoncez pas une situation, vous montrez des êtres humains qui en sont victimes. »

Le prince Albert de Monaco avait accordé son haut patronage à *La planète des victimes* en tant que président de la Croix-Rouge monégasque. Lorsqu'il nous honora d'une visite privée à l'exposition, j'eus l'impression que son intérêt authentique pour notre travail, sa motivation évidente pour la cause humanitaire — qui se manifeste par plusieurs actions dans ce sens — provoquaient une réaction implicite comparable à celle des jardiniers. Loin de me gêner, cette réflexion renforça l'intime conviction qui se faisait en moi de plus en plus nettement au cours des années, lors de l'élaboration d'un livre : l'homme ou la femme manifeste sa personnalité hors de tout critère social, culturel, politique ou racial. Humble ou célèbre, tout individu est digne d'intérêt.

Une jeune Suédoise d'une dizaine d'années et son père vinrent aussi, une fin d'après-midi, et l'enfant voulait tout savoir, incrédule. Elle fut particulièrement frappée par la photo d'un petit Angolais assis sur un mur, une jambe remplacée par une prothèse, et qui souriait largement. « Comment peut-il sourire alors qu'il est si malheureux ? », dit l'enfant blonde.

#### Musée suisse de l'appareil photographique

Le Musée suisse de l'appareil photographique, à Vevey, est aménagé de manière très moderne et spectaculaire dans un bâtiment du XVIII<sup>e</sup> siècle. De hautes personnalités et les médias nous entourèrent lors du vernissage et furent élogieux à notre égard. Nous fûmes particulièrement touchés lorsqu'une quinzaine d'écoliers de dix et onze ans visitèrent l'exposition en notre absence et que, sur l'impulsion de leur professeur, chacun nous écrivit une lettre.

© Yucki Goeldlin, Monaco



El Salvador.

Gianfranco : « Les photos m'ont vraiment touché, mais je n'ai pas pris plaisir à les voir. »

Mamede : « Je trouve que c'est injuste pour les enfants de ces pays en guerre. »

Lætitia : « Pourquoi la guerre existe-t-elle ? Je trouve que c'est vraiment désolant, parce que des enfants n'ont jamais la joie. Ils ont toujours vu la guerre, leurs parents mourir, leurs sœurs, leurs frères. »

Laurent : « Les enfants qui ne connaissent que la guerre n'ont pas de chance. »

Élodie : « La photo montrant un petit orphelin traumatisé par la guerre a failli

me faire pleurer, surtout quand j'ai lu le texte. Quand on est petit, on ne devrait pas connaître la guerre. Et même si la guerre s'arrête, l'enfant ne l'oubliera jamais. Quand on regarde cette photo, on a l'impression d'avoir un champ de bataille dans le cœur. On voit sur le visage de cet enfant la guerre, la misère et l'abandon. Un enfant de la guerre, ce n'est plus un enfant, on dirait presque qu'il a la guerre comme mère. En pensant aux enfants d'ici, j'avais presque envie de mettre l'orphelin à ma place et d'aller à sa place pour lui éviter la guerre. Cet enfant a été adopté par la guerre. Je me demande ce que ces enfants ont dans le cœur maintenant... »

Le conservateur du musée transmet ces lettres à la presse locale ; elles furent commentées par un rédacteur et de larges extraits publiés dans le quotidien *Riviera*. Il en fut de même dans *Avenue de la paix*, bulletin du personnel du CICR à Genève. Par la suite, nous avons passé deux heures dans cette classe et avons sans doute appris davantage que les enfants eux-mêmes.

#### **Bibliothèque nationale de littérature étrangère, Moscou**

La veille du vernissage, le 28 mars 1991, une extrême tension régnait sur la place Rouge où notre hôtel se trouvait. L'explosion entre les centaines de milliers de manifestants et autant de membres des forces armées n'eut pas lieu, mais sur le moment nous ignorions ce qui allait se passer. Nous pensions que, confrontés à leurs propres difficultés, les Moscovites se désintéresseraient de *La planète des victimes*. Il n'en fut rien. Un jeune visiteur me questionna avec insistance sur les raisons de notre démarche avant de déclarer qu'il n'en voyait pas l'intérêt, mais, dépassant toute barrière ethnique ou culturelle, la plupart des gens réagirent avec émotion à notre témoignage, comme à

Monaco, à Vevey et à Paris. Ce fut pour nous la plus belle récompense.

L'équipe de la bibliothèque ne ménagea pas sa peine. Elle fit tout pour que l'exposition soit un succès, et nous lui savons gré d'avoir surmonté des difficultés considérables. Notre travail était présenté dans un bel espace au premier étage de l'austère bâtiment, entre deux salles de lecture très fréquentées. Le même jour, dans un espace identique du rez-de-chaussée, s'ouvrait une exposition didactique de l'UNESCO. Ceux qui nous aidèrent à préparer l'accrochage s'arrêtaient eux-mêmes sur les images et nous interrogeaient sur les textes, présentés simultanément en français et en russe.

Plusieurs journaux, *Les nouvelles de Moscou* et la télévision parlèrent de *La planète des victimes*. Le quotidien *Megapolis express* lui consacra deux pages illustrées. Nous avons offert à la bibliothèque un tirage complet des photos de l'exposition, qui fut reprise à Saint-Pétersbourg en novembre 1991, puis à la Bibliothèque centrale du district de Moscou.

*La planète des victimes* a également été présentée, en mai 1992, dans le hall du Siège de l'UNESCO à Paris, sous les auspices de la Croix-Rouge française<sup>3</sup>. ■

### Notes

1. *La planète des victimes*, Paris / Lausanne, Éd. du Griot / Éd. de l'Aire, 1990. Rééd. Paris, France Loisirs, 1991. 280 p, 52 photos H. T.
2. Monaco, sous le haut patronage de S.A.S le Prince Albert, du 28 janvier au 10 février 1991 ; Musée suisse de l'appareil photographique, Vevey, du 15 février au 14 avril 1991 ; Bibliothèque d'État de littérature étrangère, Moscou, du 29 mars au 29 mai 1991 ; Bibliothèque centrale du district de Moscou, Saint-Pétersbourg, novembre 1991 ; Siège de l'UNESCO, Paris, mai 1992.
3. Les organismes qui souhaiteraient accueillir l'exposition peuvent s'adresser à *Museum international*, qui transmettra leurs demandes aux auteurs.



© Yucki Goeldlin, Monaco

*République  
populaire  
d'Angola.*

# L'hôpital souterrain allemand de Jersey

Audrey Fairclough

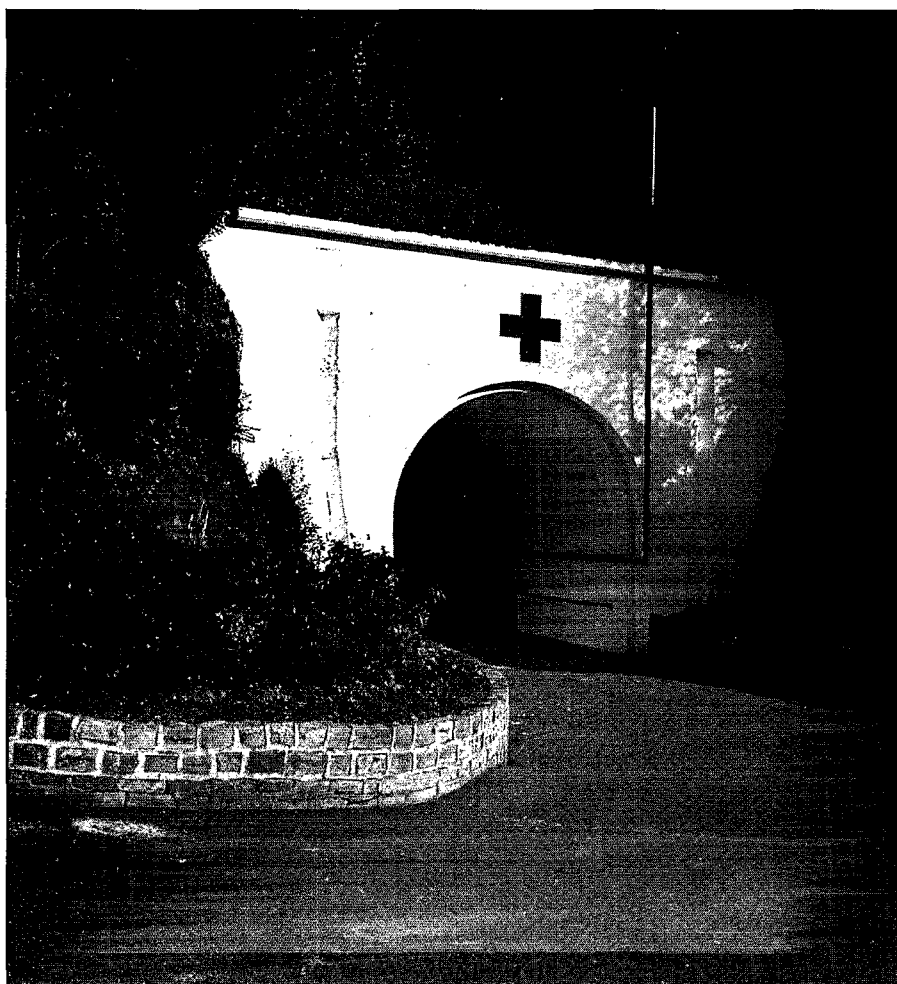
*L'auteur, écrivain indépendant, a un penchant pour l'insolite. Visitant Jersey, la plus grande des îles Anglo-Normandes, elle a découvert par hasard un lieu souterrain devenu un musée bien singulier.*

Il n'y a ni colonnes imposantes ni grand escalier qui conduise à l'intérieur de ce musée, dont l'intérêt principal est son existence même : juste un tunnel qui s'enfonce dans les flancs de la colline de Meadowbank à St Lawrence (Jersey).

Les habitants de Jersey n'étaient pas préparés à la guerre et ils espéraient y échapper. Mais un jour le bruit des tanks et des canons, à une vingtaine de kilomètres à l'est de l'île, est venu annoncer le début de cinq années d'occupation par l'armée allemande. Le premier officier de la Luftwaffe, l'Oberlieutenant Richard

Kern, atterrit dans un Dornier 172 au cours d'un raid aérien des forces armées d'Hitler. L'occupation allait durer du 1<sup>er</sup> juillet 1940 jusqu'au jour de la libération, en mai 1945. Durant toute cette période, la population de Jersey a dû se soumettre aux règles imposées par Hitler et appliquées par son armée : couvre-feu de 23 heures à 5 heures du matin, vente et consommation d'alcool interdites partout, sauf chez les particuliers.

Malgré le conflit qui avait éclaté en Europe, personne ne s'attendait à une invasion, et les magasins avaient continué



*Hôpital souterrain allemand :  
entrée principale (Meadowbank).*

© Peter Tabb



de fonctionner normalement. Pris à l'improviste, les habitants furent bientôt confrontés à la réalité de la guerre, car Jersey fut transformée en une forteresse inexpugnable et de nouvelles règles allaient priver la population de ses libertés : le 3 juillet, les officiers, soldats et aviateurs britanniques durent se présenter à 10 heures à l'hôtel de ville, au bureau du commandant. Toutes les armes et munitions, y compris les fusils de chasse, devaient être livrées avant midi ; de plus, il était interdit à tout bateau de prendre la mer sans autorisation du commandement militaire. L'obsession d'Hitler, faire des îles Anglo-Normandes une forteresse, commençait à se matérialiser : la construction d'un arsenal ou d'un dépôt d'artillerie était donc indispensable. Telle fut indirectement l'origine de l'hôpital militaire souterrain.

