

Museum

Vol XXXIII, n° 4, 1981

Convergences culturelles

museum

Vol. XXXIII, n° 4, 1981

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

Les auteurs sont responsables du choix et de la présentation des faits figurant dans leurs articles, ainsi que des opinions qui y sont exprimées qui ne reflètent pas nécessairement celles de l'Unesco et du Comité de rédaction de *Museum*. Titres, chapeaux et légendes peuvent être écrits par le rédacteur en chef.

DIRECTEUR

Percy Stulz

RÉDACTEUR EN CHEF

Yudhishtir Raj Isar

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Christine Wilkinson

COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro,
Brésil

Chira Chongkol, Thaïlande
Joseph-Marie Essomba, président de
l'OMMSA

Gaël de Guichen, Iccrom

Raymonde Frin, France

Jan Jelinek, Tchécoslovaquie

Grace McCann Morley, conseiller,

Agence régionale de l'Icom en Asie

Luis Monreal, secrétaire général de l'Icom,
ex officio

Paul Perrot, États-Unis d'Amérique

Georges Henri Rivière, conseiller

permanent de l'Icom

Vitali Souslov, URSS

Saleheddin Hasan Sury, Jamahiriya arabe
libyenne

Le numéro : 25 F

Abonnement (4 numéros ou numéros
doubles correspondants) : un an, 90 F;
deux ans, 145 F

© Unesco 1981

Imprimé en Suisse

Imprimeries Populaires de Genève

Toute correspondance concernant les questions d'ordre rédactionnel doit être adressée au rédacteur en chef (Division du Patrimoine culturel, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75 700 Paris, France) qui, toujours disposé à étudier les manuscrits, ne peut se charger de les archiver ou de les retourner à leurs auteurs. Il est conseillé à ceux-ci d'écrire tout d'abord au rédacteur en chef.

Les textes publiés peuvent être librement reproduits et traduits (sauf lorsque le droit de reproduction ou de traduction est réservé) à condition qu'il soit fait mention de l'auteur et de la source.

Toute correspondance relative aux abonnements doit être adressée à la Division des services commerciaux, Office des Presses de l'Unesco, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75 700 Paris, France.

Convergences culturelles

Dans ce numéro 199

L'HÉRITAGE DE LA PRÉHISTOIRE

- Emmanuel ANATI *Les origines de l'art* 200
Gilles GAUCHER *Pincevent, musée de site préhistorique* 211

ASPECTS D'UNE FÉCONDITÉ PERPÉTUELLE

- Ralph TOLEDANO *Pérouse : un musée d'école régionale* 218
Roberto CURTI, Paola PACETTI
Vincenzo PALLOTTI *Bologne en vitrine* 227

SAFRAN ET PIERRE – SRI LANKA

- James PORTER *Un lien entre patrimoine culturel et vie contemporaine* 234
J. E. van LOHUIZEN-DE LEEUW *L'art de l'antique Sri Lanka* 238

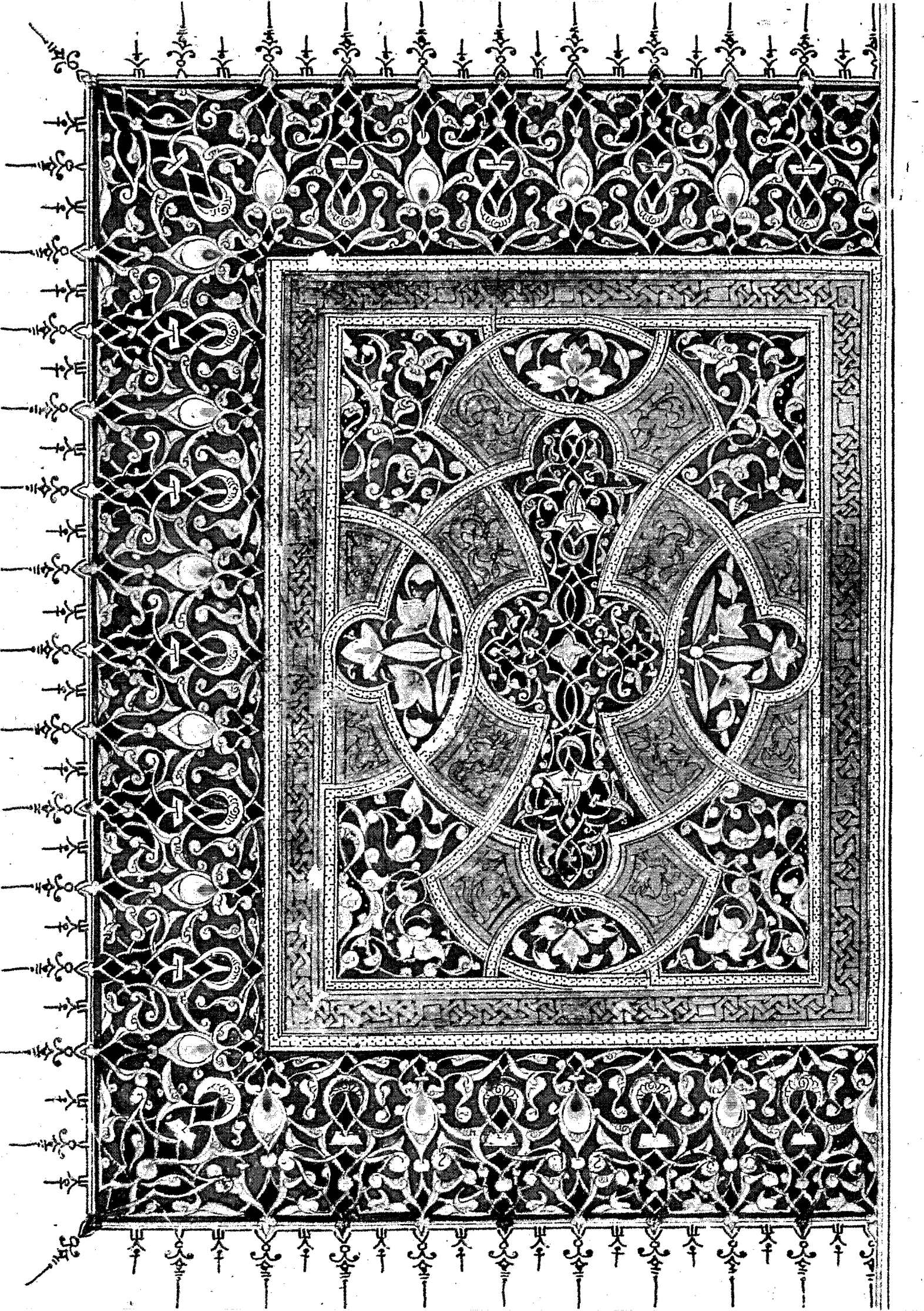
CHRONIQUE

- Derk KINNANE *Splendeurs du Coran* 246
Alistair DUNCAN *Le World of Islam Festival Trust* 249
S. J. NTIRO *Le Musée-village de la République-Unie de Tanzanie, centre d'artisanat* 250
R. S. BHATHAL *Les programmes du Centre scientifique de Singapour* 253
Devi Lal SAMAR *Bhartiya Lok Kala Mandal. Art folklorique: recherches et présentation* 254
Mary Z. MAHER, Adria ARCH *Du Cummings pour relever un musée universitaire* 257

TRIBUNE LIBRE

- Sur le retour et la restitution des biens culturels 259
Keith NICKLIN *Pillages et restitution : A propos de la région de Cross River, Nigéria* 259

VIENT DE PARAÎTRE : publications Unesco



« Par cette superbe exposition, nous avons un saisissant aperçu de ce qu'a produit le génie des peuples islamiques dans un de leurs domaines privilégiés d'expression – et en particulier de ce que la multiplicité de leurs styles a créé à partir d'une source unique d'inspiration spirituelle et éthique. Ainsi la calligraphie, appliquée à la reproduction du Coran, nous suggère-t-elle certains aspects de la communion d'esprit qui, au long des siècles, a lié tant de peuples différents, aux sensibilités et aux traditions si diverses, dès l'instant où ils ont embrassé la même foi.

» Pour les musulmans, où qu'ils se trouvent, le Coran – Parole éternelle de Dieu – constitue le fondement de toute connaissance et de toute sagesse ; et c'est, traditionnellement, à partir du Coran que les enfants apprennent à lire et à écrire. C'est pourquoi la calligraphie – qui sert d'abord à recopier le Coran – jouit d'un prestige exceptionnel dans l'ensemble du monde islamique. Et c'est pourquoi tant de grands artistes, dans tous les pays musulmans, ont consacré leur vie à donner à ce texte sacré un écrin esthétique reflétant les plus hautes aspirations de leur art. »

(Extrait de l'allocution de M. Amadou-Mahtar M'Bow, directeur général de l'Unesco, le 16 juin 1981, à l'occasion de l'inauguration de l'exposition, en la Maison de l'Unesco, à Paris.)

Dans ce numéro

Un numéro mixte de *Museum* comme celui-ci rassemble par définition des contributions disparates. Néanmoins, les questions que se posent aujourd'hui les professionnels des musées, leurs préoccupations, les réalisations qui répondent à leurs vœux convergent de telle sorte que l'on perçoit sans grande peine l'unité d'intention sous la diversité.

Pourtant, un critère implicite nous a bien guidés dans notre décision de publier des articles dont la parution avait été longtemps retardée et d'autres traitant de nouveaux programmes mis en œuvre. Dans ces pages, James Porter soutient en effet que « l'une des tâches les plus importantes et les plus difficiles du musée est de faire connaître le patrimoine culturel de façon à éclairer le temps que nous vivons ».

Étendre la culture à son sens anthropologique le plus large, lier notre vie d'aujourd'hui, d'une part, à l'effort de création qui anime l'homme depuis la nuit des temps, d'autre part, au monde matériel naturel ou né de la volonté humaine, nous découvre un objectif commun à tous les auteurs qui, ici, nous font partager le fruit de leurs recherches, de leurs travaux pédagogiques, de leurs expériences muséologiques.

Le numéro s'ouvre sur une réflexion scientifique, avec l'article d'un éminent préhistorien qui explore quelques-unes des questions fondamentales que posent les sources premières de l'art. La présentation d'un musée de site préhistorique fournit ensuite le contrepoint muséologique que sont les problèmes quotidiens qu'a à résoudre l'homme de science et de musée pour explorer et faire connaître un domaine encore peu connu de notre patrimoine commun. Nous espérons d'ailleurs consacrer d'autres articles à ce thème dans quelque autre numéro.

L'Italie n'a pas seulement « le don fatal de la beauté ». Elle possède aussi celui de l'invention. En font preuve les responsables de son patrimoine, si riche, si divers, qu'il s'agisse de l'art des XIV^e et XV^e siècles en Ombrie ou de la culture technique et industrielle qui, naguère, a modifié le visage d'une ville et son mode de travail.

Sous le titre général *Patrimoine et vie contemporaine*, le Festival de Sri Lanka, à Londres, s'est construit autour d'une présentation muséale qui, très habilement, a noué le lien culturel qui unit le passé au présent, la richesse artistique de jadis à la vie politique actuelle. Soigneusement préparée par une équipe de spécialistes sri-lankais et de conservateurs et muséographes britanniques, l'exposition a présenté les œuvres d'art de plusieurs périodes et de différents styles de l'antique Sri Lanka dont le contexte historique et esthétique est exploré par la distinguée orientaliste néerlandaise qui a rédigé le catalogue.

Dans la « Chronique » de nombreux domaines sont abordés : le patrimoine islamique, particulièrement sa longue tradition calligraphique ; l'ethnographie et la sauvegarde des arts traditionnels, les styles de vie et les traditions des arts du spectacle ; la présentation didactique des sciences et techniques ; l'interprétation de l'art contemporain. Cette diversité témoigne de la vitalité des musées partout dans le monde.

L'année 1982 verra les numéros de *Museum* axés sur des thèmes spécifiques : conservation ; bilan, rôle et perspectives des musées en Amérique latine et aux Caraïbes ; les musées en RSS d'Ukraine et la préservation du patrimoine subaquatique.

Frontispice : Le Saint Coran, Égypte, milieu du XIV^e siècle. Chester Beatty Library, Ms 1464.

[Photo : David Davison.]

L'HÉRITAGE DE LA

Le professeur Emmanuel Anati dirige, à Capo di Ponte, au cœur du site du Val Camonica, en Italie, le Centro Camuno di Studi Preistorici. Val Camonica se trouve être l'une des plus grandes concentrations de témoignages de l'art rupestre; on y en décompte plus de 170 000. L'éminent préhistorien a réuni ses collègues de plusieurs pays en un séminaire, sur le thème des origines de l'art, qui s'est tenu du 30 octobre au 1^{er} novembre 1980. Les débats ont porté sur les formes les plus anciennes de la création artistique et les problèmes soulevés par l'art en soi, sa psychologie, sa biologie, ses rapports avec l'idéologie, la religion.

Ce sont les thèmes du discours inaugural qu'il prononça à cette occasion que le professeur Anati développe ici pour les lecteurs de Museum.

Lorsque ce numéro paraîtra, se sera déroulée, du 31 août au 13 septembre 1981, une autre réunion internationale organisée également par l'auteur, avec la collaboration de l'Unesco, de l'Icom et de l'Icomos, consacrée à l'art rupestre.

Le programme des discussions était axé sur la formation de spécialistes dans ce domaine. Il comportait l'examen des questions posées par l'exploration des sites, la détection, la datation, l'enregistrement, l'analyse, l'interprétation, la conservation des témoignages de l'art rupestre et la diffusion de la valeur culturelle de celui-ci.

Ces tâches exigent une formation professionnelle de très haut niveau, à l'échelle mondiale, car il s'agit de la sauvegarde et de la compréhension de la plus ancienne expression connue de la créativité humaine, une des plus importantes, aussi, car elle représente plus de trente millénaires des activités de l'esprit.

Le colloque se donnait également pour but d'encourager la coopération internationale, entre autres en jetant les bases d'une normalisation des méthodes de travail et d'une politique commune dans ce domaine.

Cette manifestation intégrait, du 3 au 7 septembre, une consultation internationale des spécialistes sur l'étude, la documentation et la conservation de l'art rupestre. Organisée par le professeur Anati, au nom de l'Unesco, avec la participation de l'Icom et de l'Icomos, cette consultation visait à définir les mesures prioritaires qu'appelle la protection de l'art rupestre, dans le cadre d'une action conjointe des pays. Il apparaissait difficile que le rôle des musées n'y fût évoqué. Museum s'en fera l'écho dans un prochain numéro et tentera de donner un reflet de la pensée actuelle sur ces problèmes.

Par ailleurs, nous publions un article sur un site préhistorique français, Pincevent, accessible aux chercheurs, mais encore insuffisamment au grand public en raison du manque de ressources financières.

Les origines de l'art

Emmanuel Anati

Parler art préhistorique ou primitif, c'est, généralement, penser arts graphiques, de caractère figuratif, décoratif ou symbolique. Pourtant, même chez les peuples dont l'évolution technique reste la plus rudimentaire, la création artistique ne se limite pas à ces formes; elle s'exprime aussi par la musique, la danse, la poésie, l'éloquence, manifestations d'art que nos moyens d'investigation ne peuvent mettre en lumière en ce qui concerne la préhistoire. En effet, l'archéologie ne peut que reconstituer ce qui a laissé des traces matérielles. D'ailleurs, même dans le domaine de l'image, les vestiges parvenus jusqu'à

PRÉHISTOIRE

nous ne constituent qu'une infime partie de ce qu'exécutèrent les hommes de l'âge de la pierre, lesquels utilisaient surtout du bois. Pour quelques objets en pierre, os, ivoire – matériaux durables – combien d'autres, en bois, fibres végétales, écorces, peaux et autres matières périssables, n'ont pas résisté au temps ! Nous savons que l'homme du Paléolithique, comme tant de primitifs encore aujourd'hui, laissait son empreinte, traçait des signes sur la terre et le sable. En plein air, pluies, neiges et vents ont rapidement détruit ces marques.

Le contexte

Bien juger des manifestations les plus anciennes de la créativité artistique est difficile, car nous ne pouvons en apprécier le contexte. L'environnement psychologique et social dans lequel les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous ont été créées donne lieu à de nombreuses hypothèses pas toujours vérifiables.

Les comparaisons ethnologiques avec les peuplades qui pratiquent encore aujourd'hui la chasse donnent une idée des divers types d'environnement envisageables, mais ne permettent pas d'analogies précises et il est impossible de démontrer une identité de comportement entre ces peuplades et celles de la préhistoire, quant à la création artistique.

Ainsi, nombre de tribus australiennes exécutent leurs peintures rupestres en des circonstances bien particulières et dans des lieux sacrés. L'œuvre d'art se crée dans un état d'extase, ce mot étant pris dans un sens différent de celui dans lequel nous l'entendons habituellement. Il s'agit de l'état d'esprit dans lequel un événement social plonge un individu. En l'occurrence, l'événement est le rassemblement périodique des clans d'une même tribu, clans vivant séparés les uns des autres le reste du temps. Ces retrouvailles sont l'occasion de rites d'initiation, de projets de mariage, d'échanges de présents, de discussions sur les problèmes communs et de redistribution des territoires de chasse.

Elles créent une émulation exaltante chez les participants qui, pour exprimer pleinement leur personnalité, tendent à se surpasser dans une énorme dépense d'énergie physique et mentale. Ils se couvrent le corps de peintures et d'ornements végétaux, tracent des dessins sur le sol, allument des feux, banquettent, chantent, dansent, font résonner leurs instruments de bois. Dans une exaltation de tout leur être qu'exacerbe le rythme commun, le crescendo des cadences, des mouvements, des voix, ils s'unissent dans les souvenirs, l'affirmation renouvelée des traditions et de leur identité sociale. Au cours de ces cérémonies de « confirmation mutuelle », on procède au nettoyage de la grotte sacrée en rafraîchissant les anciennes peintures rupestres, en en peignant de nouvelles.

De cette création exubérante, de cette affirmation de soi, dans vingt mille ans il ne restera probablement que les peintures exécutées dans les grottes, les habitations, si elles sont faites avec des couleurs durables. Encore seront-elles quelque peu effacées. L'archéologue qui les étudiera alors, s'il ignore tout du cérémonial qui les entourait, ne pourra guère que supposer leur contexte, se contenter d'une brève description et de quelques hypothèses.

Si nous cherchons des exemples dans l'ethnologie, nous constatons que la création artistique s'épanouit dans des environnements très divers.

Jusqu'à leurs contacts avec les Européens, les Esquimaux du Grand Nord canadien, autre peuple chasseur, ont eu, eux aussi, un niveau technique que l'on peut qualifier de paléolithique. Pendant la longue nuit polaire, le chasseur esquimau ne quitte guère la chaleur de l'igloo où, à la lueur jaune d'une lampe

Emmanuel Anati

Ethnologue et préhistorien ; études en Sorbonne, à Paris, Université de Jérusalem et Université Harvard. S'intéresse essentiellement à l'art et aux religions dans les sociétés préhistoriques et tribales. Professeur de paléo-ethnologie à l'Université de Lecce (Italie) ; fondateur et directeur du Centro Camuno di Studi Preistorici, à Capo di Ponte, dans le Val Camonica. A mené des recherches en Europe, au Moyen-Orient, en Inde, en Australie et en République-Unie de Tanzanie. Ses découvertes dans le Val Camonica ont amené l'Unesco à inclure l'art rupestre des hautes vallées alpines dans le Patrimoine culturel et naturel mondial. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages (voir bibliographie en fin d'article).



Tassili, Algérie : peintures rupestres dans les abris naturels. Hommes ? Formes anthropomorphiques de dieux, d'esprits, d'êtres imaginaires ? Quels messages transmettent tant de ces nombreuses et superbes représentations qui gardent le secret de leur signification et de leurs motivations ?
[Photo : Office du Parc national de Tassili.]

à huile, durant d'interminables heures, il sculpte, dans l'ivoire, l'os ou la pierre, des statuette, des plaquettes, des objets décorés, dont certains présentent de remarquables analogies avec ceux du Paléolithique supérieur européen ou sibérien. Il œuvre en narrant à ceux qui le regardent faire, aux femmes qui vaquent à leurs travaux domestiques, aux enfants qui jouent près de lui, le conte ou la légende qui inspire sa création. Les conditions de celle-ci diffèrent totalement de celles des peuplades australiennes déjà évoquées. Mais là encore, l'archéologue qui, dans vingt mille ans, trouverait les statuette, peut-être près de quelques outils de pierre ou d'os, n'aurait guère à en dire, à moins de connaître le contexte humain et les origines mythiques et anecdotiques de l'œuvre¹.

On pourrait citer d'autres exemples, des Bochimans d'Afrique du Sud aux tribus amazoniennes du Brésil ou aux montagnards de Nouvelle-Guinée, mais sans doute ces deux-là prouvent suffisamment que, dans ce domaine, il est impossible de procéder à des généralisations. On peut d'ailleurs s'interroger sur le bien-fondé de telles généralisations ou sur la recherche d'une « matrice contextuelle » unique devant l'énorme masse de documents dont nous disposons sur l'art du Paléolithique euro-asiatique. En fait, la notion d'art paléoli-

1. Voir Jeannine Veisse, « Le Musée Eskimo à Churchill, Canada », *Museum* (Paris, Unesco), vol. XXXIII, n° 1, 1981.

thique recouvre à la fois l'art mobilier et rupestre, c'est-à-dire un ensemble assez hétérogène de figurines, plaquettes, objets décorés, peintures et gravures rupestres, sculptures et hauts-reliefs, dont la production s'étale sur plus de vingt millénaires et dont l'aire géographique s'étend des rives européennes de l'Atlantique au cœur de la Sibérie ; sans compter qu'il existe, hors ce domaine euro-asiatique, des œuvres d'art que l'on peut, sans hésiter, rattacher au Paléolithique. Aujourd'hui on peut affirmer la présence de tels vestiges sur les cinq continents.

Il se peut, d'ailleurs, que l'un des problèmes fondamentaux suscités par la notion de « matrice contextuelle » soit celui des sources mêmes : l'origine de la création artistique est-elle une ou multiple ? Procède-t-elle d'une motivation unique ou diversifiée ? Est-elle le reflet d'un seul contexte conceptuel ou de plusieurs ?

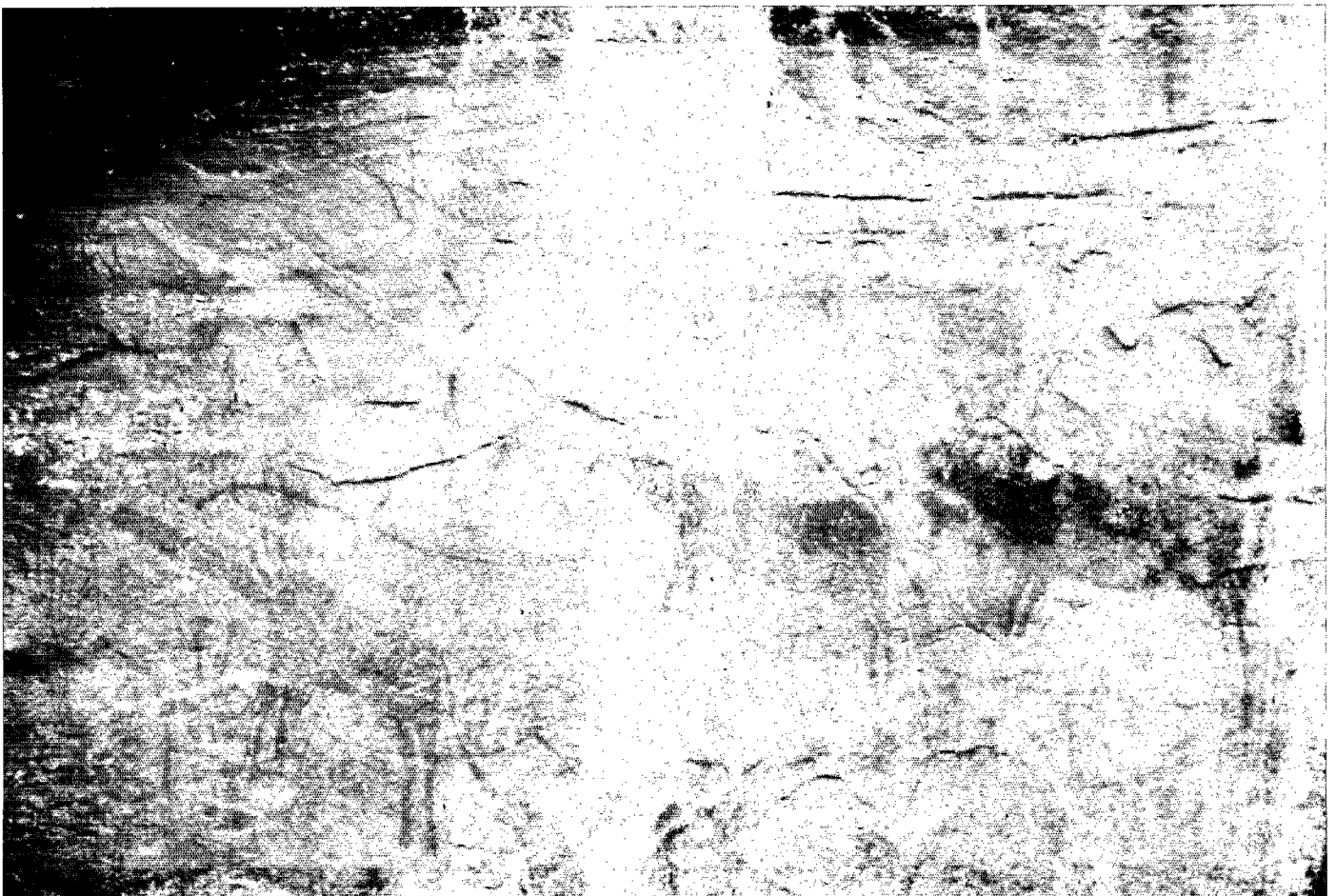
Les origines

Pour aborder ce thème des origines de la création artistique, il faudrait d'abord définir ce qu'est l'art afin de savoir également ce qu'il n'est pas. Le débat est trop vaste pour être ouvert ici.

On peut, semble-t-il, distinguer trois grandes étapes dans l'évolution iconographique du Paléolithique européen. La dernière d'entre elles, de très loin la plus exubérante, la plus articulée, la plus intense quant au contenu et la plus riche en variations, se situe à la période magdalénienne qui nous a laissé les grandes œuvres polychromes, les merveilleuses peintures des grottes de Lascaux et d'Altamira, ainsi qu'une quantité remarquable d'admirables objets d'art mobilier.

La période précédente, bien plus pauvre et plus fruste, offre une gamme figurative relativement plus limitée ; c'est celle de l'Aurignacien dont les traces se retrouvent jusque dans la période solutréenne. Elle pose de nombreux problèmes du point de vue de la création artistique.

Détail d'une peinture rupestre ; abri naturel de Cheke, près de Kondo (Tanzanie centrale). Cette figure fait partie d'une série exceptionnelle de douze phases successives d'œuvres de styles différents exécutées par les hommes de l'âge de la pierre qui vivaient de chasse et de cueillette.
[Photo : Unesco, E. Anati.]



Nous pourrions qualifier de protographique la première étape. En effet, hormis quelques cas douteux, elle ne nous a pas encore livré d'œuvres d'art, à proprement parler, mais surtout des signes, des traits, des taches, des incisions. Elle se place antérieurement à l'Aurignacien, c'est-à-dire à la présence avérée de l'*homo sapiens* et correspond au Moustérien. On s'accorde généralement aujourd'hui pour l'exclure de l'histoire de l'art. Il serait intéressant d'établir pourquoi on accorde fréquemment le statut d'œuvre d'art à des signes analogues de la période aurignacienne. Peut-être que parmi les signes auxquels notre logique du xx^e siècle ne parvient pas à associer d'images, certains nous semblent moins hermétiques que d'autres.

Pendant l'Aurignacien, on distingue, en Europe, deux grandes zones géographiques d'activité artistique : l'une franco-cantabrique, avec des sites tels que l'abri Blanchard, Laussel, Pair-non-Pair, La Ferrassie, Isturitz, Lespugne, etc. ; l'autre, en Europe centrale avec les sites de Willendorf, Vogelherd, Dolni, Vestonice, et d'autres. On peut déjà se demander si ces deux zones distinctes ont une origine commune. Des chercheurs le pensent ; d'autres en doutent.

Mais il existe aux antipodes des sites d'art préhistoriques plus ou moins contemporains : les ensembles découverts autour du lac Baïkal, en Sibérie ; dans le sud de l'Argentine ; dans les hautes terres de la République-Unie de Tanzanie... Tout au sud de l'Australie, la grotte de Koonalda a conservé une iconographie, qui ne diffère guère de certains complexes aurignaciens d'Europe âgés de plus de vingt-deux mille ans, selon la datation au carbone 14.

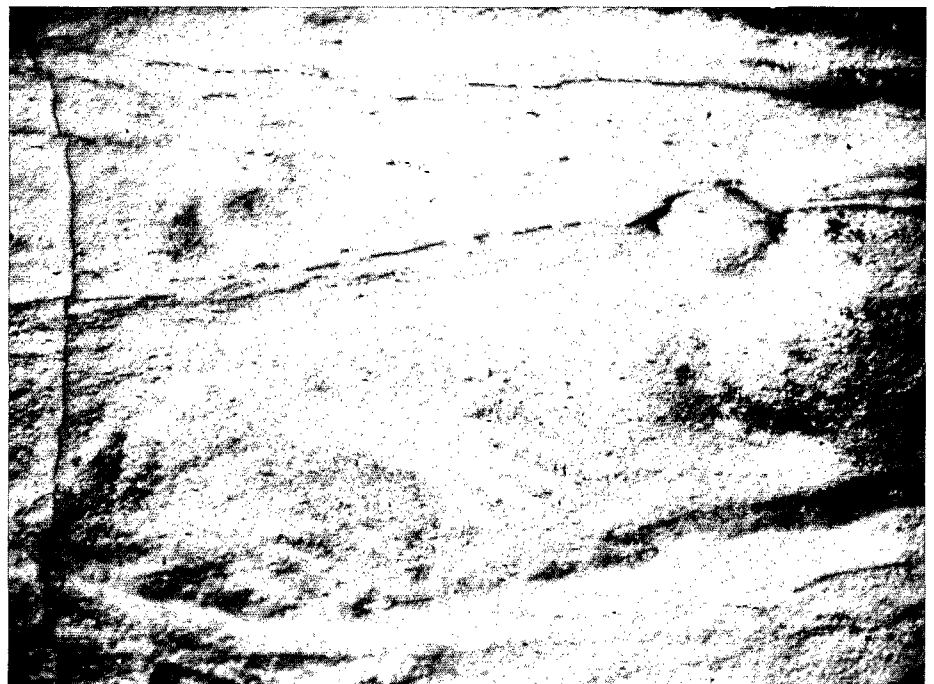
Est-il possible de penser à une matrice commune, dans ce cas ? On en vient à se demander si les formes d'art, qui se sont développées sur les cinq continents dans un contexte comme celui du Paléolithique, procédaient d'une matrice unique ou si les arts graphiques ont connu une évolution parallèle mais indépendante sur divers points du globe.

On est en droit de s'interroger pareillement sur l'origine conceptuelle, la motivation première, la fonction et le rôle de la création artistique. Ce sont des questions auxquelles nous pouvons tenter d'apporter une réponse en unissant nos efforts dans un débat. Est-il possible d'attribuer à toutes les œuvres d'art du Paléolithique la même fonction ou doit-on conclure que ce que nous considérons souvent comme un ensemble unique se compose de divers éléments répondant à des fonctions différentes ?

Il existe bien des théories, dans de nombreux ouvrages de référence, sur les origines et la fonction de l'art primitif. Doit-on penser qu'une seule de ces théories contient la vérité ? Ou que plusieurs d'entre elles ont une part de vérité ? Que toutes sont erronées, en tout cas incomplètes ?

Calques de peintures exécutées dans la grotte de Possum, près de Laura, dans la péninsule de York (Australie). Elles sont l'œuvre de primitifs au stade de la chasse et de la cueillette.

[Photo : E. Anati.]





Prémises

Quelle fut la première rencontre de l'homme et du signe? Les traces d'un animal ou d'un homme sur le sable; celles des griffes de l'ours sur la paroi d'une grotte; le petit tas de terre meuble devant le terrier du lièvre; la tache noire des cendres d'un ancien foyer; les reliefs éparpillés marquant l'emplacement d'un campement abandonné; cent autres signes avaient – et ont toujours – pour le chasseur vivant dans la nature, une signification précise. Nous dirions d'eux, aujourd'hui, que ce sont des symboles qu'il savait déchiffrer et qui lui apportaient des informations. Mais pour l'homme du Paléolithique, ou pour les peuples chasseurs d'aujourd'hui, ce mot de « symbole » n'a pas de sens. Une empreinte sur le sol n'est qu'une empreinte, et c'est une réalité : la trace d'un être vivant passé par là. Sa forme, sa fraîcheur apprennent immédiatement qui est passé et quand. Mais le signe, instrument de connaissance d'une réalité déterminée, est aussi celui qui sert à communiquer cette connaissance. Ainsi, ses propres traces, comme celles des autres, ont pu être utilisées par l'homme pour transmettre des informations au même titre que les empreintes de ses mains ou d'autres signes.

Il y a au moins deux points qui demandent à être éclaircis. Le premier concerne le passage de la prise de conscience du signifié du signe (empreinte, trace ou marque indiquant une action passée) à l'acte volontaire de création du signe pour transmettre un message. Le second intéresse le passage de l'exécution de signes dont les formes sont données par la nature à celle de signes élaborés par l'homme à partir des réalités ou issus de son imagination.

Si l'on en comprenait le mécanisme et les motivations, ces transitions nous ouvriraient peut-être la voie pour comprendre les origines de l'art. Nous verrions alors l'arbitraire de la distinction faite par la suite entre art figuratif et art abstrait. L'abstraction n'existait probablement pas pour l'homme préhistorique. D'autre part, l'art graphique et figuratif le plus naturaliste procède lui

Grotte d'El Castillo, Santander (Espagne).
Signes quadrangulaires féminins
accompagnés de rangées de points masculins
complémentaires. Les signes ont de 30 à
60 centimètres de hauteur. Comme la
photo, la description est tirée du
monumental ouvrage du P^r André
Leroi-Gourhan *Préhistoire de l'art occidental*,
publié à Paris (1971) par les Éditions
Mazenod.

[Photo : © Jean Vertut.]

*(Nous exprimons notre gratitude aux Éditions
Mazenod et à M. Jean Vertut pour nous avoir
gracieusement autorisés à reproduire cette
illustration ainsi que la suivante.)*

aussi de l'abstraction dans la mesure où il est toujours figuration et donc transfiguration d'une réalité dont il isole certaines parties, visuelles, symboliques ou conceptuelles. L'expression « art abstrait » s'utilise souvent pour désigner un certain degré de généralisation de l'œuvre d'art ; elle s'emploie aussi en fonction de notre capacité ou de notre incapacité à identifier les mécanismes associatifs qui ont présidé à l'élaboration de cette œuvre.

Il ne fait pas de doute que le processus de généralisation peut aboutir à l'hermétisme, en particulier pour qui n'en connaît pas avec précision le contenu. C'est pourquoi, lorsqu'une forme ou un signe comme le disque, la coupe, la croix, la ligne ou le point en vient à exprimer, pour un artiste d'une culture étrangère à la nôtre, la quintessence de certaines formes ou de certains concepts, le résultat ultime de cette opération, c'est-à-dire le signe isolé, permet difficilement au non-initié de s'en expliquer la genèse. Dans certains cas, on peut tenter de comprendre la signification d'un signe en analysant le contexte, les précédents, les associations pour aboutir à une vision globale du monde mental où ce signe a sa place.

Devant un ensemble de signes, on essaiera de démonter le mécanisme de leur association. Si l'on y parvient, l'abstrait, du même coup, cesse de l'être. C'est dans ce sens que nous pouvons dire que l'homme du Paléolithique pratiquait l'abstraction sans le savoir. Le même artiste, pour une même composition, avait la possibilité d'utiliser et de combiner diverses formules.

Éléments constitutifs de l'art préhistorique

Avant d'examiner le contenu graphique, intellectuel, idéologique du signe, voyons les données universelles de la relation entre le signe et son contexte.

L'espace. Les formes naturelles, l'emplacement privilégié de la paroi ou de la roche constituent l'association la plus immédiate, universellement compréhensible. Elle est si évidente qu'on oublie trop souvent de la prendre en considération. Pourtant, il existe entre le signe et la position qu'il occupe dans l'espace une relation réelle physique, correspondant à un choix précis, conscient ou inconscient.

L'individu. Celui qui a fait ce choix avait une identité sur laquelle on se perd en conjectures. Était-il jeune ? Vieux ? Homme ou femme ? Initié ou profane ? Il est probable que l'art n'était pas pratiqué indistinctement par tous. D'où un autre type d'association entre l'objet parvenu jusqu'à nous et le genre d'individu qui l'a produit.

Le moment. Le signe a été exécuté à une heure déterminée du jour ou de la nuit, à une époque fixée, été, hiver... et aussi à un moment de la vie de l'exécutant. Cela se situait dans un contexte dynamique précis : *avant, pendant* ou *après* d'autres activités humaines : avant ou après la chasse, le repas, le sommeil ou tout autre acte ; ou encore en des circonstances bien définies : dans la solitude ou non ; le bruit ou le silence ; au cours d'une cérémonie ou dans la méditation. Il est indubitable que tout acte, même celui de peindre, s'insère dans un contexte temporel et séquentiel. Il existe donc un troisième type d'association, celui de l'œuvre et du moment de sa création.

Il y a plusieurs types de signes et il existe des relations entre signes analogues ou entre signes divers. On peut parler d'une syntaxe et d'une grammaire, si l'on entend par syntaxe le système des associations et par grammaire la forme spécifique des signes.

La syntaxe et la grammaire des ensembles de la période aurignacienne paraissent simples ; ce qui ne veut pas dire que nous les comprenions en totalité. La syntaxe magdalénienne est bien plus complexe et réunit trois sortes de signes grammaticalement différents les uns des autres. Ils réapparaissent dans de très nombreux ensembles de la période artistique postérieure, préhistorique et ethnologique ; nous les retrouvons également dans l'art rupestre du Val Camonica. Nous les avons définies sous les noms suivants :

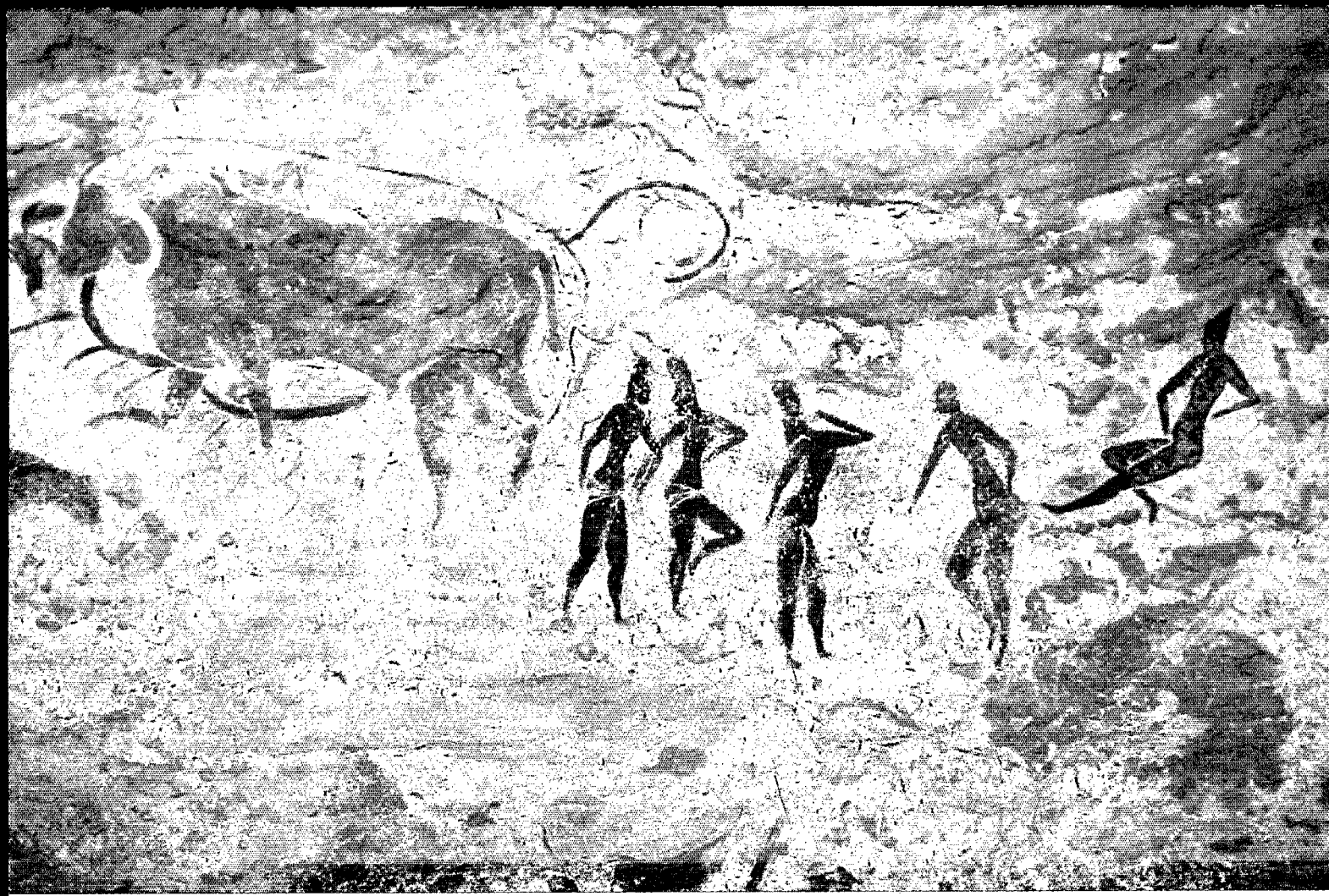
Pictogrammes (et mythogrammes) : figures dans lesquelles se reconnaissent des formes identifiables d'objets réels ou imaginaires, d'animaux ou d'humains.
Idéogrammes : signes répétitifs et synthétiques d'interprétation possible (flèches,

Scènes de la vie quotidienne vieilles de quelques millénaires. Peintures rupestres de Jabbaran, dans le Tassili.