### La construction

Le percement des tunnels commença en octobre 1941 lorsque des travailleurs de nombreuses provenances furent amenés de force sur place. Quelque 5 000 hommes furent transférés dans l'île, dont des Russes, des Polonais, des Juifs. On peut mesurer les efforts qui leur furent imposés, les humiliations et la misère qu'ils durent subir en pensant à leurs conditions de travail — des journées de seize heures — ou à leur ration alimentaire : de la soupe et du gruau. L'ensemble forme un labyrinthe de plus de 1 600 mètres de tunnels. Certains furent amorcés par des civils allemands hautement qualifiés qui firent sauter la roche à l'aide de poudre noire à la place des explosifs usuels, laissant aux travailleurs la tâche la plus rude : creuser dans la roche ainsi disloquée et l'arracher à mains nues.

Au début de 1944, alors que l'intervention alliée était imminente, l'ensemble

fut transformé en hôpital. Au total, on avait extrait 50 000 tonnes de roches, coulé 4 000 tonnes de béton pour achever les tunnels et installé le chauffage central et un système de climatisation. Certes, la construction de l'hôpital était une prouesse technique, mais au prix de quelles souffrances ! Par une ironie du sort toutefois, il ne fut jamais utilisé comme tel, car les îles ne furent jamais attaquées, et les blessés qu'on attendait de France après le jour J n'arrivèrent jamais, puisque les soldats américains s'étaient rendus maîtres de la presqu'île du Cotentin. De plus, les Allemands avaient prévu d'évacuer leur hôpital « de surface » (l'ancien hôtel Merton) uniquement en cas d'attaque.

### Le musée

Aujourd'hui l'hôpital souterrain allemand, initialement conçu pour recevoir cinq cents blessés, est un musée impressionnant, à l'atmosphère pesante, qui abrite l'une des plus vastes et des plus complètes collections d'objets rappelant le temps de guerre. Ainsi apparaît brutalement ce que fut la vie sous l'occupation depuis le moment de l'attaque et de l'invasion, en passant par les années de privations et d'épreuves effroyables jusqu'aux heures de joie et de soulagement, au jour de la libération. Des films d'archives de guerre sont projetés et des films vidéo sont présentés en permanence dans le cadre d'une exposition qui captive l'attention du début à la fin.

On pénètre dans le musée par l'entrée de Meadowbank, initialement celle de derrière. Les tunnels qui commencent à Meadowbank, tous reliés entre eux, sont accessibles et d'une impeccable propreté. Les couloirs donnent accès aux salles des malades, à une salle d'opération en parfait état de marche, aux locaux réservés aux médecins et aux infirmières et à la



© Peter Tabb

*Hôpital souterrain allemand : une salle d'exposition.*

morgue, le tout recréé avec un réalisme qui donne le frisson. La croix gammée et un portrait du Führer rappellent l'histoire sinistre des lieux. Dans le mess, un fauteuil, une bibliothèque et un poste de radio permettaient aux occupants de se divertir. Le mobilier du bureau du commandant se composait d'un lit, d'une chaise, d'une petite armoire et d'un bureau ; il était situé près du central téléphonique, non loin de Cap Verd (autrefois la porte principale), pour les communications avec l'extérieur.

Des pompes avaient été installées pour faire fonctionner manuellement le système de chauffage en cas d'urgence et on avait creusé, à partir du sol, une cheminée d'évacuation de 40 mètres de profondeur. Tout était fonctionnel et tous les détails avaient été prévus. L'atmosphère est si-

nistre dans les sections inachevées des tunnels, où domine une odeur de renfermé et de moisi. Et le visiteur, ébranlé par ce spectacle, entendra sûrement résonner les coups de pioche des travailleurs attaquant péniblement la roche ! Mais, lorsqu'il remontera peu à peu la rampe qui le ramènera à la lumière du jour, il sentira le changement, et ce sera pour lui comme un nouveau jour de libération lorsqu'il laissera derrière lui le souterrain désolé. Les habitants des îles Anglo-Normandes se souviendront toujours du 9 mai, qu'ils commémorent encore et qui est aujourd'hui un jour férié. Bien que la guerre ait arraché le cœur du coteau de Meadowbank à St Lawrence, on a redonné vie à ce lieu désormais exposé aux yeux de tous, en le transformant en un musée assurément unique.

Le responsable et le personnel de la boutique du musée sont à la disposition des visiteurs : ils les conseillent pour l'achat des souvenirs mis en vente. Par ailleurs, un conservateur fournit des renseignements complémentaires sur les objets exposés. Des auxiliaires et des gardiens chargés du parc de stationnement composent le reste du personnel.

Voici ce que m'a déclaré M. Peter Tabb, responsable des relations publiques : « Nous recevons chaque année 300 000 visiteurs, et certains s'étonnent de l'existence du musée. En effet, beaucoup de gens ignorent que les îles ont été envahies. A la sortie, les visiteurs expriment des sentiments qui vont de la tristesse à la stupéfaction. » Bien qu'il y ait eu des dizaines de blessés chaque jour, ce qui a nécessité un flot constant d'ambulances, neuf hommes seulement ont trouvé la mort durant la construction : ces hommes — Allemands, Russes et Polonais — sont toujours ensevelis sous les roches qui se sont éboulées sur eux.

J'ai quitté le complexe hospitalier avec un sentiment de désespoir, de désolation, tout imprégnée des choses que j'avais vues. Mais ces sentiments contradictoires ont vite fait place à l'allégresse quand j'ai découvert l'exposition sur la libération, puis retrouvé la fraîcheur de la campagne incomparable de Jersey, tandis que l'air venait me caresser le visage.

Le musée est à la fois un témoignage de l'oppression et un hommage rendu à ceux qui ont souffert. Il nous engage tous à lutter... mais pour la paix. Surtout, il nous donne un avertissement : Jersey ne doit plus jamais connaître le spectre de la guerre. ■

# Guerre, patrimoine et action normative

Lyndel V. Prott

*Bien des musées, bien des collections particulières ont été enrichis par des prises de guerre. L'auteur, expert renommé de droit international en matière de protection du patrimoine, rappelle les efforts de la communauté internationale pour la sauvegarde des biens culturels en cas de conflit armé. Lyndel V. Prott est responsable de la Section des normes internationales, Division du patrimoine physique de l'UNESCO.*

La protection du patrimoine culturel en période de conflit armé ou d'occupation pose des problèmes spécifiques. Aux destructions inévitablement associées à de telles situations (et les armes modernes peuvent ravager aveuglément en quelques secondes des zones considérables) vient s'ajouter le problème immémorial du pillage. L'histoire ancienne fourmille de conquérants qui, pour toutes sortes de raisons — embellir leurs villes, donner de l'éclat à leur triomphe, démoraliser les vaincus — s'emparaient d'œuvres d'art. Et l'on est allé jusqu'à justifier cette forme d'exploitation en alléguant la légitimité

des prises de guerre ; jusqu'à une époque relativement récente, on soutenait même que le vainqueur pouvait exiger des dommages de guerre des peuples vaincus ou occupés pour compenser les destructions dont il avait lui-même souffert, voire pour rembourser le prix de son effort de guerre.

Dans la longue tradition des tentatives visant à atténuer la sauvagerie de la guerre et à limiter les souffrances inutiles, certains se sont efforcés très tôt de combattre ce type de pratiques. En l'an 70 av. J. -C., dans sa plaidoirie contre le gouverneur romain Verrès, coupable de s'être approprié des biens tant publics que privés, Cicéron cite déjà en exemple des conquérants qui avaient su respecter la propriété des vaincus. Des règles pour la protection juridique des biens culturels en temps de conflit armé furent codifiées en 1863 dans le Code Lieber Instructions pour la conduite des armées des États-Unis en campagne, rédigées à l'intention des troupes nordistes pendant la guerre civile. La Convention de La Haye de 1907 concernant les lois et coutumes de la guerre sur terre comportait également une clause relative aux biens culturels.

Le droit moderne en la matière a été établi par la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé (Convention de La Haye du 14 mai 1954). Ce traité, qui régit la préservation des biens culturels par les États belligérants, s'applique également en cas de guerre civile. Les États doivent prendre des mesures en temps de paix pour minimiser les risques de dommages en temps de guerre, en prenant les initiatives appropriées pour la défense de leurs biens culturels : désignation de gardiens, signalisation des monuments culturels importants grâce aux signes distinctifs définis par la Convention et établissement de plans d'urgence pour la sauvegarde des

© Musée départemental de la résistance et de la déportation, Grenoble



*Carte postale commémorant la lutte des combattants soviétiques durant la seconde guerre mondiale.*

biens meubles en cas de conflit. Les puissances occupantes sont tenues de respecter les biens culturels des territoires qu'elles occupent. Ces dispositions qui s'appliquent aux biens meubles et immeubles interdisent aussi bien la destruction que le déplacement de ces biens.

La Convention comporte en outre un Protocole dont les dispositions s'appliquent directement au problème des biens meubles. Ces dispositions sont extrêmement importantes. Elles obligent chacune des Hautes Parties contractantes à « empêcher l'exportation de biens culturels d'un territoire occupé par Elle lors d'un conflit armé » (Protocole, article 1), ce qui englobe par définition « les œuvres d'art, les manuscrits, livres et autres objets d'intérêt artistique, historique ou archéologique, ainsi que les collections scientifiques et les collections importantes de livres [ou] d'archives ». En outre, chaque Haute Partie contractante s'engage « à mettre sous séquestre les biens culturels importés sur son territoire et provenant directement ou indirectement d'un quelconque territoire occupé » (art. 2) et à « remettre à la fin des hostilités, aux autorités compétentes du territoire précédemment occupé, les biens culturels qui se trouvent chez Elle, si ces biens ont été exportés contrairement au principe du paragraphe premier. [De tels biens] ne pourront jamais être retenus au titre de dommages de guerre » (art. 3).

Ces dispositions constituaient la réponse des nations civilisées à l'entreprise délibérée de pillage systématique des collections et institutions de l'Europe occupée par les nazis. Au cours de la seconde guerre mondiale, les nazis avaient créé une unité spéciale (le Einsatzstab Rosenberg) pour superviser le transport vers l'Allemagne d'œuvres d'art importantes<sup>1</sup>. Certaines de ces œuvres échouèrent dans des musées allemands, mais une bonne

partie demeura entre les mains des dignitaires de la hiérarchie nazie. Certaines furent échangées contre d'autres œuvres jugées idéologiquement plus acceptables ou vendues pour réunir des fonds.

Au lendemain de la guerre, il fallut démanteler cette situation, et le problème de la restitution de ce butin devint une préoccupation importante des Alliés. Par la Déclaration de Londres de 1943, dix-huit gouvernements alliés (dont certains, comme les gouvernements néerlandais, tchécoslovaque et polonais, étaient des gouvernements en exil du fait de l'occupation de leur territoire) avaient indiqué qu'ils se réservaient le droit de déclarer sans valeur toute transaction concernant les biens appartenant à des résidents des territoires occupés, que ces transactions « aient pris la forme de pillage ou de vol pur et simple, ou de transactions apparemment légales du point de vue formel, même prétendument effectuées de manière volontaire ». Ils mettaient spécialement en garde les populations des pays neutres sur ce point. Après la guerre, les pays neutres, le Portugal, la Suède et la Suisse, prirent des mesures pour restituer les biens dont on pouvait démontrer qu'ils avaient été extorqués à leurs propriétaires des territoires occupés<sup>2</sup>.

#### Sauvegarde et « bonne foi »

Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, aucun conflit n'a donné lieu à un pillage d'une aussi grande ampleur que celui entrepris systématiquement et officiellement par les nazis. Mais on peut citer plusieurs situations pour lesquelles les dispositions de la Convention de 1954 sur la restitution des biens culturels étaient applicables.