[Photo : Office du Parc national de Tassili.]

Grotte de Pech-Merle (Lot), France. Groupe de chevaux au corps couvert de ponctuations. (Photo et légende tirées, comme les précédentes, de l'ouvrage du P^r Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*.) Le P^r Leroi-Gourhan fait remarquer : « Les mains négatives et, en particulier, celle qui est placée sous le ventre du cheval, accompagnée d'un double rang de ponctuations. »

[Photo : © Jean Vertut.]



bâtons, arborescences, signes phalliques et vulvaires, disques, etc.). Leur caractère répétitif et associatif permet de supposer la représentation conventionnelle de concepts induits.

Psychogrammes: signes impossibles à identifier et ne paraissant pas être la représentation d'objets ou de symboles. Ce sont des fulgurances, de violentes décharges d'énergie, qui tentent peut-être d'exprimer des sensations comme la chaleur ou le froid, la vie ou la mort, l'amour ou la haine, voire des perceptions plus subtiles. Ces signes semblent les plus difficiles à comprendre. Pourtant, on peut penser qu'à travers eux on pourrait parvenir à une meilleure compréhension de l'art paléolithique.

Les pictogrammes évoquent pour nous des figures animales et anthropomorphes. Nous y reconnaissons des mammoths, des bisons, des chevaux, des rennes, des ours, etc. Ils s'accompagnent souvent d'idéogrammes parfois indubitablement associés aux figures. La signification de ces images et de ces associations a été étudiée, discutée, elle a fait l'objet de diverses théories. Aujourd'hui on ne se contente plus d'identifier purement et simplement l'espèce animale représentée ou d'apporter d'autres précisions techniques du même genre, car ces affirmations élémentaires ne sont que la base de l'étude. De telles images présentent une dimension qui ne se mesure pas au décimètre.

Pour les peintres de la Renaissance, la colombe était, certes, une colombe ; mais quand Fra Angelico la fait figurer dans son tableau de l'*Annonciation*, on ne peut se contenter de dire qu'en tel endroit du tableau, il a peint une colombe. Celle-ci acquiert une signification symbolique quand on connaît le thème traité et le bagage mythologico-conceptuel de Fra Angelico. De même, la colombe de Picasso est plus qu'une colombe. Dans ce cas, le pictogramme se complète d'un idéogramme qui représente un rameau d'olivier. Nous, nous le savons ; mais, dans vingt mille ans, on se demandera peut-être que peut bien signifier le signe tracé près du bec de cet étrange animal qui ressemble vaguement à un volatile.

On pourrait citer nombre d'autres exemples, tel celui de l'aigle romaine. Sans doute ressemble-t-elle effectivement à l'oiseau qui lui donne son nom. Les savants de l'avenir pourront tenter de démontrer qu'il s'agit d'un aigle à partir de la forme du bec ou du déploiement des ailes. Mais *quid* de sa signification ? Peut-être que la juxtaposition au pictogramme des quatre idéogrammes que nous savons, aujourd'hui, déchiffrer comme SPQR² leur apportera-t-elle quelque lueur sur le contenu conceptuel de cette image.

De même, les magnifiques pictogrammes du Paléolithique, souvent accompagnés d'idéogrammes, devaient se lire clairement par qui en connaissait le contenu conceptuel. Aujourd'hui, la tradition directe perdue, le travail de l'archéologue consiste à recueillir les éléments et les observations permettant d'approcher la compréhension de ce contenu. Une orientation analytique correcte est indispensable pour progresser dans la connaissance de l'œuvre. Si nous observons quelques-unes des compositions du Paléolithique, par exemple la scène du puits d'Altamira, avec le personnage masqué, le bison, le javelot et l'image de l'oiseau, on mesure quelle énorme masse de savoir nous ne comprenons pas encore. Même dans des images moins complexes, comme le haut-relief de la « Dame à la corne » de Laussel, on constate que le pictogramme accompagné d'idéogrammes appelle des explications approfondies.

Les idéogrammes sont des signes qui, dans les écritures anciennes et dans beaucoup d'ensembles d'art rupestre, transmettent un message : celui du scribe à son lecteur ; celui du peintre de la réalité objective ou imaginaire à l'individu ou au groupe à qui il s'adresse.

Les psychogrammes communiquent les sensations de qui les représente à qui les observe. On accède là au plus haut degré d'abstraction du symbolisme où le signe prend une signification bien spécifique, bien définie. Le psychogramme agit au niveau du subconscient, comme certaines images archétypales que la mémoire consciente ne sait plus cerner, mais n'en provoquent pas moins, dans les profondeurs du moi, des réactions associatives et sensorielles d'une immédiateté surprenante, sur des longueurs d'onde qui se situent hors de nos associations neurosensorielles habituelles. Ils n'ont rien de purement intellectuel

2. *Senatus Populusque Romanus* (Sénat et peuple romain).

mais ont le pouvoir d'émouvoir le corps et l'esprit sans passer par une association d'idées spécifiques. Ils sont la quintessence de quelque chose que l'on ne parvient pas à définir consciemment, mais qui existe profondément en nous.

La première fois que je me suis trouvé en présence de tels signes, je les ai ressentis comme une expression de moi-même ; j'aurais pu être celui qui les avait peints, voici quelque quinze mille ans. Je ne pense pas pouvoir expliquer ce phénomène, mais le réduire au statut de symbole serait le diminuer. Les psychogrammes ne sont pas des symboles. Ils sont une dimension autre.

Les psychogrammes ne sont ni synthétiques ni répétitifs, deux caractéristiques de l'idéogramme type. Par contre, il peut exister, sous des formes identiques, dans l'art paléolithique européen et dans celui des aborigènes d'Australie, voire chez certains artistes modernes comme Joan Miró.

On est en droit de demander si l'homme préhistorique appréhendait les psychogrammes en termes de connaissance et de conscience. Autrement dit, si ce que nous percevons aujourd'hui comme des psychogrammes étaient encore pour lui des idéogrammes ou, déjà, des psychogrammes. Car le mode de pensée rationnel a gravement émoussé l'acuité de nos perceptions qui, avec le développement rationaliste du monde classique, a subi un affaiblissement sans précédent.

Ordre et logique

Il est dans notre mentalité occidentale moderne de considérer comme désordonné tout ce qui ne correspond pas à notre conception de l'ordre. Nous ne parvenons pas toujours à reconnaître un ordre dans les ensembles de l'art paléolithique ; cela ne veut pas dire qu'il ne s'y trouve pas ; peut-être répondait-il à des canons différents des nôtres et n'en avons-nous pas encore complètement retrouvé la dimension.

Pour citer un exemple connu, souvenons-nous que les peintures sur écorce des aborigènes australiens sont souvent conçues pour être regardées de n'importe quel côté. L'artiste peint au sol et oriente son œuvre en tous les sens en cours d'exécution. Pour exposer ces peintures, on ne sait dans quel sens les accrocher. Le même problème se pose pour les objets sculptés des Esquimaux et pour les œuvres d'art des autres peuples qui pratiquent une économie de chasse et dont les techniques sont typiques de l'âge de la pierre.

De même, il existe des différences fondamentales entre la conception de l'espace qui se dégage de l'aménagement des figures et des signes dans l'art des peuples chasseurs et la nôtre. Dans la conception classique, la représentation proportionnelle de diverses figures ramène tout ensemble iconographique à la même unité métrique. Chez les peuples chasseurs, la relation conventionnelle



Une responsabilité internationale : la sauvegarde du patrimoine

La Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel, adoptée par la Conférence générale de l'Unesco en 1972, apporte pour la première fois un cadre permanent – juridique, administratif et financier – pour la sauvegarde des sites qui ont une valeur exceptionnelle pour toute l'humanité. Par leur inscription sur la Liste du patrimoine mondial, ces sites – qu'il s'agisse d'exemples rares ou représentatifs de l'histoire géologique et biologique de notre planète ou d'œuvres uniques que les diverses cultures nous ont léguées à travers les âges – bénéficient de toutes les mesures de protection prévues par la Convention.

Orant devant une forme réticulée (peut-être une idole) sur le site de Foppe di Nadro, dans le Val Camonica (V^e millénaire av. J.-C.). Vingt ans de recherches du Centro Camuno di Studi Preistorici dans cette haute vallée des Alpes de Lombardie ont permis de mettre au jour plus de 170 000 représentations de l'art rupestre, l'une des plus grandes concentrations connues dans le monde, couvrant une période allant du VI^e siècle av. J.-C. jusqu'au début de l'ère chrétienne. Depuis les images du gibier poursuivi par les chasseurs du Paléolithique jusqu'aux scènes de combats des agriculteurs guerriers, scènes complétées par des caractères étrusques, huit mille ans de l'évolution économique, sociale et culturelle d'un peuple ont laissé là leur témoignage. Les « chroniques » ainsi dessinées par les illettrés du Val Camonica nous en apprennent plus sur les premiers âges de l'humanité, la naissance des cultes, des idoles, l'évolution du chasseur au marchand, en passant par l'éleveur et l'agriculteur, que bien des sources écrites d'antiques civilisations. Le site est inscrit sur la liste du patrimoine mondial.

[Photo : © Centro Camuno di Studi Preistorici.]

Une série de diapositives sur la Liste du patrimoine mondial est en préparation. La première série comportera 48 diapositives représentant les sites de cette liste. Un texte sur la Convention les accompagnera, contenant les descriptions des sites. La série coûtera 50 F et sera disponible en décembre 1981. Pour de plus amples informations, s'adresser à : Division du Patrimoine culturel, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75 700 Paris.

des signes et des figures procède d'une tout autre logique : les différences d'échelle peuvent avoir une autre signification et correspondre, par exemple, à l'importance relative des images, à la hiérarchie des signes dans l'ordre du sacré ou à la distinction entre le sujet ou l'objet et les compléments. Notre type d'« objectivité » n'est pas le seul ; au-delà des rapports volumétriques, les proportions des figures traduisent, dans les arts graphiques comme dans tous les autres aspects de la pensée humaine et de ses manifestations, d'autres paramètres dialectiques ou existentiels qui s'expriment à travers les divers éléments de l'ensemble.

Pourquoi l'art ?

On peut affirmer qu'une des caractéristiques de l'art, en tant que tel, est d'être un moyen de communication, de contact entre l'artiste et le monde extérieur. Communication avec qui ? Avec les esprits, l'âme des morts, les dieux, la nature, les animaux, les végétaux ? L'artiste éprouve souvent de la timidité à avouer qu'il s'adresse aux autres hommes. Mais même dans ce cas, l'art, par définition, est message ; un message adressé par un individu à d'autres individus.

Cette fonction fondamentale n'est pas nécessairement consciente. Il reste que l'art qui n'y répond pas n'en est point un. Même s'il pouvait exister, il resterait inexistant pour l'homme et sa culture.

Mais pourquoi l'homme a-t-il eu besoin d'utiliser ce moyen de communication ? Depuis plus de trente mille ans, la création artistique est une caractéristique de l'homme et, sans elle, l'homme et l'humanité ne seraient pas ce qu'ils sont. Pourquoi donc l'art ? Finalement, poser une telle question revient peut-être à se demander « pourquoi l'homme » ? En tout cas, il est certainement d'une importance capitale, pour mieux connaître l'histoire de l'humanité et mieux nous connaître nous-mêmes, de savoir comment et pourquoi est apparue cette caractéristique fondamentale de l'homme qu'on appelle l'art.

L'art figuratif est la première étape de l'écriture. La capacité de créer, à plus forte raison celle de concevoir l'idée de création artistique, implique une structure psychologique qui, sur notre globe, et pour autant que nous le sachions, est la prérogative de l'espèce humaine.

On peut s'interroger sur la vie de l'homme avant qu'il ne soit capable de créer et de goûter l'œuvre d'art, qu'il acquière la rationalité et l'irrationalité inhérentes à l'impulsion intime et au talent nécessaire pour exprimer l'œuvre qu'il porte en lui. Sans les facultés que supposent une telle prise de conscience de la réalité et un tel besoin d'abstraction, l'être humain dont nous nous faisons l'image ne saurait être complet et sans doute moins conscient, moins sensible, moins curieux, moins extraverti.

Indubitablement, de tels pouvoirs, de tels besoins sont liés à d'autres aspects de l'évolution qui a conduit à l'homme moderne. Sans eux il ne pourrait y avoir de langage articulé, ayant atteint son plein développement ; les ressources intellectuelles de l'homme et ses possibilités de communication eussent été infiniment plus limitées.

L'existence de l'art marque un tournant capital, un pas gigantesque dans l'histoire de l'humanité.

[Traduit de l'italien]

Bibliographie

L'œuvre d'Emmanuel Anati comporte plus de 40 titres, sans compter de nombreuses monographies, qui ont été publiées par les plus importants éditeurs européens et américains. Parmi les principaux, citons : *La civilisation du Val Camonica*, Paris, Arthaud, 1960 ; *Camonica Valley*, New York, A. A. Knopf, 1961 ; *Palestine before the Hebrews*, New York, A. A. Knopf, 1963 ; *Rock art in Central Arabia*, Louvain, Institut orientaliste, 1972-1975, 4 vols. ; *Hazorea*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1973 ; *Évolution et style*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1978 ; *L'art rupestre du Neguev et du Sinaï*, Paris, L'Équerre, 1979 ; *I Camuni alle radici della civiltà europea*, Milano, Jaca Book, 1980.

Les découvertes des préhistoriens sont rarement spectaculaires. Les sites les plus célèbres, ceux, en particulier, qui ont donné leur nom aux grandes subdivisions culturelles, tel Le Moustier ou Aurignac, ne sont plus que de banales cavernes vides. Au mieux, seule une plaque commémorative y évoque l'importance des recherches faites là. En général, les gisements en cours de fouille ne sont guère plus impressionnants. Les vestiges mis au jour déçoivent le profane qui n'y voit que pierres et os mêlés près de coupes stratigraphiques dont il saisit mal l'intérêt. Il lui reste à observer et à s'étonner de la minutie des méthodes de fouille. Il est, cependant, des exceptions à la règle. Ainsi, le site préhistorique de Pincevent, dans la commune de la Grande-Paroisse, en Seine-et-Marne (France).

Pincevent, musée de site préhistorique

Le gisement fut découvert fortuitement, en 1964, lors de l'exploitation d'une sablière en bord de Seine. Alerté, le professeur A. Leroi-Gourhan entreprit aussitôt une fouille de sauvetage. Les résultats obtenus en quelques semaines permirent à une commission de spécialistes d'obtenir l'arrêt de l'extraction des sables et graviers, puis l'achat du terrain par l'État.

Pour l'essentiel, les vestiges mis au jour datent d'une douzaine de milliers d'années et appartiennent au Magdalénien, la plus récente des cultures paléolithiques connues en France. Ils présentent un intérêt exceptionnel, ne serait-ce que parce qu'ils témoignent d'un habitat de plein air. On pensait bien que, durant la Préhistoire, les hommes n'avaient pas, tous et toujours, vécu dans des grottes. On avait trouvé des établissements paléolithiques hors des abris naturels, notamment en Ukraine, mais, jusqu'alors, jamais en Europe occidentale. De plus, à Pincevent, ces traces sont étonnamment bien conservées. Autour des foyers, semblant éteints depuis peu, silex taillés et ossements se trouvent dans un état proche de celui dans lequel les ont laissés les chasseurs de rennes. Par ailleurs, les couches recouvrant ces vestiges contiennent, en certains endroits, des documents archéologiques attestant des occupations néolithiques, protohistoriques et gallo-romaines.

De la conservation à la présentation

Comme sur tout chantier de fouilles, des problèmes de conservation se posèrent immédiatement. Les vestiges peuvent être considérés de deux façons : soit chacun, individuellement, en tant qu'objet d'étude ou de musée ; soit comme partie intégrante d'un tout, le site. En d'autres termes, disons qu'ils sont assimilables d'une part aux « biens mobiliers », d'autre part, à des éléments de « biens immobiliers bâtis »¹.

Du point de vue de l'objet en soi, silex et autres pierres n'exigent pas de précautions particulières ; les ossements se révèlent plus fragiles. Des imprégnations de résine artificielle, parfois faites sur le terrain même, permettent de les consolider. Comme tout objet, les uns et les autres sont menacés de vol ou de perte d'identité. Chantiers clôturés, magasins fermés et vitrines verrouillées parent à la première de ces menaces ; pour écarter la seconde, un système complet d'enregistrement, comportant plans, photos prises à la verticale, inventaires et marquages, a été progressivement mis au point.

Mais on ne doit pas pour autant négliger le second aspect du problème, celui des vestiges éléments d'un tout. Car s'il faut, naturellement, recueillir pierres et os, il est tout aussi essentiel d'essayer de conserver les foyers, les amas de silex taillés, les nappes de déchets alimentaires, qui constituent l'exceptionnel intérêt du gisement.

Gilles Gaucher

Né le 31 août 1930 ; professorat (histoire et géographie) puis études de préhistoire et de protohistoire ; doctorat d'État (1976) avec une thèse sur « L'âge du bronze dans le Bassin parisien » ; chargé de recherche au CNRS ; chargé d'enseignement à l'Université de Paris-I ; participe à la direction des fouilles de Pincevent, responsable en particulier de l'étude des niveaux postglaciaires et de la présentation du site au public.

1. Selon G. H. Rivière, *Essai sur le musée de site*, Paris, Icom, 1978, 17 p. (Multigraphié.)

C'est surtout pour cela qu'on est passé de la conservation à la présentation et que l'on a progressivement mis en place les composantes d'un véritable musée de site, composantes qui peuvent se ranger, classiquement, en deux groupes, selon qu'elles se trouvent en milieu couvert ou non ; en l'occurrence, à l'intérieur ou à l'extérieur d'un bâtiment édifié près du gisement, dès 1965.

Ce bâtiment comporte deux salles d'exposition. La plus grande a été conçue pour abriter un moulage du principal ensemble mis au jour lors de la première campagne de fouilles. Comportant trois foyers et une vaste nappe de silex et d'os, il ne pouvait être conservé *in situ*, n'était-ce que parce que situé à quelques dizaines de centimètres au-dessus du niveau de la Seine. La première crue aurait tout ravagé ; or, dans cette vallée, il n'est guère de mauvaise saison sans inondation. En outre, la conservation sur place se heurtait à d'autres obstacles : le gel, qui, l'hiver, effrite les surfaces ; les animaux, en particulier les rongeurs, susceptibles de bouleverser plus d'un secteur. Enfin, les documents conservés ainsi ne pouvaient faire l'objet d'études approfondies. Examiner chacun d'eux sous tous ses angles, au besoin au microscope, prendre ses mesures, effectuer des comptages, des analyses, tenter de remonter les rognons de silex ou les pierres éclatées au feu reste impossible s'il demeure *in situ*.