Lors de l'invasion du Koweït en 1990, les collections du Musée national ont été emportées à Bagdad. Certains objets

étaient la propriété de l'État koweïtien, d'autres appartenaient à la fameuse collection privée El Sabah, en dépôt au Musée national. Le Koweït a porté plainte auprès de l'UNESCO, et la question a été abordée lors d'une réunion du Conseil exécutif de l'Organisation. Le 24 octobre 1990, le Gouvernement iraquien a déclaré au Conseil que, s'il avait déplacé les collections du musée, c'était simplement pour les préserver, conformément à l'esprit et à la lettre de la Convention. Peut-être fondait-il son argumentation sur les dispositions du paragraphe 1 de l'article 5 de la Convention de La Haye qui stipule ce qui suit : « Si une intervention urgente est nécessaire pour la conservation des biens culturels situés en territoire occupé et endommagés par des opérations militaires, et si les autorités nationales compétentes ne peuvent pas s'en charger, la Puissance occupante prend, autant que possible, les mesures conservatoires nécessaires en étroite collaboration avec ces autorités. »

Les autorités koweïtiennes persistent néanmoins à s'inquiéter du sort de leurs collections. Finalement, le problème a trouvé sa solution sans que l'UNESCO ait à intervenir. En effet, une résolution du Conseil de sécurité a autorisé l'Organisation des Nations Unies à négocier avec l'Iraq la restitution de tous les biens pris au Koweït, y compris les biens culturels. Le 21 octobre 1991, une déclaration signée des représentants de l'Iraq, du Koweït et de l'Organisation des Nations Unies entérinait la restitution au Koweït de ses différents biens.

Plus récemment, on a signalé que les forces armées serbes auraient emporté les collections d'un musée de Vukovar après avoir pris la ville, dans le cadre du conflit qui a éclaté en Yougoslavie après les déclarations d'indépendance de la Slovénie et de la Croatie. Lors de la rédaction de

cet article, il est encore impossible de savoir quel a été le sort réel de ces collections.

Le protocole de la Convention de La Haye prévoit également la restitution, après la cessation des hostilités, des biens culturels provenant du territoire d'un État partie et déposés par lui sur le territoire d'un autre État partie pour les protéger contre les dangers d'un conflit armé. Deux exemples illustreront combien le règlement de telles questions est une affaire de temps. Le premier concerne les trésors artistiques des collections nationales polonaises mises en sûreté au Canada lors de l'offensive allemande de 1939 : ces biens n'ont été finalement restitués qu'en 1961<sup>3</sup>. Un autre litige concerne la couronne de saint Étienne de Hongrie, remise aux forces armées américaines à la fin de la seconde guerre mondiale, et emportée aux États-Unis d'Amérique : elle n'a été restituée qu'en 1977<sup>4</sup>.

Le problème le plus délicat est peut-être celui auquel est confronté un État partie à la Convention lorsqu'il doit reprendre à l'un de ses ressortissants un bien culturel que celui-ci a pu acheter en toute bonne foi, pour le restituer à son légitime propriétaire. Les États parties à la Déclaration de Londres ont annoncé leur intention de respecter cette obligation. Sous la pression des Alliés, la Suisse a adopté une législation à cet effet, revenant ainsi sur une disposition de son Code civil qui protégeait l'acheteur de bonne foi. La nouvelle loi stipulait que la Confédération accorderait elle-même une indemnisation à l'acheteur si celui-ci ne pouvait récupérer son investissement auprès de celui qui avait transféré le bien.

Toutefois, dans un litige où un marchand suisse qui avait dû restituer des œuvres à un ressortissant français et s'était ensuite retourné contre la Confédération, l'indemnité d'abord fixée a été réduite, au

motif qu'il n'avait pas fait montre de toute la prudence nécessaire pour retracer l'origine d'une collection aussi exceptionnelle de provenance allemande<sup>5</sup>.

Le problème de l'acheteur « de bonne foi » demeure épineux : c'est la raison pour laquelle les dispositions concernant les biens culturels meubles ont été inscrites dans le Protocole, certains États ayant déclaré qu'ils ne pourraient signer la Convention elle-même si ces dispositions figuraient dans le texte proprement dit<sup>6</sup>. Malheureusement, ces deux États, les États-Unis d'Amérique et le Royaume-Uni, n'ont finalement signé ni la Convention ni le Protocole, bien qu'ils aient été parties principales à la Déclaration de Londres ; signalons que de nombreux États européens dont le Code civil protège l'acheteur de bonne foi, comme la France, les Pays-Bas ou la Suisse, ont signé les deux textes.

Peut-être, cependant, approche-t-on d'une solution concernant le problème de l'acheteur de bonne foi, car l'avant-projet de convention d'Unidroit sur les biens culturels volés ou illicitement exportés, qui est en cours de discussion, garantirait la restitution de tels objets, le droit à indemnité de l'acheteur de bonne foi étant limité aux cas où il aurait exercé la diligence requise pour en retracer l'origine<sup>7</sup>.

Reste à définir pendant combien de temps le devoir de restitution demeure impératif. Lors de l'adoption de la Déclaration de Londres, aucune limitation dans le temps n'a été mentionnée, et un commentateur au moins a estimé qu'on était « en droit de considérer que l'obligation de restitution s'appliquera tant que

l'on continuera à découvrir des œuvres d'art dont on sait qu'elles ont été pillées pendant une guerre ». Mais le décret suisse pris le 10 décembre 1945 a été annulé deux ans plus tard. En 1990, certaines pièces exceptionnelles du trésor de l'église conventionnelle de Quedlinburg, qui avaient été soustraites à la fin de la seconde guerre mondiale, ont été mises en vente aux États-Unis d'Amérique par les héritiers du militaire américain apparemment responsable. Le Gouvernement allemand n'a pas entamé de procédure juridique, mais a versé une forte somme pour en obtenir le retour<sup>8</sup>. ■

#### Notes

1. J. Merryman et A. E. Elsen, *Law, ethics and the visual arts*, 2<sup>e</sup> édition, 1987, vol. 1, p. 20-23.
2. L. V. Prott et P. J. O'Keefe, *Law and the cultural heritage*, vol. 3, *Movement*, Londres, Butterworths, 1989, p. 805-811.
3. S. Nahlik, « The case of the displaced art treasures » 23 [rd] *German yearbook of international law*, 1980, p. 255.
4. Merryman et Elsen, *op. cit.*, vol. 1, p. 24.
5. Fisher c. Confédération suisse, décision du Tribunal fédéral suisse, Chambre des prises, 25 juin 1952.
6. S. E. Nahlik, « On some deficiencies of the Hague Convention of 1954 on the protection of cultural property in the event for armed conflict », *44<sup>e</sup> Annuaire de l'Association des anciens auditeurs de l'académie de La Haye*, 1974, p. 100-106.
7. L. V. Prott, « Le projet de convention d'Unidroit dirige l'attention sur les acheteurs », *Museum*, n° 172, vol. XLIII, n° 4, 1991.
8. « Retour à l'Allemagne et à l'Autriche d'objets pris par des soldats américains pendant la seconde guerre mondiale » (une enquête de *Museum*), *Museum*, n° 175, vol. XLIV, n° 3, 1992, p. 181.

# Un musée au service des musées : le Musée d'Aquitaine

Brigitte Derion et Chantal Orgogozo

*Institution au passé prestigieux, le Musée d'Aquitaine, après avoir été entièrement rénové, peut prétendre à devenir prestataire de services en matière de restauration. Brigitte Derion, conservateur chargée de la restauration, et Chantal Orgogozo, conservateur du Musée d'Aquitaine, présentent ce laboratoire où l'on restaure le bois, le métal, la terre cuite et le verre.*

Depuis janvier 1987, les collections du Musée d'Aquitaine, qui regroupent des œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, sont présentées au public sur 2 000 m<sup>2</sup> d'exposition permanente. Et, depuis le 10 juin 1991, sur 2 500 m<sup>2</sup> supplémentaires, le Musée d'Aquitaine, musée d'histoire, d'archéologie et d'ethnographie régionale, expose les pièces les plus prestigieuses de ses ensembles préhistoriques, gallo-romains, médiévaux et modernes, ainsi que des œuvres d'Afrique et d'Océanie rapportées par des Bordelais.

Pour déménager ces salles d'exposition permanente, le musée a bénéficié de nombreux concours extérieurs, parmi lesquels de nombreux prestataires de services. Citons en particulier l'École des

beaux-arts de Bayonne qui, par son travail informatique, a permis de visualiser sur écran la muséographie conçue par la conservation : structures, volumes et perspectives, tout était visible et modifiable à la demande.

Ouvrir 5 000 m<sup>2</sup> d'exposition permanente a nécessité le concours de nombreuses entreprises extérieures, et notre établissement, à son tour, a décidé de devenir prestataire de services, en particulier pour la restauration du matériel archéologique.

Créé en 1963 à la suite d'un rapport de la directrice du laboratoire de recherche des musées de France, notre laboratoire de restauration a pour mission première de veiller à la bonne conservation de nos collections et, si nécessaire, de les restaurer. Mais il doit également répondre aux sollicitations émanant d'autres musées, des directions des antiquités historiques ou de toute autre institution publique ayant la charge de conserver un patrimoine.

Le laboratoire de restauration regroupe plusieurs ateliers de restauration, qui ont été installés dans le nouveau bâtiment. L'atelier du bois (environ 300 m<sup>2</sup>), situé au rez-de-chaussée de l'immeuble, est proche de la cour de service et d'un monte-charge qui dessert les étages des salles d'exposition et des réserves, ce qui facilite la manutention d'œuvres parfois volumineuses : armoires, commodes, coffres ou outillages agricoles. Tous les objets en bois du musée y sont restaurés par un restaurateur-ébéniste ; les interventions sont le plus discrètes possible, afin de préserver autant qu'il se peut l'authenticité de l'œuvre : seules les pièces dégradées qui contribuent à la solidité de l'ensemble — montants, pieds, assemblages — sont remplacées en partie ou en totalité, mais par du bois ancien de même essence ; les autres sont consoli-

© J.-M. Arnaud. Musée d'Aquitaine, Bordeaux



*Finition de la surface des parties restaurées d'une urne en terre cuite (V<sup>e</sup> siècle environ av. J. -C.) provenant d'un tumulus découvert à Ibos (Hautes-Pyrénées). En dépôt au Musée d'Aquitaine.*

dées et durcies par des infiltrations de copolymère acrylique en solution dans un solvant.

Les ateliers « matériaux divers », dans lesquels sont restaurés essentiellement les objets archéologiques en métal, en terre cuite et en verre, occupent le dernier étage d'une aile du bâtiment ; ils bénéficient d'un éclairage naturel optimal indispensable aux travaux minutieux qui y sont exécutés. Ce local de 300 m<sup>2</sup> environ comporte une succession de pièces dans lesquelles les différents matériaux sont traités isolément ; en effet, la restauration de chacun d'entre eux nécessite l'utilisation de produits spécifiques et la mise en œuvre de techniques distinctes qui imposent la mise en action d'installations particulières, notamment pour l'aspiration des poussières et des vapeurs de solvant nocives pour l'organisme. Grâce à cet ensemble d'équipements et d'appareillage, deux restauratrices traitent sur place la grande majorité des collections du musée et rendent aux œuvres une meilleure lisibilité, notamment lorsqu'il s'agit d'objets issus de fouilles archéologiques, la plupart du temps trouvés à l'état de fragments ou couverts d'une épaisse couche de produits de corrosion.

C'est par une succession de nettoyages adaptés à la nature des matériaux, de consolidations, de remontages des éléments, en utilisant des méthodes éprouvées et des produits réversibles testés pour leur innocuité, que l'œuvre ainsi restaurée peut apporter une meilleure connaissance de l'histoire et des techniques anciennes et enrichir le patrimoine régional — voire national ou international.

Disposer de ses propres ateliers de restauration est un atout majeur pour le musée. Mais les collections sont nombreuses et les matériaux très divers ; aussi doit-il solliciter l'intervention de restaurateurs spécialisés (dans des domaines précis tels

que les peintures, les documents graphiques, les tissus, etc.) qui travaillent dans les ateliers de restauration des musées de province, à Versailles, ou, pour des bois gorgés d'eau, faire appel aux spécialistes du Centre Nucléart de Grenoble, à ceux de Soissons pour les enduits peints.

#### **Le laboratoire : un prestataire de services**

C'est dans les années 1970 que le laboratoire a commencé à remplir la fonction de centre de restauration à la disposition des organismes publics de toutes natures (musées, associations, sociétés scientifiques ou archéologiques, Direction des antiquités préhistoriques et historiques) qui ne possèdent pas une telle structure. En effet, de nombreuses demandes d'intervention dans le domaine des métaux et de la terre cuite ont été faites au cours de ces vingt dernières années par divers musées ou par des responsables de chantiers de fouilles, la plupart du temps pour préparer une exposition permanente ou temporaire ou à la suite de découvertes archéologiques importantes nécessitant un traitement parfois urgent. Mais les locaux exigus dans lesquels l'unique restauratrice travaillait avant l'installation du laboratoire du nouveau musée ne permettaient pas de répondre favorablement à toutes les demandes.

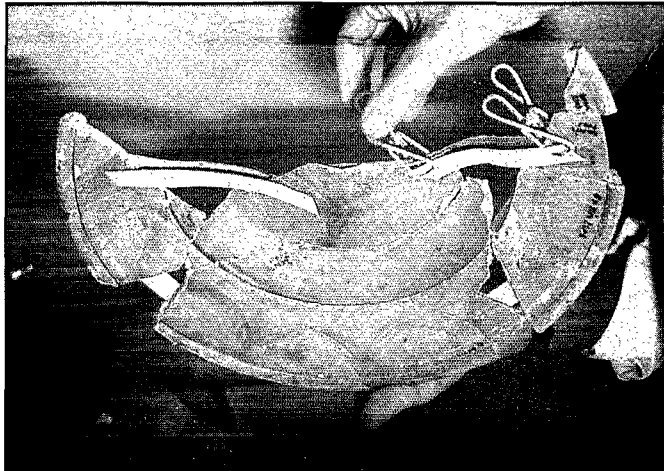
Toutefois, de nombreuses opérations ont été menées à bien soit auprès de collectivités territoriales, soit auprès de la Direction des antiquités, plus particulièrement dans le domaine de l'archéologie. Il est du reste notable que, depuis quelques années, un accord s'est établi entre le musée et la Direction des antiquités, qui recrute, lors de l'ouverture de chantiers archéologiques importants, des restaurateurs vacataires pour travailler au sein du laboratoire, sous la direction de



son responsable. Grâce à cette coopération, les objets issus de fouilles, très fragiles ou promis à une brève destruction après leur découverte, peuvent être restaurés rapidement et leur bonne conservation assurée, ce qui permet aux archéologues de les étudier dans les meilleures conditions.

Aux organismes qui nous demandent de prendre en charge des travaux de restauration, deux options sont proposées tenant compte de leurs possibilités financières : soit le laboratoire établit un devis correspondant à la prestation fournie, et les œuvres, une fois traitées, sont retournées à ceux qui nous les ont confiées ; soit les objets sont donnés ou déposés au musée selon les termes précisés par une convention (généralement, la durée minimale du dépôt est d'environ dix ans) ; dans ce cas, le musée les restaure au même titre que ses propres collections. Cette dernière formule, tout en laissant la propriété scientifique entre les mains du possesseur légitime de l'objet, permet au musée de disposer, par le biais de travaux de restauration, des œuvres qu'il ne possédait pas et de combler ainsi les lacunes de certaines collections.

En effet, c'est ainsi qu'au cours des dix dernières années plusieurs dons ou dépôts consentis par les responsables de chantiers archéologiques ont permis d'illustrer des périodes ou des thèmes pour lesquels le musée avait peu de documents ou n'en disposait pas. Il s'agit d'urnes funéraires et de mobilier métallique d'accompagnement (parure, armement) du premier âge du fer (du VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. au milieu du V<sup>e</sup> siècle) provenant du Béarn, des Hautes-Pyrénées et du pourtour du bassin d'Arcachon et de plus de deux cents pièces métalliques identifiables de la fin du deuxième âge du fer (II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.) : parure, outillages divers, instruments de la vie quotidienne provenant



© J.-M. Arnaud. Musée d'Aquitaine, Bordeaux

*Remontage d'une assiette en terre cuite glaçurée (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle) provenant d'un site de la région bordelaise. Collection du Musée d'Aquitaine.*

d'un habitat gaulois de la région bordelaise. Un sarcophage d'enfant en plomb présentant un décor en relief, récemment découvert dans la proche banlieue de Bordeaux et déposé au musée, a mobilisé tout le personnel des ateliers. Il mesure environ 1,10 m de long ; les parois de la cuve étaient tordues sous la pression de la terre, couvertes d'une couche de sédiments et en certains endroits perforées. Des techniques nouvelles de nettoyage à base de gels acides ont été mises au point pour éliminer la corrosion, suivies d'une remise en forme à l'aide de presses à main et de coins de serrage en bois (manipulation exécutée à froid pour ne pas altérer le décor) ; une consolidation intérieure et un rebouchage des trous des parois ont parachevé cette restauration. Le sarcophage, qui date de la fin du III<sup>e</sup> siècle ou du début du IV<sup>e</sup> siècle après J.-C., a maintenant sa place dans les salles d'exposition permanente du musée<sup>1</sup>.

Si cette formule de dépôt intéresse plus particulièrement les responsables de fouilles qui, de cette façon, peuvent faire restaurer gratuitement les objets mis au jour pour les étudier après traitement, les musées et les organismes publics optent le

plus souvent pour la première possibilité, souhaitant bien évidemment conserver dans leur établissement les œuvres restaurées. Parmi les travaux du laboratoire, on trouve l'ensemble prestigieux découvert à Dax en 1982<sup>2</sup>, dont les objets en bronze étaient soudés par la corrosion aux pièces en fer. On en a dégagé trois statuettes d'animaux : un sanglier, un bouc, un coq, mais aussi deux magnifiques représentations de dieux romains, Mercure et Esculape, ainsi que trois lampes à huile, trois socles de statuettes et des objets divers, tous en bronze, datant du 1<sup>er</sup> siècle au III<sup>e</sup> siècle après J.-C.

Au cours de la restauration, de nombreuses observations techniques (réparations et soudures anciennes...) ont été faites, qui ont permis de reconstituer le groupe tel qu'il était dans l'Antiquité : Mercure, bouc et coq sur le socle hexagonal, alors qu'il conservait encore les traces de soudures anciennes. Mais la surprise majeure fut de découvrir, sous l'épaisse couche de corrosion du bronze, le placage d'argent des yeux d'Esculape.

### Perspectives de développement

La conservation et la restauration du patrimoine sont une préoccupation permanente pour les responsables de collections, et ces techniques sont appelées à jouer un rôle de plus en plus important

dans notre société qui souhaite sauvegarder et transmettre l'héritage du passé et du présent aux générations futures. La Direction des musées de France travaille à la création ou au développement d'ateliers de restauration spécialisés dans les régions, et notre laboratoire, du fait de ses structures et de la qualification du personnel qui y travaille, peut contribuer à l'aboutissement de ce projet. Plus que par le passé, où les interventions restaient ponctuelles, le laboratoire souhaite intensifier son action et mettre ses ateliers et ses techniques de restauration (dans les domaines du métal, du verre, de la terre cuite et du bois) à la disposition des collectivités et des organismes publics d'Aquitaine, et aussi des régions voisines.

C'est sans doute en développant davantage cette structure de restauration et en l'ouvrant encore plus vers l'extérieur que le Musée d'Aquitaine accroîtra son audience régionale. ■

### Notes

1. Pour une étude détaillée, voir J. Santrot et D. Frugier, « Sarcophage en plomb ouvragé découvert à Cenon (Gironde) », *Gallia*, Paris, CNRS, 1982, t. 40, fasc. 2, p. 271-286.
2. L'ensemble se trouve actuellement au musée Borda, à Dax (Landes), qui leur a consacré après restauration, en 1988, une exposition, « Dax et ses origines. Dépôt des bronzes et découvertes archéologiques récentes ». (Musée Borda.)

# Un code de déontologie pour les musées américains

Robert R. Macdonald

*Persuadée que le rôle accru des musées dans la société américaine contemporaine l'obligeait à réexaminer leurs responsabilités, l'Association américaine des musées a entrepris de réviser sa déclaration de 1978 sur la déontologie professionnelle. Ce processus, qui a déclenché un débat national sur toute une série de questions épineuses, a conduit à l'adoption d'un certain nombre de directives recommandant aux musées d'outrepasser les normes purement juridiques, de prendre des mesures pour préserver l'intégrité de leurs fonds et mériter la confiance du public. Ancien président de l'Association américaine des musées, l'auteur est actuellement directeur du Musée de la ville de New York.*

Lorsque l'American Association of Museums (AAM - Association américaine des musées) a entrepris, en 1987, d'élaborer un code de déontologie, elle ne savait pas comment se présenterait le texte définitif. Soixante-deux ans s'étaient écoulés depuis l'adoption de son premier code, le Code of ethics for museum workers (Code de déontologie professionnelle du personnel des musées) de 1925. En 1978, l'Association avait publié le document *Museum ethics* qui, sans être un code, exposait le point de vue de la profession sur des questions comme l'entretien des collections et les relations entre les conseils d'administration, les directeurs et le personnel des musées. Le code de 1925 était depuis longtemps tombé dans l'oubli, et, bien que la déclaration de 1978 ait été très utile et ait souvent servi de modèle dans les activités des musées, l'AAM s'est rendu compte que ceux-ci avaient besoin de codifier leur conception en matière de déontologie et de mettre en place des mécanismes qui encourageraient l'adhésion aux principes éthiques dans le fonctionnement des musées américains. La décision d'élaborer un code ayant force exécutoire est venue de la profession elle-même, lors de débats auxquels ont donné lieu les réunions des associations régionales de musées, de la commission d'administration de l'AAM et de ses comités professionnels permanents, ainsi que de remarques des organisations affiliées à l'association. Enfin, cette initiative a été stimulée par des travaux du Conseil international des musées, qui a adopté un Code de déontologie professionnelle en 1986.

L'élaboration d'un code a, d'autre part, été favorisée par la constatation que les musées et la société pour laquelle ils travaillent se transforment rapidement. Le succès des musées américains, qui attireraient des publics nouveaux et plus

nombreux, le développement phénoménal du marché de l'art, le souci de l'environnement et du patrimoine culturel, la situation périlleuse du système éducatif et les « scandales » qui éclataient parfois dans le monde des musées, tout cela attirait à nouveau sur les musées l'attention de la presse, des pouvoirs publics à tous les échelons et du public. La société américaine connaissait par ailleurs des changements révolutionnaires.

De nouvelles technologies bouleversaient les modes de communication. L'enrichissement des entreprises et des particuliers avait des répercussions sur des institutions telles que les musées. Le processus démocratique avait donné naissance à de nouveaux groupes d'intérêt politiques et suscité de nouvelles demandes adressées aux fonctionnaires élus ou nommés, ou émanant de ceux-ci. Les femmes, les minorités ethniques, les homosexuels, les écologistes et les fondamentalistes constituaient quelques-unes de ces nouvelles forces politiques. Ces facteurs — et d'autres — ont accru la pression sur le monde apparemment paisible des musées.