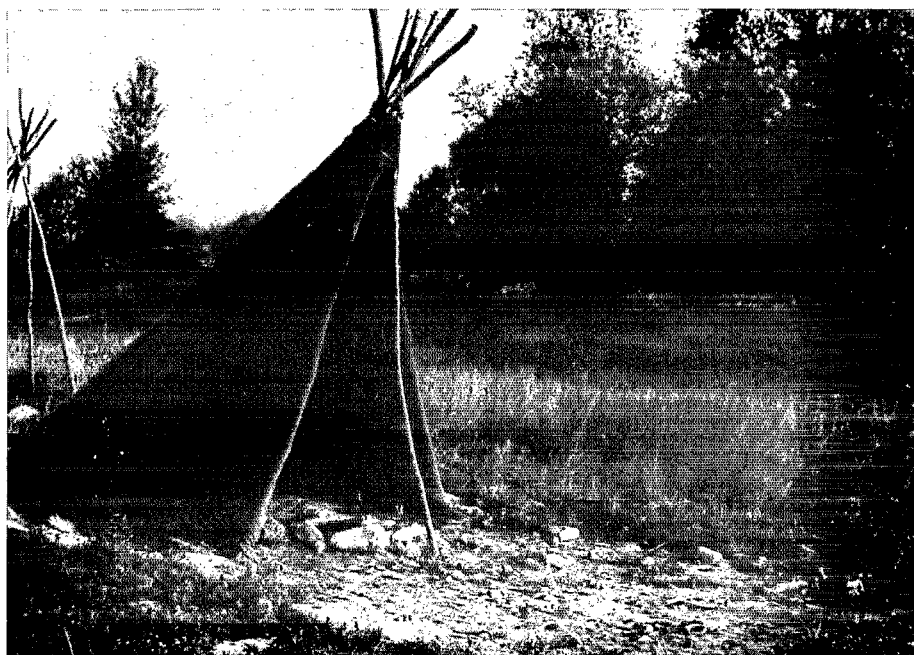
Il existe des méthodes classiques pour conserver plus ou moins les structures. Plans et photos, les plus habituelles, sont largement employés à Pincevent, notamment à partir de relevés effectués au mètre carré, à partir desquels on dessine des plans à l'échelle 1/20 et même 1/10 ; on y réalise aussi des « couvertures » photographiques. Les enlèvements en bloc, autre mode de conservation, traditionnel, n'y trouvent une utilisation qu'exceptionnellement. En effet, cette technique non seulement contrarie l'étude des vestiges, mais encore ne permet pas de détacher et de transporter aisément des éléments de grande surface, ce qui est très souvent le cas sur ce site.

Troisième solution parfois adoptée : la reconstitution. Mais replacer exactement, dans les trois dimensions, des centaines de pièces et donner à l'ensemble l'aspect de la fouille initiale n'est guère facile. On réussit rarement de tels montages dont, le plus souvent, le caractère factice saute aux yeux même des moins avertis. En outre, le travail ne peut se faire qu'à la fin de toutes les études, puisqu'il n'est pratiquement plus possible, ensuite, de disposer des documents.

La grande salle d'exposition. Au premier plan : une partie du moulage de l'ensemble aux trois foyers.

[Photo : G. Gaucher.]





Le « modèle concret » de l'habitation de Pincevent : une tente couverte de peaux de renne avec son foyer entouré d'une nappe de vestiges s'étendant principalement à l'extérieur, dans l'axe de l'entrée.
[Photo: G. Gaucher.]

Le moulage au latex, technique de préservation efficace

Un procédé original de conservation des structures préhistoriques a été mis au point à Pincevent, dès 1964, sous l'impulsion de Michel Brézillon, alors assistant du P^r Leroi-Gourhan. C'est le moulage au latex, simple, facile à apprendre et relativement peu coûteux.

La fouille terminée et les objets bien dégagés, on étend plusieurs couches de latex liquide sur la surface à mouler. Le produit se solidifie en séchant. On obtient ainsi un négatif souple qui s'enlève sans trop de difficultés, car il s'accommode de contre-dépouilles raisonnables. On utilise ce moule pour tirer autant de positifs en plâtre que nécessaire. En pratique le procédé se révèle un peu plus complexe². Il faut, entre autres, confectionner une forme rigide afin de maintenir le moule et se hâter de faire les tirages sur plâtre, car le latex se rétracte après deux ou trois jours.

On obtient d'excellents résultats. Les bulbes et les ondes d'éclatement, sur les silex, les alvéoles des tissus osseux, même la discrète trace des grattoirs sur le sol, tout est reproduit avec une stupéfiante fidélité. Ses incontestables avantages expliquent la rapide utilisation de cette technique sur plusieurs autres chantiers de fouilles préhistoriques.

L'exposition sur le site

Cent deux plaques de plâtre, très exactement raccordées et peintes, constituent le moulage présenté dans la grande salle d'exposition de Pincevent. Ces plaques, placées dans une cuvette de béton ménagée à cet effet, fixées sur des pièces de bois d'environ 50 centimètres de haut, offrent l'image, en grandeur nature, couleur et relief, de soixante-cinq mètres carrés de sol paléolithique que l'on peut voir, ainsi, depuis plus de quinze ans, réalisation unique au monde.

L'exposition, dans la seconde salle, évolue avec les nouvelles découvertes. On y trouve quelques structures moulées, des éléments prélevés en bloc, en particulier une sépulture chalcolithique et, évidemment, des objets. Certaines présentations illustrent des méthodes d'étude. Ainsi, une série de mandibules de renne nous apprennent à quelle époque de l'année et comment les Magdaléniens venaient chasser à Pincevent; des exemples de remontage de rognons de silex donnent des indications sur la technique utilisée alors pour tirer parti de cette matière première. Un prélèvement de coupe, réalisé au latex, précise la stratigraphie du site tout en éclairant un procédé d'étude et de relevé également mis au point à Pincevent³.

Des plans, des photos, des notes explicatives accompagnent moulages et

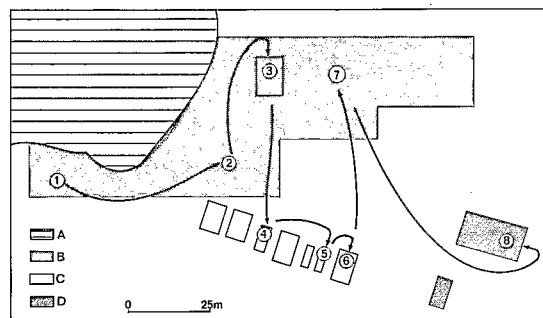


Schéma d'une visite du site : A, ancienne sablière, aujourd'hui en eau ; B, zone fouillée ; C, hangar ; D, bâtiment.

1, l'ensemble aux trois foyers, lieu de la découverte du site ; 2, fouilles en cours ; 3, surfaces fouillées précédemment, laissées en place sous un hangar ; 4, lavage et marquage des vestiges ; 5, entrepôt de moulage ; 6, magasin où sont entreposés les objets ; 7, « modèle concret » de l'habitation de Pincevent ; 8, salles d'exposition.

2. M. Brézillon, « Applications archéologiques du moulage au latex », *Bulletin de la Société préhistorique française*, Paris, vol. LXII, 1965, p. CIX-CXI (CRSM n° 3). T. H. Dinh, P. Soulier et al., « Techniques de moulages appliquées à l'archéologie », *Cahiers du Centre de recherches préhistoriques, Université de Paris-I*, Paris, vol. 5, 1976, p. 75-102.

3. M. Orliac, « Empreintes au latex des coupes du gisement magdalénien de Pincevent, techniques et premiers résultats », *Bulletin de la Société préhistorique française*, Paris, vol. LXXII, 1975, p. 274-276 (CRSM n° 9).



Un prélèvement de coupe. Cette technique, mise au point par M. Orliac, convient pour conserver des stratigraphies d'intérêt géologique ou archéologique. Plusieurs couches de latex, renforcées de tarlatane, s'appliquent sur une coupe soigneusement préparée. Adhérent à ce support, la surface de celle-ci s'arrache aisément si elle ne comporte pas d'éléments trop gros. La présentation verticale de ce prélèvement, très solide, ne pose pas de problème. A Pincevent, la méthode est essentiellement utilisée scientifiquement, car elle permet l'examen de prélèvements par transparence et l'étude des détails de la stratigraphie de limons.

[Photo: G. Gaucher.]

La fouille terminée, le sol apparaît couvert de débris osseux, de silex et d'autres pierres ayant souvent subi l'action du feu.

[Photo: G. Gaucher.]





objets. Ces notes sont assez longues, car on les a rédigées, en partie, à l'intention des spécialistes et des stagiaires participant aux fouilles. Ils viennent les consulter à leur convenance. Deux textes flanquent chaque vitrine de vestiges postglaciaires : l'un, de présentation générale, se réfère aux objets qui y sont exposés ; l'autre, plus concis, est un inventaire auquel renvoient lesdits objets.

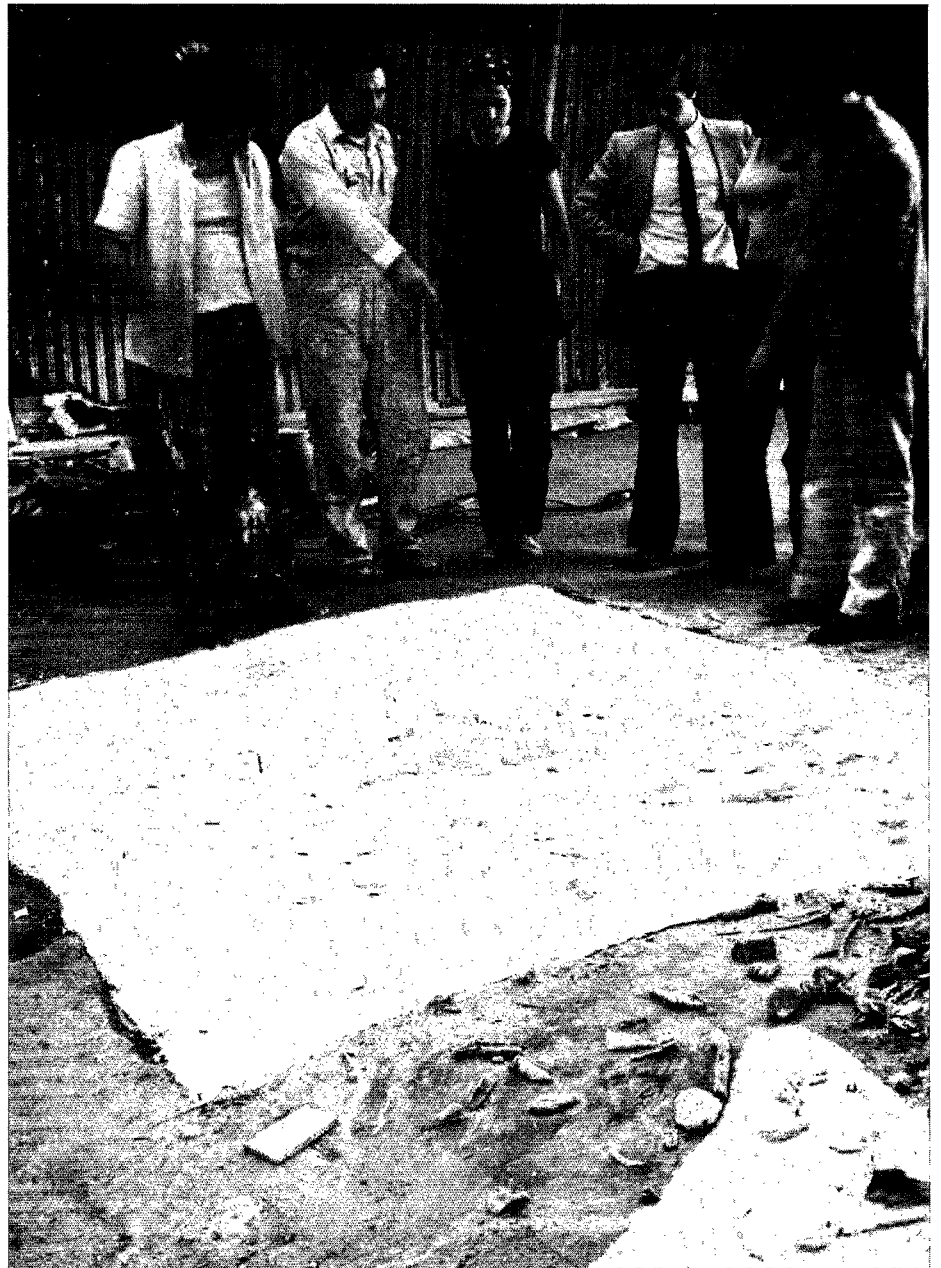
La visite ne se limite pas aux salles d'exposition. Elle comporte la présentation d'éléments conservés à l'extérieur, soit à ciel ouvert, soit sous des abris temporaires, tentes ou hangars. Elle commence d'ailleurs, et cela depuis toujours, par mener le visiteur sur le chantier de fouilles où il peut observer les méthodes de décapage du sol archéologique et d'enregistrement des vestiges.

Le souci de disposer le plus possible d'ensembles significatifs infléchit les travaux. En ne « démontant » qu'en fin de campagne les secteurs les plus riches, nous rejoignons les principes de fouilles du P^r Leroi-Gourhan⁴, qui — contrairement à nombre de préhistoriens surtout soucieux d'observer les stratigraphies — estime essentiel l'examen des plus grandes surfaces possibles de chaque niveau d'occupation.

La minutie du travail de fouille — avec emploi d'instruments de chirurgiens-dentistes et de pinceaux — étonne toujours les profanes.

[Photo: G. Gaucher.]

4. A. Leroi-Gourhan, *Leçon inaugurale, Chaire de préhistoire, Collège de France, Paris, 5 décembre 1969*, 32 p.



Le moulage au latex est habituellement réalisé par petites sections (*au premier plan*); derrière, un grand moule mis en place. Le latex y est remplacé par un plastique souple synthétique.

[Photo: G. Gaucher.]

Dans les zones non inondables, l'utilisation de solides et vastes hangars permet de garder plusieurs années certains sols préhistoriques. Il suffit de les préserver, durant l'hiver, contre les rongeurs par l'emploi de filets, et contre le gel par une couverture faite d'une feuille de plastique et d'une couche de sable. Des surfaces ainsi conservées sont exposées presque chaque année.

A partir de 1974 on a complété les aménagements extérieurs. La végétation effaçant les traces des fouilles des campagnes précédentes, on jugea bon de matérialiser les principales découvertes faites sur le terrain en reconstituant, dans un premier temps, les foyers. Comme l'espace ainsi grossièrement aménagé est assez grand pour que le visiteur puisse l'embrasser d'un seul coup d'oeil, on a mis en place des assemblages pyramidaux de perches qui évoquent les tentes auxquelles devaient correspondre ces foyers. Ainsi se trouvent dressées les silhouettes du campement magdalénien dont les recherches faites à Pincevent ont peu à peu précisé les formes.

En 1976, le tournage d'un film produit par la Télévision suisse et le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) donna l'occasion de franchir une nouvelle étape. On réalisa une reconstitution plus détaillée où, près des foyers, se trouvaient les amas de silex, de pierres chauffées et d'ossements, les nappes d'ocre, et l'on présenta l'interprétation donnée à la disposition de ces traces. Ainsi prit forme une sorte de « modèle concret » de l'habitation à Pincevent.

Réaménagé chaque année, il constitue maintenant un élément essentiel de la visite du site.

En même temps, on ouvrait les installations de travail aux visiteurs : abri-atelier de marquage, entrepôt des moulages, magasin d'entreposage des objets découverts. Dans le premier sont présentées les différentes opérations d'enregistrement ; dans le deuxième, exposés les principes de la technique des moulages ; dans le troisième, expliqués certains aspects du travail qui mène de la fouille à la publication.

Un musée de site essentiellement didactique

Le site, propriété de l'État, géré par le Ministère de la culture, est clôturé et gardé, ce qui a rendu possible une telle mise en valeur. Le P^r Leroi-Gourhan, du Collège de France, assisté d'une équipe constituée, entre autres, de deux chercheurs et de quatre techniciens du CNRS, y dirige chaque année, en juin et juillet, une campagne de fouilles.

A quelques très rares exceptions, les visites n'ont lieu que pendant cette période. Elles sont de deux sortes : individuelles, au bénéfice de stagiaires et de spécialistes ; de groupes guidés par les membres de l'équipe de fouille.

Certaines sont programmées régulièrement tous les samedis après-midi et les autres organisées à la demande, en général pour des groupes scolaires. En 1980, Pincevent a reçu ainsi quelque 250 élèves de l'école primaire, 450 de l'enseignement secondaire et 200 adultes.

Une visite guidée, d'une durée d'environ une heure et demie, comporte : sur le terrain, une évocation de l'histoire du site qu'illustrent les reconstitutions de foyers ; sur le chantier en cours, une initiation aux méthodes de fouille ; dans les hangars consacrés aux autres phases de la recherche, quelques notions sur ces activités ; enfin, les commentaires qui, à l'extérieur, accompagnent la présentation du « modèle concret » et, à l'intérieur des salles, les documents exposés résument les résultats des recherches.

Ces derniers ne sont pas uniquement connus par les visites. Sans parler des publications, dont deux de première importance⁵, les fouilles de Pincevent ont apporté leur contribution à nombre d'expositions temporaires. Au cours de ces récentes années, des moulages de sol plus ou moins vastes, des documents iconographiques et des objets ont été prêtés pour l'exposition *Préhistoire française, vingt ans de recherche préhistorique en France*, organisée à Nice, à l'occasion du congrès de l'Union internationale des sciences préhistoriques et protohistoriques ; pour celle du Musée de l'homme, à Paris, intitulée *Les origines de l'homme* ainsi que pour l'exposition *Trois millions d'années d'aventure humaine, le CNRS et la préhistoire* présentée par le Muséum d'histoire naturelle de Paris. Par ailleurs, des moulages ont été donnés au Musée de Brno, au Musée des antiquités nationales, à Saint-Germain-en-Laye et, plus particulièrement, au Musée régional de préhistoire de Nemours, lequel possède la reproduction de l'un des plus importants ensembles découverts sur le site.

Avant tout chantier de fouilles, Pincevent peut néanmoins être considéré comme un véritable musée de site. Mais, de ce point de vue, on ne saurait juger la situation satisfaisante, ne serait-ce qu'en raison de l'ouverture au public limitée à deux mois par an. D'autre part, il faut garder à l'esprit que tout ce qui concerne exposition et présentations a été réalisé sans personnel ni crédits particuliers et, enfin, que les visites doivent être guidées par des archéologues dont ce n'est pas vraiment la mission. Il ne fait aucun doute que seules des réformes de structures permettraient une mise en valeur muséographique du site correspondant tout à fait à l'importance des découvertes faites là.

5. A. Leroi-Gourhan et M. Brézillon, « L'habitation magdalénienne n° 1 de Pincevent, près Montereau », *Gallia préhistoire*, Paris, vol. IX, fasc. 2, 1966, p. 263-385. A. Leroi-Gourhan et M. Brézillon, *Fouilles de Pincevent, essai d'analyse ethnographique d'un habitat magdalénien* [la section 36], Paris, CNRS, 1972, 2 vol. [7^e supplément à *Gallia préhistoire*.]

ASPECTS D'UNE

La richesse du patrimoine culturel de l'Italie, les ressources inventives de ses héritiers, dans quelque domaine que ce soit, historique, sociologique, muséologique, sont telles que Museum ne manque jamais de contributions italiennes de réelle importance.

Dans ce numéro, un historien d'art marocain nous dit quelle excellente présentation historique un musée de Pérouse fait des œuvres de l'école ombrienne de peinture. Il n'en note pas moins les insuffisances.