Les musées et les professionnels des musées étaient conscients de ces changements. En 1984, l'AAM publiait un rapport, *Museums for a new century*, dans lequel la commission Musées pour le siècle à venir analysait les facteurs susceptibles d'influer sur le rôle des musées à l'approche du prochain millénaire. Une des principales conclusions de la commission était que les musées, en tant que services publics, devaient continuer à s'acquitter de leurs fonctions traditionnelles : collecter, mettre les connaissances à la disposition du plus grand nombre, conserver, et que l'AAM devait élaborer des programmes qui les aideraient à remplir leur mission.

En 1986, en qualité de nouveau président élu de l'AAM, j'ai chargé un comité d'éthique d'entreprendre l'élaboration

d'un code de déontologie professionnelle pour les musées américains. Une première réunion s'est tenue en 1987 à San Francisco, pendant l'assemblée annuelle de l'association. Les débuts n'ont guère été prometteurs. Les quarante personnes représentant toutes les composantes de la communauté muséale qui constituaient le comité se sont efforcées, pendant toute la durée de cette première séance, de définir le terme « éthique », consultant les dictionnaires et les traités de droit, débattant des définitions. Pendant les réunions suivantes, l'élaboration du code n'a guère progressé, et il est devenu évident que, si une assemblée de quarante spécialistes talentueux et expérimentés pouvait soulever et examiner une infinité de questions complexes, il n'était pas possible à un comité aussi nombreux de rédiger le code. Sur la recommandation des coprésidents, Patterson Williams, du Denver Art Museum, et Alan Ullberg, de la Smithsonian Institution, un groupe restreint a été chargé de rédiger un projet qui pourrait ensuite être examiné et critiqué par l'ensemble du comité et par d'autres personnes.

A la suite de discussions avec Joel N. Bloom, qui m'a succédé à la présidence de l'AAM, un groupe de travail sur l'éthique a été constitué et chargé d'élaborer le projet. Contrairement au comité, ce groupe n'était pas censé être représentatif de la communauté muséale (disciplines professionnelles, taille des établissements, régions, conseils d'administration ou bénévoles). La tâche des spécialistes expérimentés qui le composaient consistait à élaborer des documents qui seraient ensuite examinés par les diverses composantes de la communauté à laquelle le code était destiné.

Les membres du groupe de travail ont commencé par choisir un certain nombre de thèmes sur lesquels ils ont rédigé des « livres blancs », qui ont ensuite été exa-

minés par l'ensemble du groupe : administration, collections, responsabilité vis-à-vis du public et application du code. Un historique de l'éthique des musées a également été rédigé. Ces contributions — ainsi que les informations, recueillies par Patricia E. Williams et son équipe de l'AAM sur les codes de déontologie régissant les disciplines muséologiques et d'autres organisations professionnelles — ont constitué la base des débats tout au long des dix mois qui ont suivi.

Le groupe de travail est vite parvenu à la conclusion que, si seuls les individus sont à même d'avoir un comportement « éthique », seules les institutions peuvent, au sein des musées, réglementer le comportement des administrations, des personnes et des bénévoles. Le code serait donc destiné aux établissements à but non lucratif, membres de l'AAM. Les membres du groupe de travail ont aussi reconnu que le code n'aurait de portée que s'il avait force exécutoire. L'application des dispositions du code serait nécessairement volontaire, et elle serait obtenue en faisant de l'adhésion au code et de son application une condition de l'admission des établissements à but non lucratif comme membres de l'association. Cette approche supposait que les questions d'éthique soient discutées par les responsables des musées membres de l'association, compte tenu de la mission, de l'histoire et des ressources de chacun d'entre eux. Le code d'éthique fournirait le cadre approprié pour faire progresser les normes et l'auto-réglementation des musées américains — objectif primordial du groupe de travail.

Au début, le débat a été centré sur la notion de *public trust* (fondation), les conseillers juridiques du groupe de travail s'en tenant à la définition strictement juridique de cette expression, alors que les non-juristes privilégiaient la notion plus large de délégation, de « confiance » ac-

cordée par le public à ceux qu'il charge de défendre ses intérêts. Le débat sur le concept de *trust* a conduit le groupe de travail à estimer qu'un code destiné aux musées n'est pas un document juridique écrit pour les juristes ou pour les tribunaux, même si le document final devait forcément avoir une influence sur l'interprétation de la loi. Le code s'adresserait au monde des musées et, traitant de déontologie, il ne serait pas seulement un guide destiné à esquiver une responsabilité d'ordre juridique. Il établirait une norme supérieure à la loi et s'appuierait sur les valeurs fondamentales communes à la majorité des membres de la communauté. Mais quelles sont ces valeurs ? Et comment les transmettre à tout un éventail d'institutions et de disciplines professionnelles ?

L'examen de ces problèmes a conduit à estimer que l'éthique n'est pas un ensemble de pratiques dictées par une « autorité supérieure » ; il s'agit des notions et des approches traditionnelles qui ont pris corps au long de plus d'un siècle et demi d'expérience des musées américains et qui ont trouvé leur expression dans les écrits des fondateurs, nos prédécesseurs, ainsi que dans les pratiques de la plupart des muséologues et des musées contemporains. Les membres du groupe de travail ont cherché à prendre en compte ce qui, à leurs yeux, paraissait représenter les valeurs et les principes traditionnels les mieux établis dans la communauté muséologique américaine et internationale. Les règles et traditions professionnelles ont suscité un débat animé, mais les positions des membres du groupe ont fini par coïncider à mesure qu'ils ont mieux compris les approches historiques et contemporaines des divers problèmes posés aux musées.

Des points de vue critiques sur les travaux du groupe ont été formulés à l'occasion de débats officiels ou informels, pendant les réunions des six associations ré-

gionales de musées. Un premier projet a été examiné par le Comité exécutif de l'association, puis envoyé à toutes les institutions membres de l'AAM, aux présidents des associations régionales et des comités professionnels permanents, aux directeurs des organisations affiliées à l'association. Il a, d'autre part, été soumis au Conseil de l'AAM pour qu'il l'examine et suggère des modifications.

Comme on pouvait s'y attendre, ce texte a suscité des réactions immédiates, variées, énergiques parfois. Si la plupart des personnes consultées ont loué l'orientation générale, de vigoureuses critiques ont été émises au sujet de la section relative aux pratiques des musées, et des objections plus modérées sur la section relative à l'application du code. Munis de ces remarques et de ces recommandations, les membres du groupe de travail ont repris leurs travaux. Au printemps 1991, au cours d'une série de réunions ils ont affiné à la fois leur réflexion et le projet de code.

Particulièrement controversée était la question de l'utilisation par un musée des fonds provenant de la vente d'une partie de ses collections. Les deux positions qui s'affrontent sur ce point ont chacune d'ardents défenseurs. Le groupe de travail a examiné ce problème en ayant à l'esprit les convictions traditionnelles quant à la nature de la fonction de conservation des musées, la position du code de l'ICOM sur le sujet, et les récentes tentatives de certains musées et de certaines institutions comptables d'assimiler les collections des musées à des actifs réalisables. Le groupe de travail a estimé que, dans de nombreux cas, les conseils d'administration des musées ont juridiquement le droit d'utiliser comme bon leur semble les fonds provenant de la vente des collections. Mais, s'appuyant sur les réactions suscitées par la première version du code et sur leur conviction que l'éthique

devait être plus exigeante que la loi, la majorité a conclu que les restrictions traditionnellement imposées à l'utilisation de ces fonds aux fins d'acquisition devaient être maintenues. Ils ont adopté sur ce point une formulation comparable à celle qui figure dans le code de l'ICOM.

Contrairement au texte initial, le nouveau projet, intitulé Code of ethics for museums, ne comportait pas de section relative aux pratiques des musées. Le groupe de travail espérait, en supprimant cette liste des pratiques, éviter toute confusion entre les principes éthiques généralement admis et les recommandations concernant les techniques particulières à mettre en œuvre pour appliquer ces principes. La section relative à l'application du code a été simplifiée, le groupe de travail ayant reconnu la nécessité de distinguer le contenu du code et sa mise en pratique. Il appartiendrait à l'organe directeur de l'AAM — le conseil d'administration élu — d'élaborer et d'adopter des procédures administratives détaillées et équitables dans le cadre fixé par le code. Il serait indispensable, pour remplir cette tâche, de créer une commission d'éthique et des programmes qui aideraient les institutions à but non lucratif, membres de l'association, à élaborer leur propre code. Après plusieurs révisions, le deuxième projet a été communiqué au comité exécutif et transmis pour examen aux destinataires du premier texte.

Les membres du groupe de travail ont reconnu les imperfections du code dont ils recommandaient l'adoption : certains considéraient qu'il n'était pas assez énergique, d'autres qu'il l'était trop. D'autres encore estimaient que ce n'était pas à l'AAM d'encourager l'autoréglementation des comportements en obligeant les institutions à but non lucratif qui en faisaient partie à souscrire au code et à élaborer leur propre code en conformité avec le Code of

ethics for museums. Mais le groupe de travail pensait avoir exprimé les valeurs partagées par la grande majorité des musées américains, quelles que soient leur taille, leur spécialité et leur mission. Ces valeurs communes avaient été définies à la faveur d'un processus d'examen et de critiques qui a constitué un élément essentiel de la méthode adoptée depuis le début de l'entreprise, en 1987.

Les membres du groupe de travail pensaient que l'application du Code of ethics for museums au niveau de chaque institution serait aussi importante que son contenu lui-même. L'élaboration, par les musées situés sur tout le territoire des États-Unis d'Amérique, de codes de déontologie professionnelle conformes à celui de l'AAM amènerait les administrateurs, le personnel et les bénévoles des institutions désireuses d'appartenir à l'AAM à débattre ouvertement des questions d'éthique. C'est en appliquant le code à leurs activités que les musées membres de l'AAM permettraient de réaliser l'essentiel du travail d'autoréglementation et de faire progresser les pratiques déontologiques dans les musées américains.

Lors de la réunion annuelle de l'AAM à Denver, les 18 et 19 mai 1991, le texte final du Code of ethics for museums a été soumis au comité exécutif et au conseil d'administration de l'association pour examen et suite à donner. Certes, l'exigence selon laquelle toutes les institutions à but non lucratif souhaitant faire partie de l'AAM devraient adhérer au code de l'association et mettre en œuvre leur propre code au cours des cinq années à venir a suscité des réticences chez certains. Toutefois, la majorité des représentants élus de la communauté des musées ont accepté les principes énoncés dans le code et ont fait leur la conviction que, si les musées ne se réglementent pas eux-mêmes, d'autres — tels les pouvoirs pu-

blics — se chargeront de leur imposer une réglementation.

Le Code of ethics for museums a été adopté par le conseil d'administration de l'AAM par 31 voix contre 4. Il prévoit la création par l'AAM d'une commission d'éthique composée de membres nommés par le président de l'association et confirmés par le conseil d'administration, à charge pour elle d'établir des programmes d'information, d'éducation et d'assistance aux musées pour les aider à élaborer leur propre code d'éthique, et aussi de réexaminer périodiquement le code et de recommander des améliorations et des modifications au conseil d'administration. Conformément à des procédures à définir par le conseil d'administration, la commission d'éthique devra examiner les allégations de violation du Code of ethics for museums et recommander au comité exécutif du conseil d'exclure de l'AAM les institutions à but non lucratif convaincues d'avoir violé le code.