Diamétralement opposée est l'expérience permanente entreprise à Bologne, qui, elle, suit l'évolution d'une ville et de ceux qui y travaillent. Elle met en relief la culture technologique et industrielle à travers les relations sociales créées par le travail.

Pérouse: un musée d'école régionale

Ralph Toledano

Né en 1953, au Maroc. Historien d'art. Prépare, sous la direction du professeur André Chastel, une thèse de doctorat sur l'œuvre du peintre siennois Francesco di Giorgio Martini (1439-1502).

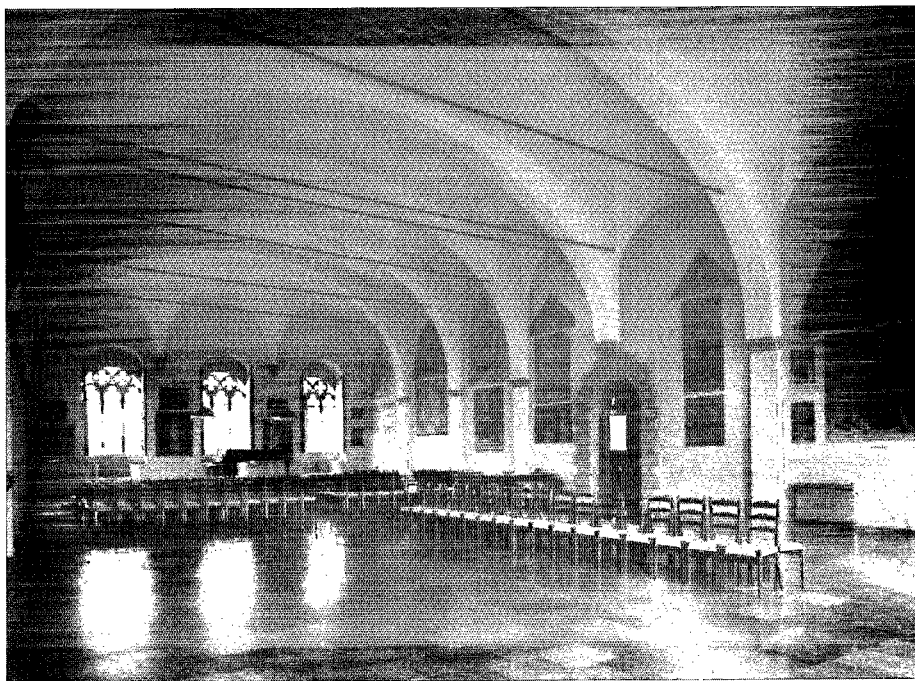
Avec la Galleria Nazionale dell'Umbria, on aborde par un cas d'espèce choisi à dessein toute la question de la muséologie italienne. Chaque musée a ses problèmes, et dans chaque pays, en raison de ses données historiques, les musées présentent de grandes analogies. Deux traits caractérisent le patrimoine artistique italien : le grand nombre d'œuvres qui ont survécu grâce à un état d'esprit toujours favorable et à un souci d'historiographie très ancien ; la réunion de ces œuvres dans une série de musées provinciaux qui reflètent la vie des centres économiques et politiques d'un pays longtemps morcelé.

L'intérêt des pinacothèques – du moins de musées comme celui de Pérouse, dont les peintures sont les plus importantes collections – est de définir la notion d'école régionale, assortie de celle d'influences. En effet, les traditions séculaires italiennes (par exemple le monumentalisme étrusque, la linéarité hellénistique, le luminisme byzantin) et les interprétations qu'en ont données les artistes des XIV^e et XV^e siècles sont comme des rivières aux eaux diversement colorées et les « centres » italiens apparaissent tels des confluent possédant chacun une très spécifique couleur locale.

C'est en majeure partie sur les collections des XIV^e et XV^e siècles que portera notre démonstration, car c'est à cette époque que le caractère des écoles régionales nous apparaît comme le plus marqué : déjà mûres, exaltées par les découvertes dans l'art de la représentation, enrichies par les alluvions diverses, elles ne sont pas encore uniformisées par les courants maniéristes et le phénomène de la centralisation romaine qui suivront. De plus, ce n'est qu'à partir de ces siècles que le patrimoine a commencé de se conserver presque intact. Ces raisons diverses contribuent à donner une idée organique de ce grand moment de création.

Deux facteurs sont à l'origine de la réussite de la Galleria Nazionale dell'

FÉCONDITÉ PERPÉTUELLE



GALLERIA NAZIONALE DELL'UMBRIA, Pérouse, Italie. *Sala del Consiglio Generale*. Une présentation vidéophonique ou photographique aiderait le visiteur à rattacher cette admirable réunion de fragments de fresques des XIII^e et XIV^e siècles aux œuvres d'Assise qui leur servirent le plus souvent de modèles.
[Photo : Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria.]

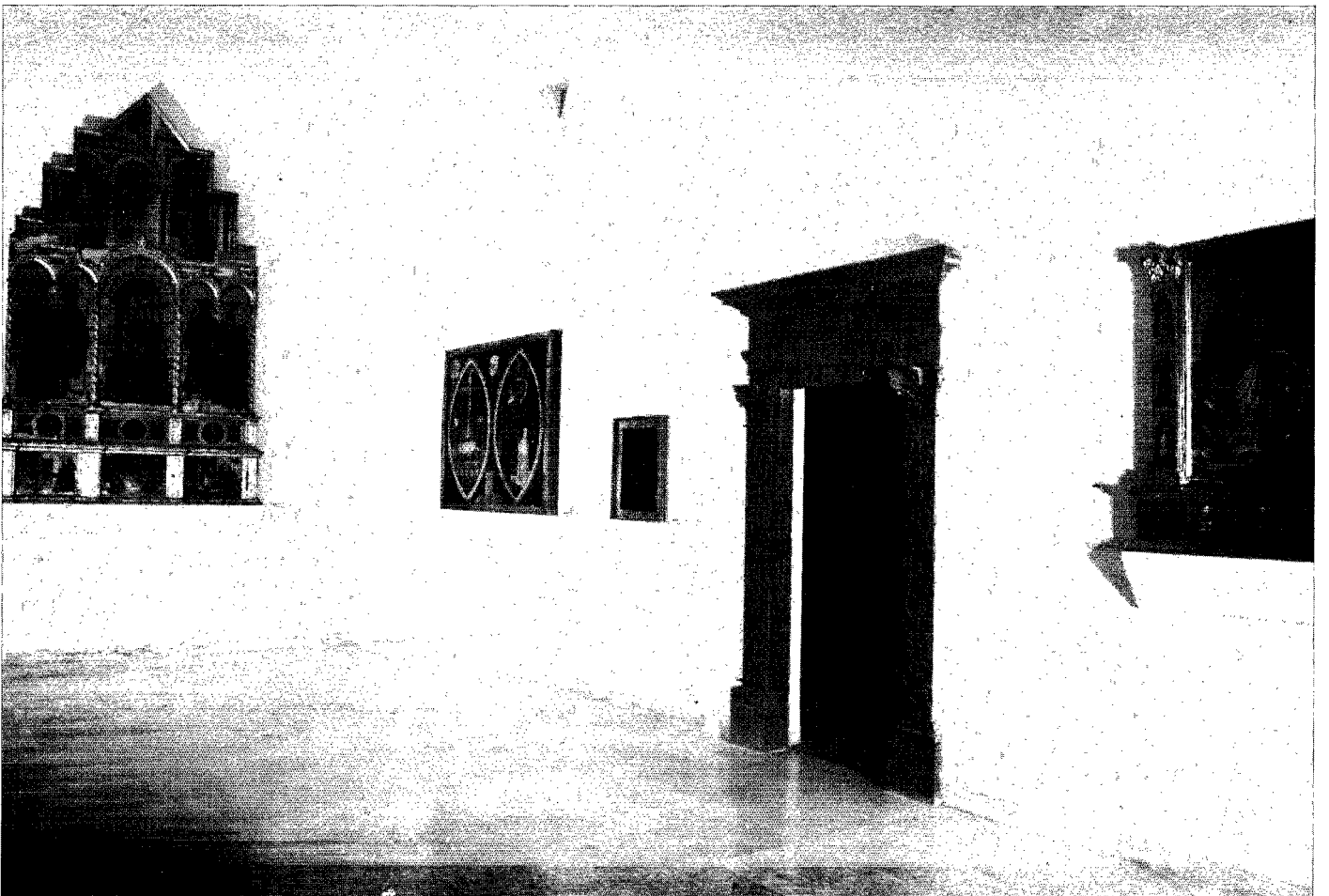
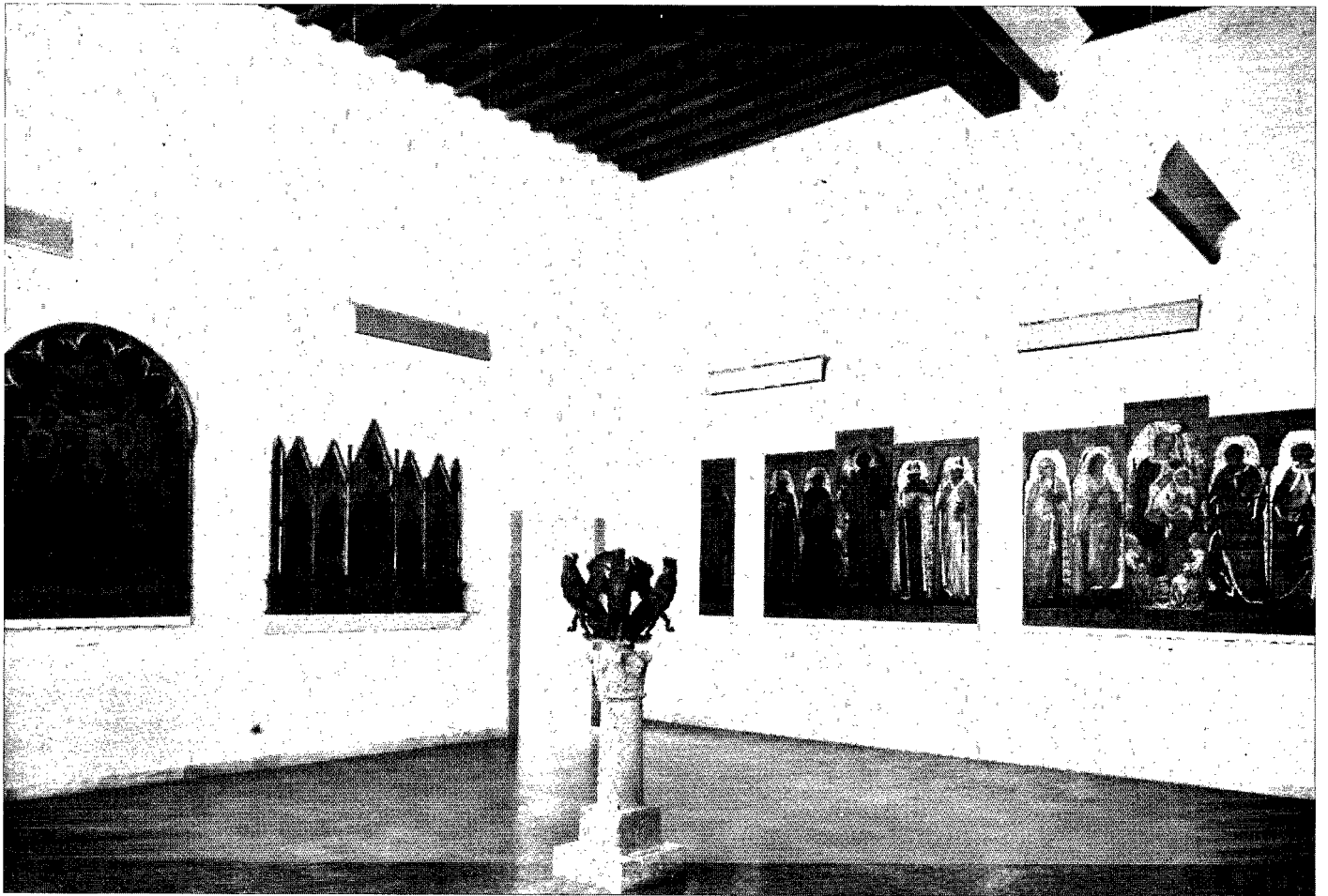
Umbria en tant que musée d'école régionale : la genèse de ses collections, qui se poursuit aujourd'hui encore par une politique d'acquisition bien définie et la présentation matérielle des œuvres d'art.

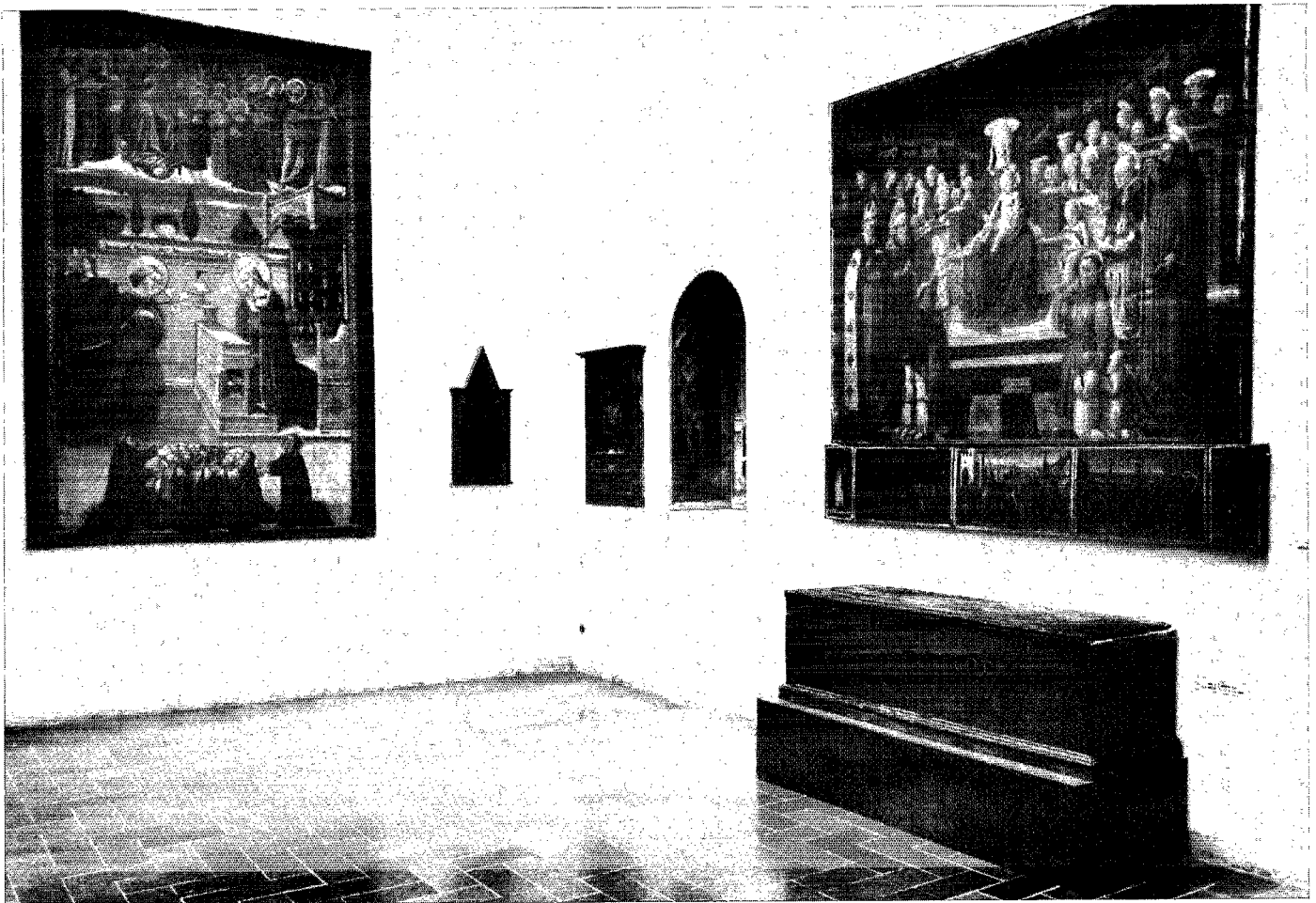
La genèse du musée

Les musées italiens sont nés de deux décrets : celui du 28 mai 1810, qui supprimait les corporations religieuses et faisait du pouvoir laïc le propriétaire de leurs trésors, et sa confirmation par le premier gouvernement italien d'unité en 1860. A ce moment, deux peintres locaux, Filippo Cecchini et Luigi Carattoli, furent chargés d'organiser, dans l'église de l'université, à Montemorcinò Nuovo, le premier musée pérousin que l'on baptisa du nom du peintre le plus célèbre de la cité : Pietro Vannucci dit le Pérugin (1448-1523).

Le noyau de la collection se compose de tous les retables, panneaux, objets de culte dont l'état précaire ou la valeur ont justifié la décision d'en retirer la garde aux religieux. Ce ne sont là que des témoignages sur l'art ombrien, les œuvres provenant de lieux situés dans un rayon limité où elles furent créées. En 1878, Carattoli rédigea le premier inventaire qui contient, renseignement précieux, l'historique des œuvres, c'est-à-dire leur provenance, et l'on transféra la collection au Palazzo dei Priori, ce palais situé sur le Corso et dont certaines parties datent de la fin du XIII^e siècle. Par endroits, ses grandes ouvertures permettent au regard d'embrasser la plaine environnante où, les jours d'été, la poussière sèche poudroie les arbres isolés. Pour une école où la nature est une inspiratrice si directe de l'art, le fait est d'importance.

Dès l'installation du musée dans ce palais, naquit la pratique des dépôts et des dons. Ils proviennent presque exclusivement des confraternités ou de





◁ *Salle V.* Entre la fin du *xiv^e* et le début du *xv^e* siècle, deux courants confluent vers l'Ombrie: celui en provenance de Sienne, dont les exemples sont réunis dans cette salle, et celui des Marches (*salle VI*).
[Photo : Nuova Editoriale Venezia.]

◁ *Salle VII.* Cette salle présente l'entrée des grands Florentins du *xv^e* siècle dans l'univers esthétique ombrien. *Au fond*, le retable de Pietro della Francesca ; *à droite de la porte*, la *Madone aux saints* de Gozzoli.
[Photo : Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria.]

Salle VIII. Cette salle, consacrée à des natifs de la région, montre les dernières hésitations ombriennes en faveur des courants des Marches, et, avec l'*Annonciation* de Niccolo di Liberatore (*à gauche, sur la photo*) et la grande *Madone del Pergolato* de Boccato (*à droite, au-dessus du « cassone »*), le triomphe de l'influence florentine.
[Photo : Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria.]

collections privées locales. La politique d'achat à Pérouse est le prolongement de cette très caractéristique genèse de la collection. On aurait pu tenter de donner au musée une vocation plus générale par l'acquisition d'œuvres d'art étrangères, ou provenant de régions italiennes avec lesquelles l'Ombrie n'a jamais eu de relations. Or, depuis le dernier quart du *xix^e* siècle, époque à laquelle le musée, aujourd'hui propriété d'État, appartenait à la municipalité, une règle était définie et, depuis, appliquée rigoureusement : *on ne recherche que les œuvres créées pour les palais, les églises, les couvents de la région par les artistes locaux et les étrangers qui y déposèrent les ferments de leur influence.*

Dans cette optique, une première visite permet de remarquer un grand nombre de fresques, que l'on s'est depuis longtemps soucié de protéger en les transposant ici. On se préoccupe aujourd'hui de combler les vides dans les salles consacrées au *xiii^e* siècle et au début du *xiv^e*.

Chronologie...

Second facteur de la réussite du musée, la disposition des œuvres, modernisée dans les années cinquante. Le mérite en revient à l'architecte Gisberto Martelli,

*soprintendente*¹, et au D^r Francesco Santi², qui reçurent en 1952 la charge de la mener à bien après avoir restauré les bâtiments.

Plusieurs principes régissent cette disposition. Celui de l'évolution chronologique n'est rompu que dans la Sala del Consiglio Generale, où sont rassemblés les fragments de fresques du XIII^e siècle, et dans le fait que la Capella dei Priori (salle XXIII, fresques de Benedetto Bonfigli, 1457-1477) n'a pu être intégrée dans le circuit qu'à la suite des salles du XVI^e siècle.

On a tenté de rompre une certaine uniformité des salles en consacrant quelques-unes aux sculptures (salles II, fragments de Nicola et Giovanni Pisano), aux objets d'art (salle XXII, corridor du Trésor), en les meublant de quelques rares *cassoni* qui, bas et allongés, humanisent les pièces sans détourner l'attention des tableaux.

... et influences

Mais le principe de l'évolution chronologique n'est pas le seul repère scientifique. Nous parlions d'influences, dont le jeu définit les caractères des écoles de peinture. On trouve à Pérouse nombre d'œuvres d'artistes non ombriens. Elles sont cependant d'origine ombrienne, comme le montre la genèse de la collection.

Pour embellir ses palais et ses édifices religieux, l'Ombrie, encore pauvre en talents, appela des régions voisines – Marches, Sienne, Toscane – beaucoup de peintres qui aiguillonnèrent les artistes locaux à l'expression encore balbutiante et leur servirent d'exemple. L'influence de ces peintres module la ligne chronologique comme les signaux électriques, dans la retransmission radiophonique d'un concert, modulent l'onde porteuse. Plus que de simples interférences, ces influences extérieures sont à l'origine de certaines conquêtes fondamentales dans la représentation, dont on ne sait si elles auraient été un jour abordées en Ombrie. L'habileté du musée réside dans l'alternance des salles de peintres ombriens avec celles de peintres venus « d'ailleurs », ou dans la confrontation des peintures locales avec leurs modèles étrangers. Chaque fois qu'on l'a pu, on a montré l'œuvre ombrienne à côté de son inspiratrice et, pour la seconde moitié du XIV^e siècle et le XV^e, peu d'exemples échappent à ce principe. Pour les deux siècles qui précèdent, ce fut moins aisé, car les modèles sont pour la plupart des fresques, dont les plus beaux exemples sont à Assise. La basilique de Saint-François-d'Assise, où les plus grands peintres italiens ont laissé des témoignages de leur art, est l'un des grands phénomènes religieux de l'Italie médiévale. C'est à ce phénomène que l'Ombrie doit ce souffle d'idées créatrices venues de l'extérieur. Pour montrer que ce musée est une leçon vivante sur la création de l'école ombrienne, quelques considérations très précises d'histoire de l'art paraissent nécessaires.

La Sala del Consiglio Generale présente des fragments de fresques des « suiveurs » des grands maîtres d'Assise : les Siennois Simone Martini et Pietro Lorenzetti, le Florentin Giotto. Entendons par « suiveurs » des artistes qui ont collaboré réellement avec les maîtres, et aussi certains qui, n'ayant eu que l'occasion de voir leurs œuvres, y ont trouvé des modèles à copier.

Des Siennois aux Florentins

Ce n'est que dans la salle I que la chronologie commence. On y voit les œuvres du maître de Saint-François, fortement influencé par les crucifix de Giunta de Pise, dans lesquels se révélaient, pour la première fois, des accents dramatiques très personnels, rompant avec les conventions byzantines. Le maître du Farneto, autre Ombrien présent dans la salle, est relié au maître de Saint-François³, aux premières œuvres de Giotto et à celles du Florentin Cimabue. Les autres tableaux sont anonymes et leur style est qualifié d'« ombro-toscan » ou de « cimabuesque ». Ici, la référence aux œuvres d'Assise est continue. La dernière peinture de cette salle est une Madone de Duccio di Buoninsegna. Elle annonce, avec les œuvres de l'atelier de Meo da Siena que l'on voit dans la salle III, une période d'engouement pour les modèles siennois, qui inspirèrent des

1. Auteur de l'article « Nouvel aspect du Musée national de l'Ombrie à Pérouse », *Museum*, vol. 9, 1956, p. 160-165 (nombreuses illustrations), qui expose les problèmes de la restauration architecturale et les dispositions muséographiques adoptées.

2. Conservateur honoraire, le D^r Francesco Santi a été pendant longtemps *soprintendente*. Il est l'auteur de la majorité des publications récentes touchant au musée. Je tiens à rendre un hommage particulier à cet homme qui, pendant vingt-cinq années, a été le seul historien d'art de la *soprintendenza* et qui, comme ses collègues italiens, a eu la double tâche de conservateur de musée et de gardien du patrimoine de la région.

3. Ce nom est donné à un peintre inconnu du XIII^e siècle, auteur des fresques célèbres qui ornent les murs de la Haute-Église de Saint-François-d'Assise et qui racontent la vie du saint.

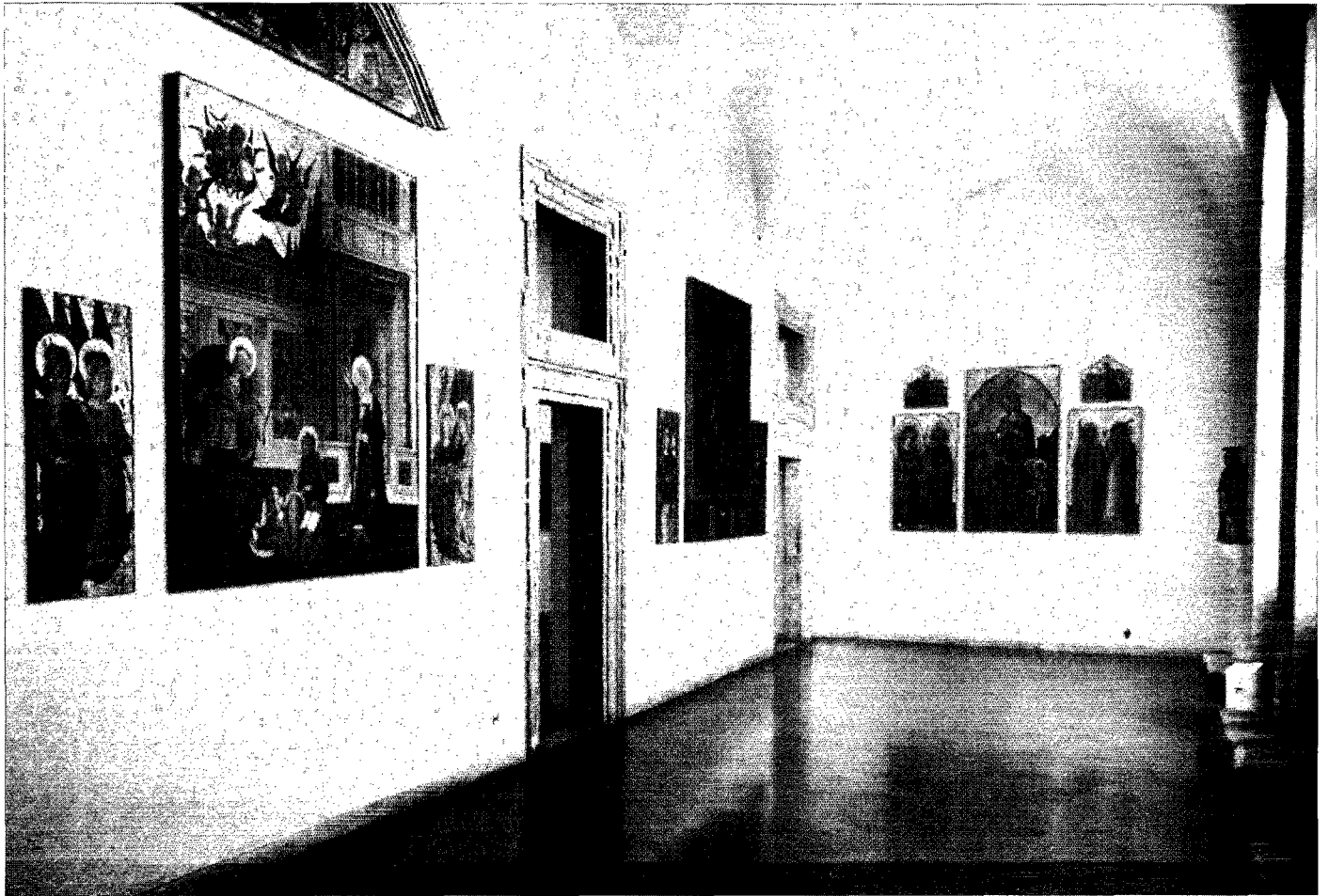
artistes comme Marino da Perugia et Meo di Guido, dont les œuvres, confrontées dans la salle, paraissent plus vraies que nature. La salle IV présente un suiveur pérousin de Lorenzetti, deux disciples locaux de Meo da Siena et de Francesco da Rimini ; voici résumées les caractéristiques de la peinture ombrienne vers 1350 : deux mesures siennoises pour une mesure des Marches, cette dernière non exempte de parfums vénitiens descendus le long de la côte adriatique. La génération suivante – la fin du XIV^e siècle et le début du XV^e – continue de recevoir les apports de ces deux milieux éloignés mais compatibles. Il convient de distinguer les deux sources, comme cela a été fait dans les salles V et VI. La première expose des Siennois, tels Lippo Vanni, Bartolo di Fredi, Taddeo di Bartolo. On peut expliquer le succès des Siennois par le fait que leur art, de grande qualité quant à l'élégance de la ligne, était compris par les Ombriens sans les obliger, ce que leur imposait celui d'un Giotto, à une remise en question de leurs idées traditionalistes. Dans la seconde de ces salles, réunis pour leur cachet gothique, sont présentés des artistes des Marches et quelques Florentins, tels que Bicci di Lorenzo, Mariotto di Nardo et les Franchi, dont les caractères de joliesse et de luxe fleuri, inculqués par Lorenzo Monaco, leur valurent d'être agréés en Ombrie. Les peintres des Marches sont Gentile da Fabriano, dont l'art emprunte à la richesse ornementale de l'école de Murano, les Salimbeni, de Sanseverino, dont la fresque en grisaille représentant la crucifixion est issue des miniatures françaises ou nordiques du courant international, Ottaviano Nelli, de Gubbio, dont la douceur chromatique et l'idéal de beauté sereine ont mis l'Ombrie sur la voie qui allait être son style. Des marbres, des statuettes, un très beau *cassone* du nord de l'Italie agrémentent la pièce.

Ce ne fut qu'en plein XV^e siècle que l'influence des artistes florentins modernes prit le pas sur celle des Siennois. On pouvait les comprendre ; les esprits avaient mûri. Voici réunis dans la salle VII les éléments qui provoquent ce tournant : le *Retable de San Domenico* de Fra Angelico (1437), la *Madone aux saints* de Benozzo Gozzoli (1456), le grand *Retable de saint Antoine* de Piero della Francesca (1480). Benozzo Gozzoli prend figure de vulgarisateur de l'œuvre de l'Angelico en ce qui concerne les découvertes sur l'espace et le modelé. Une certaine bonhomie de ses personnages le rend plus agréable aux Ombriens que Piero, trop massif, trop austère. La salle VIII présente la poussée progressive des forces florentines ; plusieurs œuvres portent encore le message de l'art des Marches (Francesco di Gentile da Fabriano, Giovanni Francesco da Rimini), dont l'influence se dissipe légèrement dans l'œuvre d'un Matteo di Pietro da Gualdo (en revanche impressionné par les Siennois) et s'évanouit dans celles de Boccati da Camerino (citoyen de Pérouse en 1445) et de Niccolò di Liberatore, qui, avant d'aller vivre dans les Marches, fut le plus fidèle interprète de Benozzo Gozzoli.

Deux grands absents

Une absence se fait lourdement sentir : celle de Filippo Lippi, dont Boccati fut l'émule très fidèle. Un tel vide est de ceux que l'on peut regretter. De fait, Lippi sert de référence à l'art d'un Benedetto Bonfigli, qui, timidement, applique ses leçons sur le volume et l'espace. Bonfigli, Bartolommeo Caporali et Fiorenzo di Lorenzo (salles IX-X, XI-XII et XIII) furent les premiers peintres de l'école qui maîtrisèrent complètement leur art ; non pas que celui-ci fût réellement typique et personnel, mais il prouvait que, désormais, dans cette région d'Italie, on savait traduire la vraisemblance des choses et des êtres, la perspective et l'espace aussi bien que dans un centre moderne comme Florence.

Entre ces trois artistes et le Pérugin, la distance est immense ; celle que met la personnalité. Bonfigli, Caporali et Fiorenzo restent dans la dépendance de Florence. Seul le rejet de cette dépendance permettra aux peintres de la région d'atteindre la réputation que leur vaut leur représentation de l'espace. Certes, sur ce point, l'enseignement des Florentins se révélait fondamental ; mais il n'était qu'une technique, car il s'agissait d'un espace clos, mesuré, préhensible.



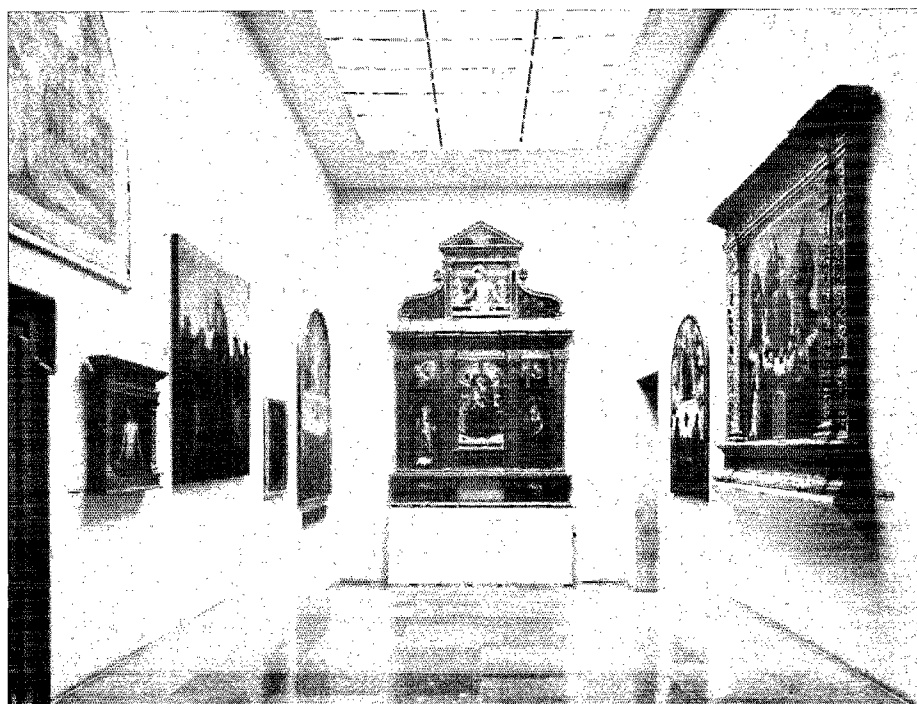
Salle IX. Comme les quatre suivantes, elle développe l'assimilation par B. Bonfigli, B. Caporali et Fiorenzo di Lorenzo de la technique figurative florentine la plus moderne à l'époque.

[Photo: Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria.]

Le Pérugin allait faire éclater un espace infini, poétique, mystique presque, qui dès lors allait porter en lui toute la poésie de l'art ombrien. C'est sûrement le hasard qui choisit celui qui met en images ce que l'inconscient collectif ressent, ou que la nature ambiante exprime dans un langage qui nous reste obscur. Le muséographe, à Pérouse, a subtilement exposé ce cheminement au terme duquel jaillit la lumière. C'est dans la salle XIV qu'a été reconstituée avec un dépouillement abstrait la chapelle de saint Bernardin. L'étendard est incontestablement dû à Bonfigli. Mais les huit petits panneaux de bois, qui illustrent les miracles du saint, sur l'attribution desquels les avis se partagent – il est certain que le Pérugin y collabora – sont les phases d'une compréhension de l'espace très particulière, qui éclate dans la salle XV. A partir de ce moment, l'école ombrienne existe. Collaborateurs ou suiveurs du Pérugin ainsi que de Pintorrichio, Bernardino di Mariotto, Gianicola di Paolo, Lo Spagna, Berto di Giovanni, Eusebio di San Giorgio, les Alfani érigent en tradition régionale le paysage infini aux brumes légères et colorées. Si l'absence de Filippo Lippi se fait sentir, dans la mesure où un aspect du caractère florentin de l'école ombrienne, vers 1460, est présenté sans sa source inspiratrice, combien plus grande est celle de Raphaël ! En Raphaël, élève du Pérugin, se résument avec un éclat insurpassé toutes les vertus de l'école dans sa maturité : la valeur narrative calme et sans effets dramatiques, le coloris varié mais doucement unifié, la lumière diffuse des lointains. Cette lacune est le chagrin le plus vif des responsables de la galerie.



Salle XXVI. L'aménagement des salles de peinture baroque date de travaux effectués entre 1969 et 1973. Le luxe et le modernisme des installations et de l'éclairage font la réussite de cette partie du musée.
[Photo : Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria.]



Salle XV. Avec l'art du Pérugin, les caractères de l'art ombrien sont arrivés à maturité. Cette salle apparaît comme une sorte d'aboutissement de l'évolution, aboutissement que les salles suivantes montrent.
[Photo : Soprintendenza alle Gallerie dell'Umbria.]

Les salles de peinture baroque et plus tardive, dont le contenu est de très grande qualité, ne prêtent guère à de telles réflexions muséologiques. On peut se borner à louer l'éclat et le luxe de leurs installations.

Pour mieux « lire » le musée

Avant d'en terminer, quelques remarques : à la fin du siècle passé, certaines salles, dont les murs étaient recouverts d'étoffes, présentaient des photographies d'œuvres régionales importantes, exilées de par le monde. Cet aspect de musée fantôme suscite la dérision. Certes, il ne me semble pas souhaitable de faire voisiner œuvres authentiques et reproductions, les premières se trouvant par ce jeu ravalées au rang de documents, et leur valeur artistique et poétique niée. Mais, si l'historien de la peinture et l'amateur très averti, qui possèdent dans leur mémoire visuelle les éléments de référence, comprennent, apprécient et goûtent l'intelligence d'un accrochage qui paraît exemplaire, que dire du profane ? Deux instruments sembleraient pouvoir l'aider à « lire » le musée : une bonne présentation vidéophonique et, la doublant, une salle contenant des cartes d'Italie où, grâce à un code de couleurs, des fléchages, la problématique des influences serait exprimée. Une documentation présentant les parties essentielles du décor d'Assise permettrait d'établir leurs liens avec les œuvres ombriennes du XIII^e et du début du XIV^e siècle dont les modèles sont totalement absents du musée.

Une *soprintendenza* pauvre en effectifs a jusqu'à présent usé son exercice à des expositions sur les restaurations et au travail dont elles témoignent. Un personnel plus nombreux et plus spécialisé dans l'histoire de la peinture pourrait permettre la mise en place des moyens didactiques de base et une politique éducative apte à intéresser écoliers et lycéens. Pour le moment, la Sala del Consiglio Generale sert parfois de salle de concert, et c'est là la seule intégration du musée dans la vie de la cité.