Le Code of ethics for museums s'appuie sur le Code of ethics for museum workers de 1925, sur la déclaration de 1978 de l'AAM relative à l'éthique et sur le Code de déontologie professionnelle adopté en 1986 par le Conseil international des musées. Il prévoit l'application de l'expérience collective de la communauté des musées américains en vue d'affiner la compréhension de l'éthique des musées dans les années à venir, grâce aux travaux de la commission d'éthique. En adoptant et en appliquant le code, l'AAM reste fidèle à l'objectif qu'elle s'est fixé en 1906 — promouvoir l'activité des musées par l'autoréglementation. Les musées qui souscrivent au Code of ethics for museums et élaborent leur propre code confirment que le principe de service public constitue résolument le fondement de leurs activités et rehaussent leur contribution au développement d'une société démocratique. ■

# Dar es-Salaam : renaissance du Musée-Village

Fidelis T. Masao

*Une architecture indigène on ne peut plus riche et des ressources financières on ne peut plus maigres, telle est la situation paradoxale du Musée-Village de Tanzanie depuis sa création voilà maintenant un quart de siècle. Il y a néanmoins aujourd'hui quelques raisons d'être optimiste : on le verra dans cet article, dont l'auteur, diplômé en anthropologie et en archéologie, est l'ancien directeur du Musée national de Tanzanie.*

C'est en 1960 que T. Wylie, alors conservateur du département d'ethnographie du Musée national de Tanzanie, a commencé à approfondir l'idée d'un musée de plein air où les traditions de notre architecture locale s'exprimeraient dans toute leur richesse et dans leur diversité. Il s'était en effet rendu compte que le succès croissant des constructions modernes allait sonner le glas des styles et des techniques traditionnels, dont il espérait sauvegarder des échantillons représentatifs qui seraient exposés et serviraient aux travaux de recherche, en adjoignant à chaque modèle d'habitation les meubles et ustensiles de ménage afférents. Il envisageait aussi d'animer le Musée-Village par des activités d'artisanat traditionnel.

Il fallut du temps pour convaincre le conseil d'administration du Musée national de l'intérêt du projet, mais des crédits furent finalement inscrits au budget de l'exercice 1965-1966. Un terrain de deux hectares fut alors acquis près d'une route principale, à huit kilomètres environ au nord de la capitale, Dar es-Salaam, et les travaux de constructions commencèrent peu après. L'entreprise était assez complexe, car le souci d'authenticité obligeait à faire venir des diverses régions d'un vaste pays les matériaux bruts et des bâtisseurs qualifiés.

Le musée de plein air, qui bientôt allait s'appeler Musée-Village, était tout à la fois une annexe du département d'ethnographie du Musée national de Tanzanie et le lieu d'une activité conçue pour se suffire à elle-même sur le plan financier. Ce projet, peut-être un peu idéaliste, s'expliquait par le fait que, les attractions touristiques étant rares à Dar es-Salaam, on espérait voir affluer touristes et recettes : droits d'entrée, ventes d'articles d'artisanat, bénéfices d'un restaurant servant des plats traditionnels, spectacles hebdomadaires de danses ngoma...

Les treize habitations traditionnelles construites représentaient les principaux types d'architecture indigène de la Tanzanie continentale (une construction moderne, comme on en trouve dans les villes, a été ajoutée par la suite pour que l'échantillon soit plus représentatif) et la période qui a suivi l'inauguration officielle s'est passée sans grandes difficultés. Le Musée-Village accueillait de nombreux visiteurs, tant étrangers que tanzaniens, qui admiraient avec autant de plaisir les édifices que les danses traditionnelles à l'ombre d'un manguier, tout comme dans les vrais villages. Des sculpteurs sur bois, des peintres, des tisserands, des potiers établis à demeure mettaient de l'animation dans le village et aidaient à couvrir les dépenses courantes, relativement faibles puisque les habitations venaient d'être construites et ne nécessitaient pas encore un entretien important.

Cet état de grâce allait être éphémère. Au milieu des années 1970, toute une série de problèmes étaient apparus petit à petit, qui mettaient en péril l'existence même de l'entreprise. Les pouvoirs publics pensaient que la direction de l'établissement trouverait des solutions, mais cela se révéla impossible, étant donné la gravité des problèmes en question.

## **Problèmes financiers et structures administratives**

Les premières difficultés étaient d'ordre financier : le coût des produits et des services augmentait de quelque 30 % chaque année, mais la subvention allouée par l'État restait la même ou presque. En outre, cinq années seulement après l'ouverture, l'autonomie financière escomptée s'est révélée bien illusoire : la nouveauté a cessé d'en être une, et le nombre moyen de visiteurs par mois, qui était de 300 dans les premières années, est tombé

à moins de 80, d'où une chute correspondante des recettes engendrées par les droits d'entrée, les ventes de produits de l'artisanat, etc. Les artistes et artisans rattachés au musée sont partis vers des cieux plus cléments, le restaurant a dû fermer ses portes et les danseurs ngoma ne sont plus venus. Mais le pire était encore à venir.

Les outrages du temps ont commencé à dégrader les habitations traditionnelles, dont plusieurs convenaient bien au climat sec de l'intérieur des terres, mais supportaient mal l'humidité de la région côtière où se trouve Dar es-Salaam : les eaux emportaient l'argile des façades, le chaume et le bois se détérioraient, d'autant plus qu'ils étaient soumis à l'action dévastatrice des termites. En peu de temps, tout l'ensemble allait offrir un spectacle réellement désolant.

Des problèmes administratifs ont aussi contribué au dépérissement du Musée-Village. En tant qu'appendice du département d'ethnographie du Musée national, qui se trouve à Dar es-Salaam même, le musée avait pour directeur le conservateur dudit département, pour qui il s'agissait d'une lourde tâche supplémentaire (et non rémunérée), ce qui était d'autant

plus anormal qu'aucun autre conservateur de département n'avait à assumer un tel surcroît de travail. Le musée a incontestablement pâti de cette absence d'un responsable qualifié chargé de l'administrer à plein temps.

Au milieu des années 80, la situation était devenue critique et, malgré quelques demi-mesures, le risque de fermeture commençait à menacer. La direction allait entreprendre, vers la fin de la décennie, une opération de sauvetage, en prenant notamment sept mesures qui semblent aujourd'hui avoir effectivement sauvé l'établissement.

En premier lieu, le Musée-Village a acquis son autonomie et obtenu un statut de section à part entière (à l'instar des autres sections du Musée national), un conservateur a été nommé, un budget propre a été dégagé. Aussi modeste que fût ce budget, il permettait au moins de résoudre quelques problèmes concrets. En second lieu, une action vigoureuse a été entreprise pour rechercher des sources de financement, mais il fallait veiller à ce que la collecte de fonds ne conduise pas à négliger exagérément le respect des règles de conservation et de précision ethnographiques. Le budget annuel, trois millions de shillings, est couvert à 4,4 % par les recettes provenant, notamment, des loyers du club-bar du Makumbusho (musée), de bureaux et d'autres locaux, et de la reprise des spectacles de danses ngoma pendant la saison sèche.

#### **Jumelage et association des Amis du musée**

De gros travaux de réparation ont été entrepris sur les habitations, certaines même ont été entièrement reconstruites. Le climat de Dar es-Salaam a obligé à renoncer dans certains cas aux matériaux de construction d'origine, à remplacer, par

© Trine Østlyngén et Seth Spaulding



*Sculpteur  
au travail.*



exemple, les gros murs de torchis, qui ne peuvent guère résister à de fortes précipitations répétées, par des murs en brique de terre cuite enduits d'argile. La signalétique a été entièrement repensée, et de nouveaux panneaux indicateurs ont été placés dans les habitations et dans les passages qui les relient. Une cinquième mesure corrective a porté sur le paysage : l'herbe est désormais régulièrement tondue, les haies sont toujours nettes, des fleurs poussent aux endroits importants — les fleurs au moins ne craignent pas l'humidité ! Chaque demeure dispose d'un jardin bien entretenu, et un parking convenable pour les automobiles des visiteurs a été aménagé.

Autre mesure d'urgence : la conclusion, dans le cadre du Programme suédo-africain d'échanges entre musées (voir l'article d'Elisabet Olofsson dans *Museum*, n° 160, Ndlr) d'un accord de jumelage entre le Musée-Village et le musée de plein air de Skansen, à Stockholm, ce qui permet au musée tanzanien de faire imprimer sa documentation en Suède et aux deux « jumeaux » d'envisager des échanges d'expositions et de personnels.

La dernière et très importante disposition mise en œuvre a été la création d'une association des Amis du Musée national et, au sein de celle-ci, d'un sous-comité qui prête aujourd'hui son concours au Musée-Village, l'objectif étant de réunir des fonds supplémentaires et de trouver d'autres formes d'aide. En outre, l'association finance actuellement une nouvelle étude sur la topographie du musée et sur la meilleure utilisation possible de l'espace disponible.

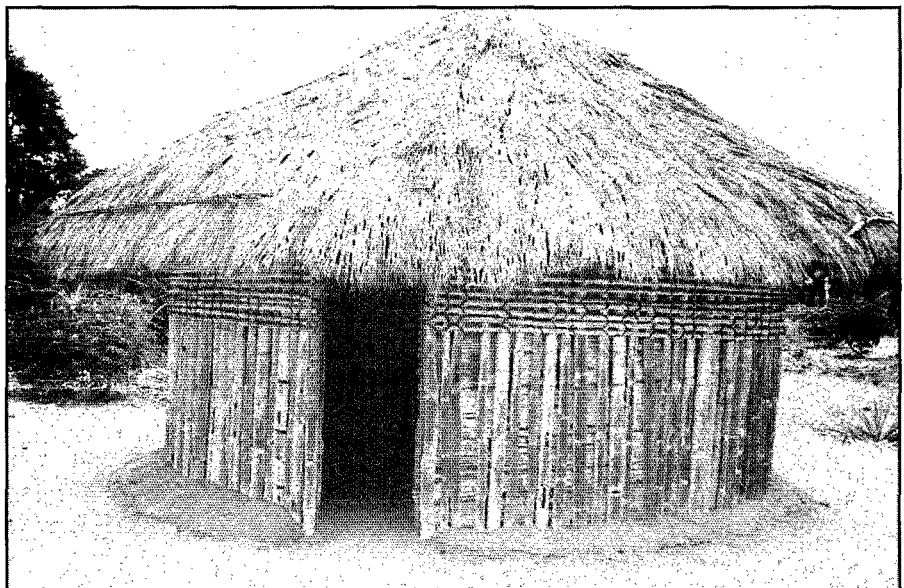
Tous ces efforts ont permis de mettre le Musée-Village sur la voie du redressement, mais il reste beaucoup de chemin à parcourir. Il faut s'assurer un éventail plus large de sources de financement, y compris en bâtissant sur certaines parties du

terrain et en exécutant des projets communs avec les entreprises (j'ai moi-même eu la chance d'obtenir d'une entreprise paraétatique une contribution en briques pour le musée). Il faut aussi étudier minutieusement les besoins et desiderata des habitants et des touristes, qui, bien entendu, évoluent avec le temps, afin que des expositions et des techniques muséologiques appropriées soient mises en place. Le conservateur actuel, J. Kihyo, a élaboré un plan-cadre qui prévoit la construction d'un théâtre de plein air, l'ouverture d'un atelier pour l'enseignement de l'artisanat traditionnel aux très jeunes enfants et également la construction d'une maquette de la Tanzanie sur laquelle le visiteur pourra situer d'un

coup d'œil la région d'origine de chaque forme d'habitat.

L'enthousiasme dont fait preuve le personnel du Musée-Village est un atout important pour l'avenir, mais il ne suffit pas à garantir l'application du plan-cadre ; aussi faut-il d'autres concours. Les membres du conseil d'administration, par exemple, ont tendance à se contenter de participer aux réunions, alors qu'ils pourraient intervenir de manière bien plus active.

Aujourd'hui, le musée respire la santé et l'optimisme, ce dont il faut se féliciter. Mais il faudra plus que de l'optimisme pour que les plans élaborés en vue d'un réel développement ne restent pas dans leurs cartons. ■



*Maison de l'épouse principale.*

## Du côté des livres

*The manual of museum planning*, publié sous la direction de Gail Dexter et Barry Lord, Londres, HMSO, 1991, 360 pages.

*Forward planning : a handbook of business, corporate and development planning for museums and galleries*, publié sous la direction de Timothy Ambrose et Sue Renyard, Routledge, Chapman and Hall Inc., avec la Commission des musées et galeries, 1991, 176 pages.

Si le lauréat du prix Pulitzer, Tracy Kidder, décidait d'écrire une suite intitulée *Museum* à son livre de 1985, *House*, son travail de documentation commencerait par la lecture du *Manuel de planification muséographique*. Le thème de l'ouvrage de Kidder est la relation étroite et complexe qui s'instaure entre l'architecte, le constructeur et leur client. Gail Dexter Lord et Barry Lord, dans leur excellente introduction au *Manuel*, relient les points d'un triangle tout aussi fascinant, composé par les gens, les collections et les idées. La lecture de ce livre s'impose à tous les architectes, à tous les personnels des musées et à tous les étudiants de l'une ou l'autre discipline aspirant à exercer cette activité qui constitue le couronnement des deux professions : la construction d'un nouveau musée.

Gail et Barry Lord, internationalement connus pour leur travail de conception muséologique, ont recueilli les témoignages d'architectes et de muséologues expérimentés du Royaume-Uni, du Canada et des États-Unis d'Amérique. Ayant moi-même supervisé la réalisation d'ouvrages collectifs, je connais les difficultés auxquelles on se heurte lorsque différents auteurs qui n'ont pas la même qualité de plume apportent leur contribution à un même livre. Pourtant, l'ouvrage des Lord est conçu de telle sorte que l'auteur le moins convaincant y apporte une contribution intéressante. Dans l'ensemble, cet ouvrage propose une méthode exhaustive, élaborée et, avant tout, concrète pour guider les responsables des musées dans l'entreprise la plus périlleuse de leur carrière : l'ouverture d'un nouvel établissement. En s'efforçant d'apporter quelque lumière à cette entreprise com-

plexe, les auteurs recensent et détaillent les nombreuses étapes à parcourir avant d'en arriver à la cérémonie d'inauguration, prélude à des décennies de programmations muséologiques réussies.

Pour les Lord, ce sont incontestablement les collections qui déterminent à la fois le public du musée, les programmes d'action et la conception de l'institution. Les collections étant considérées comme le point focal, l'idée qu'il faut planifier en pensant au public auquel on s'adresse constitue le contrepoint des chapitres sur la sensibilisation des collectivités, les besoins des visiteurs et la rentabilité commerciale. Mis en relation triangulaire avec le public et les collections, les chapitres sur la planification des bâtiments montrent bien comment un exercice de programmation fonctionnelle doit inspirer et guider la conception, le choix du site et la maîtrise des coûts. Les auteurs ne cessent de définir et de détailler, références à l'appui, le rôle et la responsabilité des membres du conseil d'administration, des personnels d'un musée, des architectes et des consultants.

La conception, très élaborée sous son apparente simplicité, du *Manuel de planification muséographique* est en elle-même un produit raffiné du processus de planification. Les directeurs de la publication proposent un résumé très complet, des graphiques lisibles (ce qui devient de plus en plus rare à notre époque d'édition informatisée), un indispensable glossaire, un index utile, le tout imprimé dans des caractères lisibles sans l'aide d'une loupe. Le *Manuel* est devenu un classique dès sa parution.

En revanche, *Prévoir : cahier technique de planification des aspects commerciaux et administratifs et du développement des musées et des galeries* n'atteint pas l'objectif qu'il s'était assigné « de fournir un ensemble précis de directives concrètes à l'intention des spécialistes des musées et du patrimoine ». Or, si l'on a fait appel à des spécialistes britanniques compétents, on leur a laissé trop peu d'espace pour qu'ils puissent exprimer tout ce qu'ils avaient à dire. Par ailleurs, les responsables de la publication n'ayant pas donné des directives assez strictes, plusieurs auteurs abor-

dent les mêmes sujets et certains se cantonnent dans le registre sonore, péremptoire et creux du « il faut », du « il n'y a qu'à ». Enfin, le magnifique reportage

photographique que Ian Beesley a cru devoir consacrer à l'équipe rédactionnelle n'éclaire en aucune façon le texte. Or il occupe le cinquième de l'ouvrage !

*Compte rendu de Mary Case, directrice du Bureau de l'enregistrement, Smithsonian Institution, Washington, D.C.*

## Informations professionnelles

### Retrouver la trace des œuvres d'art volées

Le trafic illégal des œuvres d'art à l'échelle internationale (qui, selon les estimations des spécialistes, représente un chiffre d'affaires annuel de 500 millions à 1 milliard de dollars des États-Unis) a donné naissance à une industrie florissante : des sociétés se spécialisent dans la récupération des œuvres perdues ou dérobées. Grâce à elles, les victimes des malfaiteurs ont désormais une meilleure chance de finir par récupérer leurs trésors perdus.

*Trace*, bulletin mensuel consacré à la récupération des œuvres d'art et des antiquités dérobées, a permis de retrouver des objets d'une valeur totale de plus de 20 millions de dollars depuis la sortie de son premier numéro en 1988. Vendu par abonnement, *Trace* recense dans sa banque de données les informations concernant des tableaux et des sculptures, et aussi des objets, tabatières de collection, chandeliers en argent du XVIII<sup>e</sup> siècle ou bronzes sculptés du Bénin.

Pour accéder à ce service, les abonnés passent une petite annonce dans le magazine ou communiquent la liste des objets recherchés. Ces informations seront lues par les policiers, les experts et les collectionneurs privés de cent cinquante pays. Bon nombre d'objets ont pu être récupérés simplement parce qu'un lecteur avait reconnu une pièce qu'il avait eue sous les yeux peu de temps auparavant. C'est ainsi que l'experte en miniatures d'une grande maison de ventes a permis de récupérer une tabatière délicatement décorée

d'or et d'émail : quelques jours plus tôt, elle avait vu dans *Trace* la photographie du décor miniaturisé. Les marchands et les commissaires-priseurs confrontent régulièrement les objets qui leur sont confiés avec l'index semestriel du magazine pour s'assurer qu'il ne s'agit pas d'objets volés.

Il existe un autre service du même ordre en Grande-Bretagne, l'Art loss register (ALR — Registre des objets d'art perdus), qui adresse à ses correspondants une liste impressionnante de tous les objets récupérés sur tous les continents. L'ALR constitue une base de données permanente sur les objets d'art et antiquités volés, que les marchands, les collectionneurs et la police peuvent consulter. Nombre de compagnies d'assurances souscrivent également à ce service et permettent à leurs clients collectionneurs d'y accéder dans le cadre de leur contrat d'assurance.

En 1991, l'ALR s'est associé à l'International foundation for art research (IFAR — Fondation internationale pour la recherche sur l'art) dont le siège est à New York, organisation à but non lucratif qui s'efforce d'empêcher la dispersion des œuvres d'art volées, fausses ou dont l'attribution est erronée. Les deux organisations publient conjointement, dix fois par an, un catalogue des « objets d'art portés manquants » où figurent les objets volés ou perdus tels que tableaux, poupées et voitures de collection, armes et armures, livres rares, etc. Par ailleurs, le magazine collabore étroitement avec le service d'authentification des œuvres d'art pour garantir, aux collectionneurs privés

et aux musées, l'authenticité du Modigliani ou du Rembrandt sur lequel ils veulent enchérir.

L'ALR/IFAR et *Trace* s'adressent essentiellement aux collectionneurs et aux hôtels des ventes des États-Unis d'Amérique et d'Europe occidentale. À l'avenir, pour lutter contre les trafics, ces services seront bien obligés de s'unir avec les polices et les négociants d'Asie, d'Amérique du Sud, d'Afrique et d'Australie pour constituer une base de données à couverture mondiale. Alors seulement, les chevaliers de la lutte internationale contre la criminalité disposeront d'un instrument efficace pour récupérer les œuvres volées et les rendre à leurs légitimes propriétaires.

Pour plus d'information sur le magazine *Trace* : Tél. : (0752) 228 727. Télécopie : (0752) 226 911. Adresse postale : Trace Publications Limited, 38 new street, The Barbican, Plymouth, Devon PL1 2NA (Royaume-Uni).

Le prix de l'abonnement est de 25 livres sterling (pour le Royaume-Uni), 35 livres sterling (pour l'Europe) et 45 livres sterling (pour le reste du monde). Petites annonces entre 50 et 65 livres sterling.

Art loss register : Tél. : (071) 235-3393. Télécopie : (071) 235-1652. Adresse postale : Florence Hardinge ou Caroline Wakeford, The Art Loss Register, 13 Grosvenor Place, Londres SW 1Y 7HH (Royaume-Uni).

Le prix des abonnements s'échelonne entre 25 et 50 dollars ; une recherche individuelle coûte 10 dollars et l'archivage d'un objet volé 20 dollars.

Enfin, pour devenir membre de l'IFAR, adresser un chèque de 50 dollars (adhésion individuelle) ou 65 dollars (pour les professionnels) à l'IFAR, 46 East 70th Street, New York, N.Y. 10021 (États-Unis d'Amérique). Tél. : (212) 879-1780.

### Patrimoine 2001

Archiver le patrimoine mondial sur film pour constituer une banque de données photographiques et numériques accessible depuis n'importe quel point du monde, tel est le projet que vient de lancer l'UNESCO en coopération avec la fondation Caixa de Barcelone et l'agence photographique Gamma à Paris. Ce projet, Patrimoine 2001, vise à rassembler une collection unique d'images de quelque 200 sites et monuments appartenant aux 358 sites naturels et culturels inscrits sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. L'accès à cette

banque d'images sera gratuit pour les activités pédagogiques et payant pour les usagers commerciaux.

Certes, il existe déjà des recueils de documents visuels sur bon nombre d'œuvres importantes, mais la plupart du temps il est nécessaire de les consulter sur place. A l'inverse, lorsque, dans cinq ans, le projet Patrimoine 2001 sera réalisé, il permettra de transmettre des images sur n'importe quel écran d'ordinateur dans le monde, par satellite et par réseau téléphonique numérique. L'expertise technique et le support sont fournis par Kodak, et c'est France Télécom, la société nationale française des télécommunications, qui mettra en place le système de communication.

Des reportages photographiques ont déjà été réalisés dans le cadre du projet Patrimoine 2001 sur les temples d'Angkor Wat au Cambodge, sur les civilisations celtiques et sur les ruines précolombiennes de Colombie, du Costa Rica, de l'Équateur et du Pérou ; les prochains reportages concernent les civilisations viking et hittite, les tortues des Seychelles, les villes d'Oxford et de Bruges. Les photographes travaillent en association avec des scientifiques, des archéologues et des historiens, afin de répondre à l'exigence qui conjugue beauté artistique et exactitude scientifique. Les photographies seront scellées à l'intérieur de cadres hermétiques pour assurer aux images une durée de vie d'au moins un siècle ; l'archivage numérique des images devrait permettre de les reproduire indéfiniment avec une totale fidélité de ton et de couleur.

Pour de plus amples renseignements, écrire à : Division du patrimoine physique, UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP (France). Télécopie : (33.1) 42.73.04.01.

### Artworld Europe

Vous voulez tout savoir sur les nouveaux musées qui s'ouvrent un peu partout à Berlin ? Vous voudriez pénétrer dans l'intimité des galeries d'art privées italiennes ? Ouvrez alors *Artworld Europe*, l'une des nouvelles publications qui vien-

© Patrimony 2001 / Gamma



*Tête monumentale  
du temple  
de Bayon,  
Angkor Thom  
(fin XII<sup>e</sup> - début  
XIII<sup>e</sup> siècle).*

nent d'arriver sur la scène européenne : elle s'intéresse à ces sujets et à divers autres aspects du monde des musées et des arts plastiques en Europe. Publiée sous forme d'un bulletin paraissant tous les deux mois, *Artworld Europe* privilégie les informations pratiques d'actualité sur tout ce qui se fait ou se prépare en matière d'expositions ou de foires artistiques ou dans les domaines de la restauration et des musées.