Bologne en vitrine

Roberto Curti, Paola Pacetti, Vincenzo Pallotti

Matériaux pour un musée

En 1975, un groupe d'enseignants de l'Institut technico-industriel Aldini-Valeriani de Bologne a entrepris de restaurer le matériel historico-pédagogique de l'école (archives, bibliothèque, instruments technico-scientifiques) qui était dans un état de détérioration avancée. Comprenant l'intérêt de cette initiative spontanée, la municipalité de Bologne, qui administre l'institut, a formulé en 1977 un projet de soutien et de recherche auquel elle a donné le nom de « Matériaux pour un musée ». L'Université de Bologne a été chargée de fournir les conseils scientifiques nécessaires ainsi que les chercheurs ayant pour mission d'étudier les matériaux. L'équipe de travail ainsi constituée a été coordonnée par le professeur Carlo Poni, directeur du Musée de la civilisation paysanne de San Marino di Bentivoglio. De plus, un sondage a été réalisé, portant sur un échantillon de personnes sorties de l'école dans les années 1900-1930. Simultanément, le directeur des Archives nationales de Bologne réorganisait les archives historiques (1860-1913) et des spécialistes de bibliothéconomie assuraient le classement et l'indexation du fonds ancien d'ouvrages de l'institut (environ 2 000 volumes, collections de périodiques et brochures). Une partie des techniciens de l'école, guidée par une spécialiste, a complété le

Roberto Curti

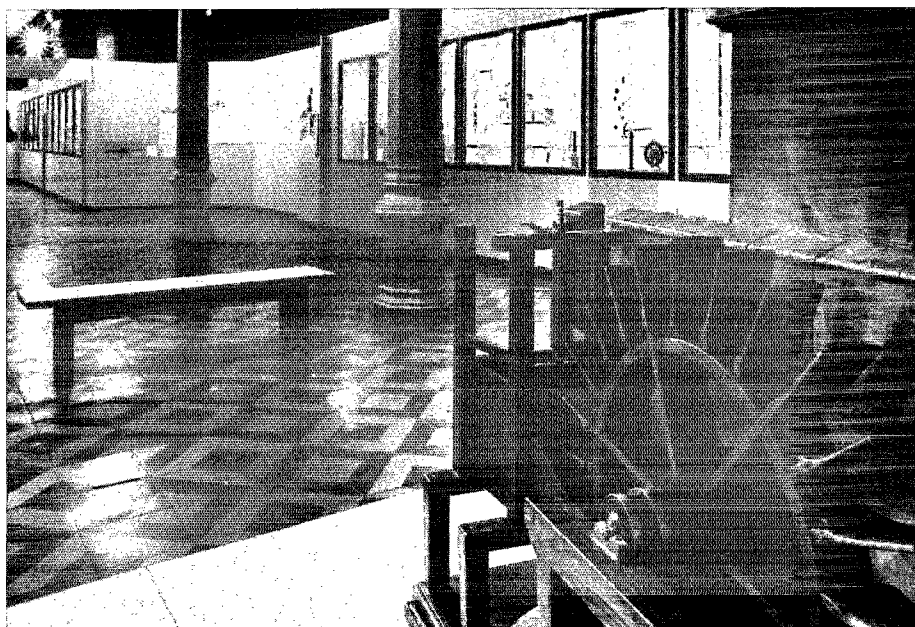
Né à Bologne en 1945. Diplôme de sciences politiques, Université de Bologne; a publié des essais sur la question agraire et les luttes paysannes après la seconde guerre mondiale; enseigne à l'Institut technique Aldini-Valeriani; a dirigé les recherches sur l'institution éducative pour l'exposition *Machines-école-industrie*.

Paola Pacetti

Née à Bologne en 1951. Diplômée de lettres (littérature moderne), Université de Bologne; a publié un essai sur l'activité manufacturière à Bologne et Ferrare dans la première moitié du XIX^e siècle; responsable des recherches sur l'histoire économique de Bologne au XIX^e siècle pour l'exposition *Machines-école-industrie*.

Vincenzo Pallotti

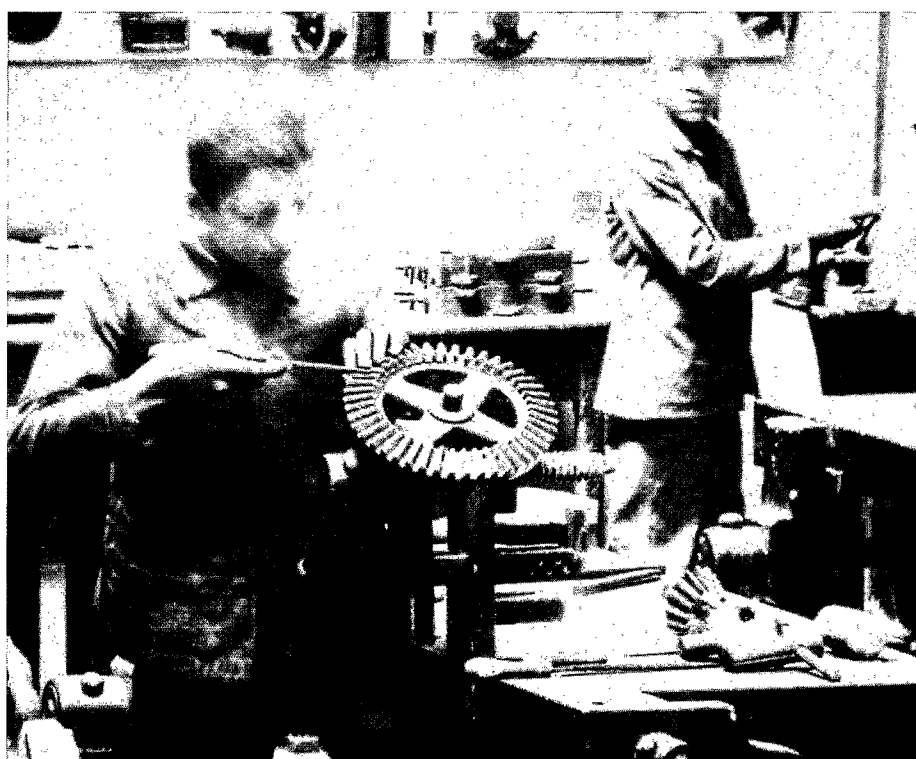
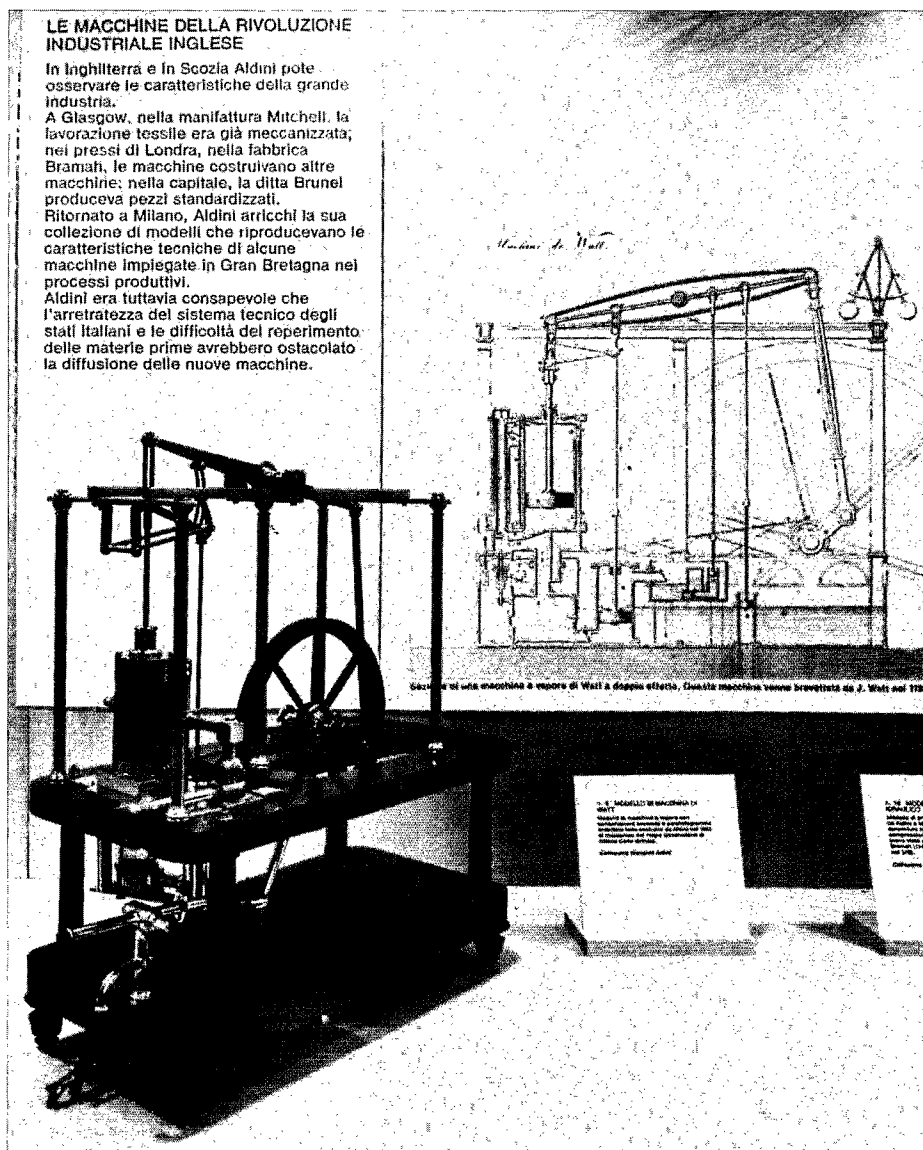
Né à Bologne en 1951. Diplôme de philosophie, Université de Bologne; a publié des essais sur le positivisme, la physique expérimentale et l'Institut des sciences de Bologne; consultant de l'université; chargé des recherches sur l'histoire des techniques pour l'exposition *Machines-école-industrie*.



L'exposition *Machines-école-industrie*, installée dans l'ancienne Sala Borsa, au cœur de Bologne. *Au premier plan* : roue à aubes de moulin à blé construit en 1844.

[Photo : Corrado Fanti.]

« Lecture de l'objet, sur l'objet, à travers l'objet, au-delà de l'objet. » Maquette de la machine de Watt (1823). L'étiquette et le montage photographique et pédagogique qui le situe dans un système de références plus vaste.
[Photo : Corrado Fanti.]



Élèves de l'Institut technique Aldini-Valeriani au travail dans la section de construction de maquettes de l'école, dans les années 1898-1913.
[Reproduction d'un document photographique d'époque par Corrado Fanti.]



Étudiants et chercheurs durant une visite guidée de l'exposition.
[Photo : Corrado Fanti.]

travail de restauration des instruments scientifiques utilisés à des fins pédagogiques (fin XVIII^e-début XX^e).

Dès le début, l'ensemble de ces activités visait à permettre d'organiser dans la ville une exposition permanente qui devait faire redécouvrir et connaître non seulement l'histoire interne de l'institut, mais surtout le système de relations qui s'était institué dans la ville autour de l'école et à partir d'elle au cours du XIX^e et au début du XX^e siècle.

Au terme de trois années de travaux, pour le centenaire de l'institution, s'ouvrait l'exposition, le 1^{er} février 1980, et étaient publiés les premiers documents présentant les résultats des recherches : un livre-catalogue, un inventaire des archives de l'institut et une brochure d'information sur quelques machines particulièrement intéressantes¹.

L'exposition « Machines-école-industrie »

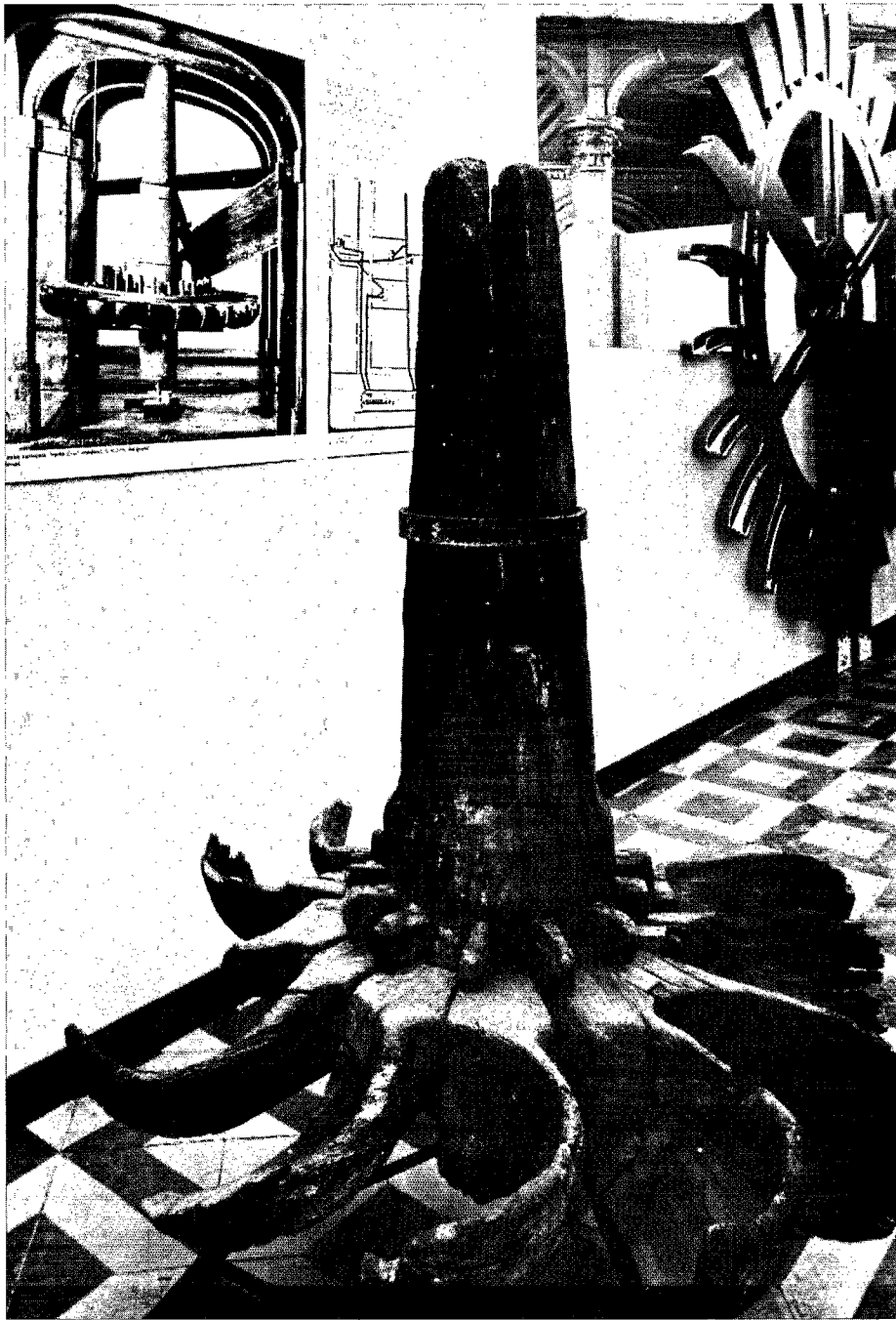
L'exposition envisage simultanément les objets et leurs relations, déterminées par des études sur l'histoire de la technologie, des établissements d'enseignement et des structures économiques à Bologne.

Elle porte plus particulièrement sur l'histoire de l'Institut Aldini-Valeriani, microcosme dans la ville, que cette dernière a engendré, modelé, remanié en même temps qu'elle se transformait. La raison d'être de cette école a été la nécessité vitale pour Bologne de trouver d'autres modes de production et de nouvelles formes de transmission des connaissances techniques et scientifiques. Pendant plus d'un siècle, de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle, la recherche sur les moyens de diffuser les connaissances techniques et scientifiques accompagne, épouse, favorise et suit l'évolution des structures économiques locales. L'ancienne « ville de la soie » se transforme en un centre de petites et moyennes entreprises industrielles, caractérisé par un secteur de construction mécanique moderne en raison de son équipement technique, de son dynamisme et de l'organisation patronale.

L'étude diachronique de l'histoire de l'institut se fait d'abord au niveau de la compréhension des matériaux. Différentes unités d'exposition ont été aménagées qui mettent en évidence les relations dont l'objet est le centre. En fait, l'utilisation d'images qui exploitent la présence simultanée de multiples univers de signes graphiques, photographiques, audio-visuels permet d'articuler les divers niveaux de lecture – lecture de l'objet, sur l'objet, à travers l'objet, au-delà de l'objet.

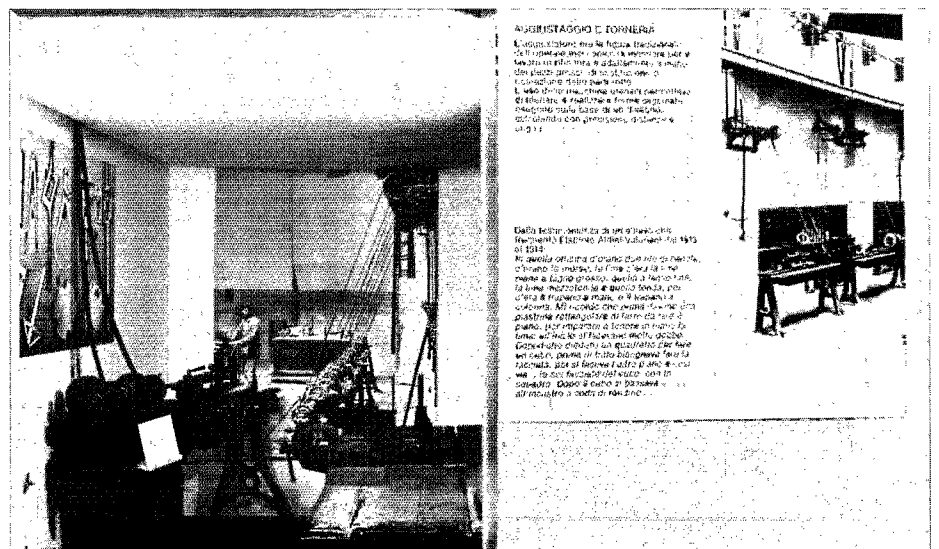
Pour ce qui est des modèles pédagogiques (appareils de démonstration des principes de physique et de chimie, moteurs hydrauliques, machines à vapeur,

1. *Macchine-scuola-industria, dal mestiere alla professionalità operaia* [Machines-école-industrie, des artisans aux industriels], Bologne, 1980; *L'archivio della Scuola professionale di arti e mestiere Aldini-Valeriani*, Bologne, 1980. G. Dragoni et V. Pallotti, *Modelli e macchine termiche*, Bologne, 1980.



Roue à godets à axe vertical, utilisée surtout dans les moulins à blé de l'Apennin bolonais, et panneau photographique de la maquette pédagogique utilisée à l'institut. [Photo : Corrado Fanti.]

Sections d'ajustage et de tournage de l'Institut technique Aldini-Valeriani en 1908-1913, reconstituées à l'exposition. L'école, à l'époque, répond surtout aux besoins de main-d'œuvre hautement qualifiée des industries de la ville. Elle apparaît en même temps comme un puissant instrument de propagation de l'éthique patronale du travail. [Photo : Corrado Fanti.]

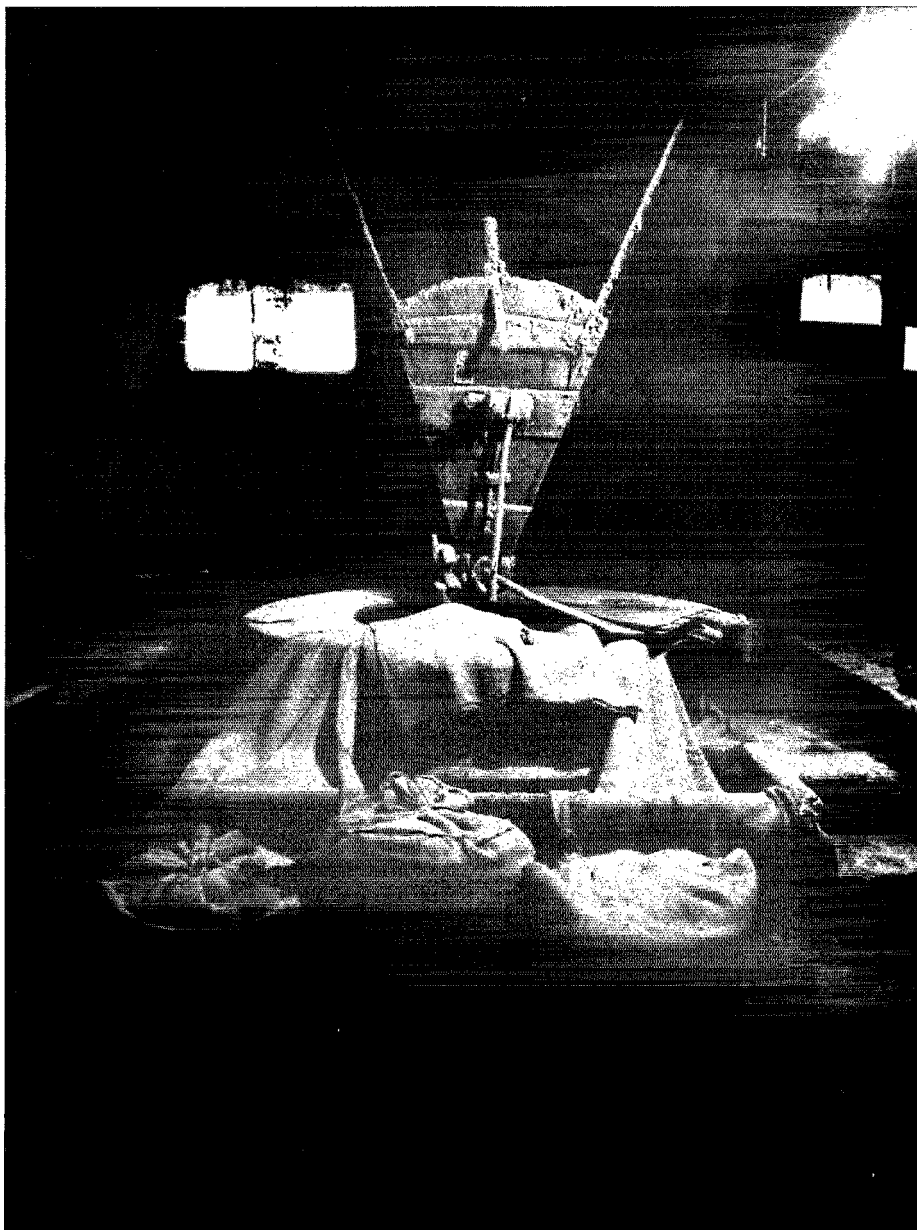


ALDINI-VALERIANI E FORNERIO
 L'istituto tecnico Aldini-Valeriani, fondato nel 1868, fu il primo istituto tecnico di tipo moderno in Italia. Fu diretto dal professor Corrado Fanti, che fu anche il suo primo direttore. L'istituto era diviso in due sezioni: la sezione di meccanica e la sezione di disegno. La sezione di meccanica era diretta dal professor Fanti e la sezione di disegno dal professor Fornerio. L'istituto era considerato uno dei più importanti istituti tecnici italiani dell'epoca.

moulins, machines-outils, dispositifs pour la transformation des mouvements), la première information est donnée par l'étiquette. En arrière-plan, un montage photographique explicatif situe l'objet dans ses divers environnements : pédagogique, à l'école ; technique, dans la ville ; économique, dans la société qui l'a fait naître. Par exemple, la maquette de batteuse à riz exécutée en 1856 par Luigi Poluzzi, artisan bolonais, est un chef-d'œuvre qui résume les processus de transformation du riz et les qualités de constructeur du menuisier charpentier. Du point de vue pédagogique, elle montre l'application des organes de transmission du mouvement dans les machines.