Parmi les thèmes abordés dans les derniers numéros, l'ouverture d'ateliers dans l'East End de Londres, des informations sur les dégâts occasionnés par la guerre aux monuments de Yougoslavie et les projets élaborés pour la célébration du bicentenaire du Musée national de Stockholm. Mais tous ceux qui aiment sortir des sentiers battus pourront constater que le bulletin s'intéresse aussi à l'esthétique industrielle, à l'architecture, à l'artisanat, à l'art populaire et à l'archéologie.

Pour de plus amples renseignements,

écrire à : The Humanities Exchange, P. O. Box 1608, Largo, Florida 34649, États-Unis d'Amérique. Télécopie : (1) (813) 585-63 98.

Pour un abonnement d'un an (six numéros), adresser un chèque de 50 dollars des États-Unis.

### **Rencontres européennes des musées d'ethnographie**

Ces rencontres se tiendront à Paris les 22, 23 et 24 février 1993, sur le thème : « Musées et sociétés dans l'Europe des cultures » au Musée national des arts et traditions populaires, 6, avenue du Mahatma-Gandhi, 75116 Paris (France).

Pour tout renseignement : Martine Jaoul, conservateur responsable du Musée, ou Monique Paillat (secrétariat), Musée national des arts et traditions populaires, 6, avenue du Mahatma-Gandhi, 75116 Paris. Tél. : (1) 44.17.60.00. Télécopie : (1) 44.17.60.60.

### **Appel à contribution**

*Museum international* accueille toutes suggestions et articles intéressant la communauté internationale des musées.

Les propositions d'articles ou de sujets pour dossiers spéciaux sont à adresser à l'Éditeur, *Museum international*, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15.

Réponse immédiate assurée.

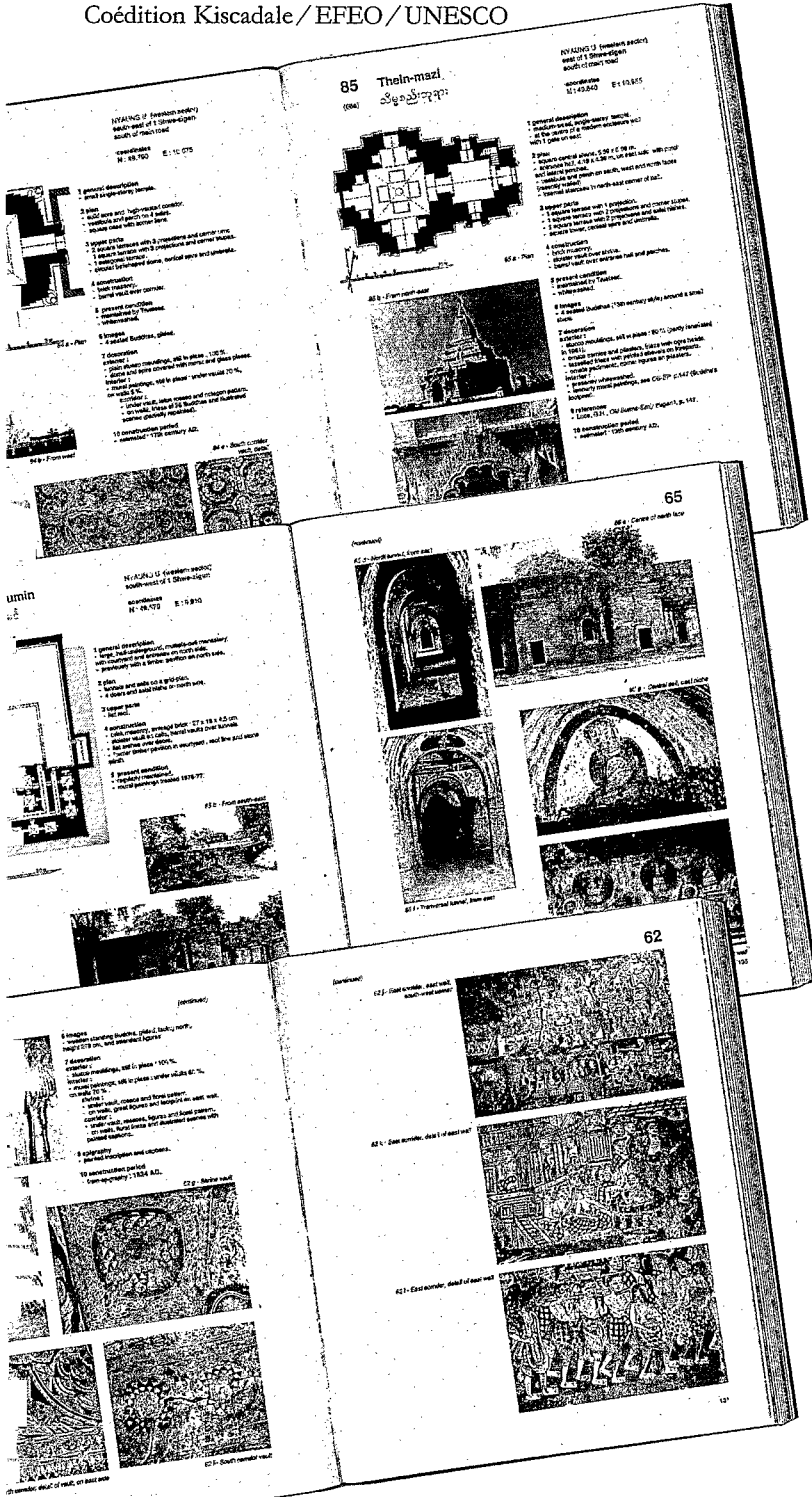
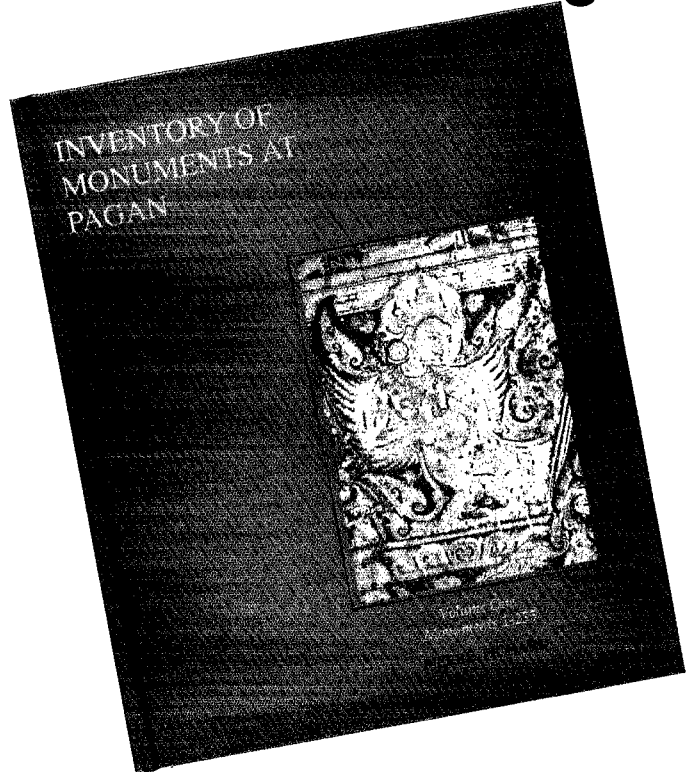
Un ouvrage indispensable pour les conservateurs, les professeurs d'histoire de l'art, les chercheurs et les lecteurs qui s'intéressent à l'art religieux de l'Asie.

# Inventory of monuments at Pagan

**Volume I**  
**Monuments I-255**

par Pierre Pichard

1993, 424 p.  
photographies en noir et blanc,  
diagrammes, plans, cartes  
ISBN 92-3-102795-6  
**650 FF** (frais de port compris)  
Introduction en anglais et en français  
Coédition Kiscadale/EFFO/UNESCO



Plus de 2 000 monuments bouddhiques se trouvent sur le site de Pagan, capitale du premier grand royaume myanmarais de 1044 à 1287.

*Inventory of monuments at Pagan*, en neuf volumes, offre pour la première fois un inventaire complet des trésors que recèle ce site exceptionnel.

Le volume I couvre le secteur de Nyaung U, où la construction, en particulier de petits temples et stûpas, a été pratiquement continue du XI<sup>e</sup> siècle à nos jours.

■ Une réponse rapide à des questions essentielles : Combien y a-t-il de monuments d'un type déterminé et où ? Sont-ils contemporains ? Peut-on déceler une évolution de leurs caractéristiques architecturales ? Dans combien de monuments et où trouve-t-on un thème particulier de peinture murale ? Le plan de tel monument est-il un exemple unique ? Quels sont les monuments de plans comparables et quelles en sont les similitudes et les différences ?

■ Chaque monument est illustré par des photographies, des diagrammes et des plans, accompagnés d'une notice descriptive en anglais.

■ Des références précises : la typologie des constructions, leur histoire, leur évolution et leurs caractéristiques architecturales et décoratives.

Pour commander :  
agents de vente des publications de l'UNESCO, ou commandes prépayées adressées aux Éditions UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, France. Tél. (33-1) 45 68 49 73. Télécopie : (33-1) 42 73 30 07.

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

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

N° 177 (n° 1, 1993)

#### Couverture :

Les forces japonaises à l'assaut d'une position chinoise. Figure 36 d'un album consacré à la guerre sino-japonaise, 1894, Victoria and Albert Museum, Londres.

Avec l'aimable autorisation de la direction du Victoria and Albert Museum.

Photo : Ian Thomas

Rédacteur en chef : Marcia Lord  
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson  
Iconographie : Carole Pajot-Font  
Rédacteur : Mahmoud El-Sheniti (version arabe)  
Rédactrice : Irina Pantykina (version russe).

#### COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde  
Azedine Bachaouch, Tunisie  
Craig C. Black, États-Unis d'Amérique  
Gaël de Guichen, ICCROM  
Yani Herreman, Mexique  
Nancy Hushion, Canada  
Jean-Pierre Mohen, France  
Syeung-gil Paik, République de Corée  
Stelios Papadopoulos, Grèce  
Elisabeth des Portes, Secrétaire générale par intérim de l'ICOM, *ex officio*  
Roland de Silva, Président de l'ICOMOS, *ex officio*  
Lise Skjøth, Danemark  
Tomislav Šola, République de Croatie  
Vitali Souslov, Fédération de Russie  
Shaje Tshiluila, Zaïre

Composition : Éditions du Mouflon,  
94270 Kremlin-Bicêtre  
Impression : Imprimerie M.R.S.,  
59601 Maubeuge, France

© UNESCO 1993

#### Et après ?

Le numéro 178 de *Museum international* sera consacré aux visiteurs. Qui sont-ils ? Quels sont leurs goûts ? Comment les satisfaire ?

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

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

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

#### Quelqu'un l'a vraiment dit...

« ... Les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix. »

Convention créant une Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), adoptée à Londres le 16 novembre 1945.

#### CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel  
*Museum international*  
UNESCO  
7, place de Fontenoy  
75352 Paris 07 SP, France  
Tél. : (33.1) 45.68.43.39  
Télécopie : (33.1) 42.73.04.01

Abonnements (français/espagnol)  
UNESCO  
Service des abonnements  
31, rue François-Bonvin  
75732 Paris Cedex 15, France

Abonnements (anglais)  
Blackwell Publishers  
108 Cowley Road  
Oxford OX4 1JF  
Royaume-Uni

Abonnement institutionnel 1993  
Les quatre numéros : 396 FF  
Prix au numéro : 118 FF

Abonnement individuel 1993  
Les quatre numéros : 196 FF  
Prix au numéro : 68 FF

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