Les diverses phases chronologiques, déterminées en fonction des relations entre machine, école et industrie, sont présentées par des méthodes audiovisuelles. Le titre de l'exposition reprend donc, de façon inévitablement schématique, les clés proposées pour la compréhension des matériaux et les niveaux de lecture suggérés. L'orientation d'ensemble de l'interprétation est indiquée par le sous-titre « De l'artisan à l'ouvrier professionnel », qui renvoie aux systèmes de connaissance nécessaires au travail.

L'exposition se développe selon un parcours à la fois rigide si l'on entend suivre l'itinéraire chronologique du « récit » et souple si l'on y mêle les divers niveaux de connaissance correspondant à des études monographiques. En ce sens, elle est utilisée de manière expérimentale comme un laboratoire de vulgarisation et de pédagogie, pour les écoles, les syndicats et, d'une façon générale,



Intérieur d'un moulin à blé encore en service à Lagaro (Apennin bolonais).
[Photo : Corrado Fanti.]

les organisations du monde du travail. A cette fin, il a été prévu qu'elle resterait ouverte pendant une longue période. L'équipe de recherche a constitué un groupe de travail qui doit faire connaître les contenus de l'exposition, s'adjoindre des enseignants disposés à se servir de cette dernière dans leur travail scolaire et poursuivre ses activités de recherche.

L'exposition-laboratoire

Le problème pédagogique a été abordé en priorité. On a donc constitué une commission composée de chercheurs et d'enseignants, appelée, en faisant porter l'essentiel de ses efforts sur l'école obligatoire et le cycle de deux ans qui la suit, à définir des formes d'utilisation des matériaux de l'exposition et d'autres matériaux identifiés dans la région. Privilégier cette étape de la scolarité, c'est se rattacher à la phase fondamentale de formation des connaissances de base et du processus d'apprentissage. Cela permet, en outre, d'établir un rapport avec des formes d'expérimentation pédagogique fondées sur la pratique du laboratoire, support de l'étude des diverses disciplines techniques et scientifiques, et plus généralement observatoire du milieu naturel, économique et social – la ville et sa région.

L'exposition offre à l'attention curieuse et critique des élèves des aspects de la culture qui, dans notre tradition essentiellement humaniste, n'ont pas été entièrement acceptés. Les thèmes (évolution des techniques, des rôles professionnels, du cycle du travail, des formes de production) et aussi les méthodologies ont, ce n'est pas un hasard, répondu à de multiples intérêts. Les réactions enregistrées sont édifiantes. Les écoles à « vocation classique » ne reconnaissent pas à ce savoir la dignité de culture ; les écoles techniques et professionnelles sous-estiment le rôle formateur d'une réappropriation critique de leur histoire et mettent uniquement l'accent sur l'aspect « application » des techniques, dans le cadre d'une logique évolutive. L'école obligatoire (le primaire et le premier cycle du secondaire, de six à quatorze ans), tout en reconnaissant à l'exposition le caractère de laboratoire expérimental, est souvent mal préparée à en définir les modalités d'utilisation en dehors de la visite, dans le travail scolaire quotidien. Nous croyons qu'enseigner aux élèves à lire l'exposition est la première expérience pédagogique à mener à bien, car cela amène à une connaissance directe des contenus et des méthodes de l'enseignement ; à partir de quoi la commission pédagogique a défini plusieurs parcours : les sources d'énergie et les moteurs ; la représentation du projet de construction par le dessin technique ; la machine formatrice et la machine-outil ; le moulin ; la transmission du mouvement ; dans ces parcours, le réseau de relations mis en évidence dans l'exposition y apparaît par rapport à des matières scolaires. Grâce aux unités pédagogiques qui y sont identifiées et rattachées aux divers niveaux de scolarité, deux modalités de lecture de l'exposition sont possibles : l'évolution chronologique et l'approfondissement de thèmes particuliers.

Donner à l'exposition cette fonction de laboratoire suppose une intervention constante au niveau de la présentation, des ajustements, des compléments, la réalisation de nouvelles sections, le contrôle permanent de la « tenue » générale de l'ensemble.

L'exposition, forme muséale

La nouveauté de cette exposition tient à ce que les matériaux ont été considérés à la fois comme point de départ, sources et documents pour la recherche. Aucune histoire déjà écrite n'a été surajoutée ; les objets n'ont pas été utilisés pour illustrer un discours.

Le travail réalisé avec ces matériaux montre leur potentiel d'instrument de diffusion des sciences appliquées. Ils expriment un savoir à transmettre, des modalités de transmission, des connaissances déjà définies chez qui les a conçus, des compétences nouvelles à acquérir par qui apprend. Ces objets, en tant qu'instruments pédagogiques, matérialisent l'effort de transformation du savoir en connaissance. L'école est un lieu de dialogue entre le savoir empirique

accumulé par les métiers manuels, les professions, d'une part, la culture technico-scientifique qui s'organise en disciplines spécifiques, expression de nouveaux modes de travail et de production dans les ateliers et les usines, d'autre part.

Les objets posent un ensemble de problèmes qui, si on veut les approfondir, requièrent des recherches et des études sur d'autres matériaux, sur des objets d'« ailleurs », éléments de communication et articulation du gouvernement de la cité ; sur des lieux de travail (songeons à la persistance d'anciens modes de production dans la région, d'édifices industriels, d'infrastructures liés aux débuts de l'industrialisation, de machines ou outils...) ; sur des institutions (autres écoles, universités, instituts...).

La ville est donc le « contenant idéal » et à son musée incombe le soin de rassembler les matériaux et d'organiser les recherches. Bologne a déjà des musées. Ceux de l'université renvoient au rôle prestigieux de l'Institut des sciences, temple de la culture scientifique datant du XVIII^e siècle. Le Musée municipal rassemble les matériaux du « décorum bourgeois ». Ce sont des musées-vitrines montrant l'image que les classes dirigeantes ont entendu donner de la ville à la postérité. Mais d'autres modes de communication – les médias – l'emportent à présent sur les musées. L'image de la ville n'est plus confiée à ces lieux de la conservation ; les anciennes iconographies y demeurent, mais on n'y voit pas le visage d'aujourd'hui.

L'étude des matériaux d'une école, objets que la valeur d'usage fige dans une série, mais dont la valeur d'échange évolue en fonction des formes pédagogiques appropriées au modèle professionnel que l'on veut déterminer, l'examen de l'objet et de ses relations nous ont amenés à réaliser une exposition qui ne montre pas de produits finis, car ce qu'elle présente n'est pas le terme d'une histoire, c'est le début d'autres histoires. Il ne s'agit pas de définir une identité, mais de voir les modalités et les causes d'une transformation.

Sur la base de cette expérience, nous avons proposé à la municipalité de Bologne de fonder une nouvelle institution qui utilise cet instrument traditionnel qu'est l'exposition pour montrer comment s'élaborent les différents aspects du savoir.

Pour la production des matériaux (les objets conceptuels), on a recours aux instruments, aux approches méthodologiques et aux éléments décisifs auxquels se réfère la « nouvelle histoire ». On pense, en particulier, dépasser l'opposition entre l'histoire événementielle des classes dirigeantes et celle des classes dominées en déterminant, dans la culture matérielle, les espaces où les deux s'expriment et se rencontrent. A l'image noble de la communauté urbaine stratifiée que conservent les musées des XVIII^e et XIX^e siècles, à celle, médiocre – même quand elle est héroïque – des luttes et de la peine du « quart monde », peut et doit se juxtaposer une autre image qui montre les lieux communs aux deux classes que définit le rapport savoir/travail.

De même que les études et leur représentation visuelle ne proposeront pas une reconstitution figée des aspects du passé, la nouvelle institution ne se voudra pas seulement conservatoire, mais aussi vitrine du présent, centre de dialogue sur les problèmes d'aujourd'hui, véhicule de propositions. Elle entend prendre acte des transformations en cours dans la société et amener la collectivité à en prendre conscience.

La méthode qui guide les recherches historiques sur le passé doit être utilisée également dans la lecture du présent. La prise de conscience passe par l'étude des rapports de la population avec le quotidien (l'autobus, les espaces verts dans la cité, la vie de l'école, les nouvelles machines à l'usine, le cheminement d'un certificat dans les bureaux de la mairie...). Tout cela a sa place au musée, car c'est l'image d'une société en mouvement.

[Traduit de l'italien]

SAFRAN ET PIERRE :

Il apparaît bien que l'une des tâches les plus importantes et les plus difficiles du musée est de faire connaître le patrimoine culturel de façon à éclairer le temps que nous vivons. On comprend dès lors que nombre d'institutions l'esquivent en se contentant d'interpréter le passé sans se référer au présent.

Actuellement, les nations développées réduisent leurs dépenses publiques, les pays en développement se débattent périodiquement dans des difficultés financières. La tentation est donc forte d'insister sur la conservation plutôt que sur l'évolution, de refuser obstinément de se départir du détachement de l'érudit plutôt que de tenter, tâche autrement dangereuse, de jeter un pont entre les cultures d'hier et d'aujourd'hui.

Établir de telles relations comporte assurément des risques et il est plus important d'exposer honnêtement, d'une part, le patrimoine culturel, d'autre part, la situation actuelle. Mais, comme le soulignait le Directeur général de l'Unesco à la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Amérique latine et dans les Caraïbes, à Bogotá, en 1978, « le patrimoine culturel n'est pas simplement la somme des monuments historiques, mais plutôt toute la création dynamique et vivante de l'homme ». Faire passer dans les faits cette conception du patrimoine culturel exige que l'on mette énergiquement l'accent sur l'art de la communication et de l'interprétation.

Le Festival de Sri Lanka a illustré le problème et montré les perspectives ouvertes par une telle approche.

Un lien entre patrimoine culturel et vie contemporaine

James Porter

Boursier Leverhulme, Université de Londres (1950-1955); diplômé de sociologie de la London School of Economics (1953); licencié ès lettres et en sociologie de l'éducation (1955). Enseignement primaire et secondaire puis chargé de cours en sociologie et éducation jusqu'en 1962. Proviseur adjoint du Coventry College (1962-1967); proviseur du Bulmershe College of Higher Education (1967-1968). Membre du Comité national d'enquête sur l'éducation et la formation des maîtres (1971); de la branche Éducation du Comité des bourses universitaires (1978); du Conseil consultatif pour l'enseignement du service de radiodiffusion indépendant; du Bureau exécutif de l'Icom-Royaume-Uni; de la Société royale des arts (1978); membre honoraire du College of Perceptors (1978); président du World Education Fellowship (1979); consultant de l'Unesco pour l'enseignement supérieur depuis 1976; directeur du Commonwealth Institute. Coauteur (avec N. Goble) de *L'évolution du rôle du maître — perspectives internationales* (Paris, Unesco, 1977).

Inauguré le 16 juillet 1981 par S.M. la reine Élisabeth II, le Festival de Sri Lanka, qui dura deux mois (jusqu'au 16 septembre) au Commonwealth Institute, à Londres, regroupait trois expositions parallèles et complémentaires. Occupant tout l'espace intérieur et extérieur de l'institut, il s'est caractérisé par l'importance de la participation sri-lankaise : artistes et spécialistes, qui en ont assuré l'animation constante, y ont multiplié spectacles, démonstrations, projections de films, conférences, séminaires sur la vie politique, religieuse du pays et ont témoigné des événements ainsi que de sa production artistique, artisanale et manufacturière devant des publics aussi nombreux que divers.

Le professeur J. E. van Lohuizen-de Leeuw, qui a joué un rôle primordial en réunissant les objets de l'exposition principale consacrée au patrimoine culturel, présente, dans les pages suivantes, ces objets et leurs rapports avec l'histoire de Sri Lanka. Auparavant, il ne paraît pas inutile de montrer comment est née l'idée de ce festival, car il s'y dessine toute une stratégie pour mettre en relief le lien essentiel qui unit le passé au présent.

Les origines

Cette idée a pris corps au cours de nombre d'entretiens, sans caractère officiel, qui ont eu lieu, fin 1978, à Colombo, capitale de Sri Lanka. Ces discussions menèrent à la conviction que le « triangle culturel » de Sri Lanka¹ et ses sites méritaient l'audience que lui apporterait une manifestation de caractère international. Dès le début, il fut entendu qu'une telle manifestation devait faire référence à la vie culturelle contemporaine de l'île.

La date arrêtée pour l'exposition projetée coïncidait avec la commémoration du cinquantenaire de l'introduction du suffrage universel dans le pays. Ce fait accrut encore l'intérêt que marquait le gouvernement pour cette initiative et amena à concevoir une exposition contemporaine, parallèle à celle qui est

1. Le « triangle culturel » est une région riche en monuments religieux et profanes ainsi qu'en sites archéologiques, délimitée par un triangle dont les sommets sont les trois anciennes capitales de Sri Lanka : Anuradhapura, Polonnaruwa et Kandy.

SRI LANKA

consacrée au patrimoine culturel et qui aurait pour thème l'évolution constitutionnelle de la nation.

La préparation

La préparation du festival a mis en évidence la nécessité d'un « exposé du programme » comme de celui de sa conception, car il apparaissait nettement que la communication du message contemporain ne peut se faire sans une participation active des porteurs de ce que le Directeur général appelle la « culture dynamique ». La présence de Sri-Lankais, hommes et femmes – les jeunes, guides et animateurs, les artisans, qui présentaient les métiers d'hier et d'aujourd'hui – ainsi que l'exposition de livres imprimés et publiés à Sri Lanka ont démontré la réalité de cette participation.

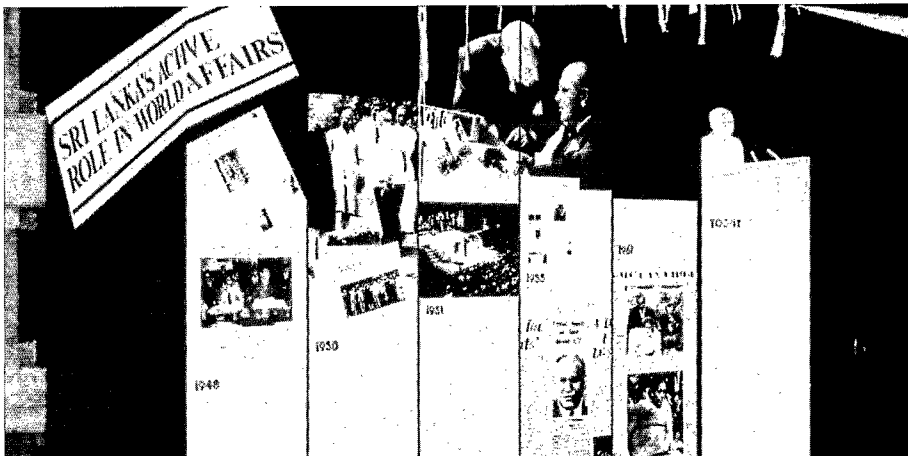
On ne saurait passer sous silence l'importante contribution des Sri-Lankais résidant à Londres, qui ont aidé à l'intendance, fait connaître aux visiteurs la cuisine nationale et ont apporté leur concours à plusieurs manifestations.

Néanmoins, les deux années de préparation virent surgir nombre de problèmes et conduisirent à des réajustements successifs des projets initiaux. Très tôt, il apparut que, pour lier patrimoine culturel et vie contemporaine, on devait faire preuve de souplesse d'esprit et de dynamisme aussi bien dans la conception de l'ensemble que dans la programmation des manifestations à organiser autour des thèmes principaux. Retouches et modifications se sont d'ailleurs poursuivies pendant toute la durée du festival, comme cela avait été le cas lors de l'exposition *Masques*, réalisée en 1980 par le Commonwealth Institute².

Conservation, sécurité et présentation

Le pivot du festival fut l'exposition sur le triangle culturel que présente le professeur van Lohuizen. A l'origine, elle devait comporter plus de cent trente objets de grand prix, chargés d'histoire et dont beaucoup, gardant encore un caractère sacré, n'ont jamais quitté le pays. Le nombre en fut réduit par la suite, pour nombre de raisons, la plus importante étant la crainte de perte et de dégâts suscitée à Sri Lanka par la perspective d'un si long voyage de tant d'objets précieux à tous égards.

Il était donc primordial de veiller scrupuleusement, à tous les stades du transport et de l'exposition, à l'emballage, aux manutentions et de procéder à des contrôles minutieux du nombre et de l'état des objets tant à l'expédition qu'à la réception, et cela, aussi bien à l'aller qu'au retour. Ces vérifications furent confiées à des responsables du plus haut niveau.



Le Sri Lanka d'aujourd'hui photographié à l'exposition.

[Photo: Commonwealth Institute.]

2. Voir Fred Lightfoot et Allen Cobbold, « Londres. L'exposition du Commonwealth Institute : 'Masques' », *Museum*, vol. XXXIII, n° 1, 1981, p. 9-20.

La sauvegarde des pièces durant l'exposition constitua un autre sujet de préoccupation. On rassembla les trésors présentés dans une aire offrant le maximum de sécurité, équipée d'un nouveau système d'alarme et restant sous surveillance humaine vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Un organisme spécialisé, indépendant, auquel ces dispositions furent soumises, les inspecta et les approuva.

Enfin s'imposaient de longues discussions sur la présentation de ces trésors. Les solutions arrêtées, il fallait songer à recréer leur environnement naturel en un milieu si éloigné du leur. On y réussit grâce à une étroite collaboration entre l'institut et les représentants de Sri Lanka. Pour obtenir un résultat convenable, le responsable des expositions à l'institut dut séjourner assez longtemps dans l'île. Il y travailla sur les sites, avec ses collègues du pays, afin de reconstituer le cadre de paix et de beauté que forment fleurs et feuillages, les éclairages et les tissus originels contribuant à parfaire l'ambiance. Dans cette tâche, il ne fallait pas perdre de vue la nécessité de laisser le plus d'espace possible aux objets afin qu'ils « parlent d'eux-mêmes ».

Durant toute la préparation de l'exposition et au cours de celle-ci, il fallut également beaucoup de diplomatie pour calmer les polémiques qui s'élevèrent tant à Sri Lanka qu'à Londres, notamment sur l'opportunité de laisser des biens aussi précieux quitter leur pays pour une exposition internationale de ce genre et sur la possibilité de donner un reflet exact à la fois du patrimoine culturel et de la vie contemporaine. De tels débats ont illustré l'importance d'une longue préparation du festival et la nécessité d'une collaboration de tous ceux qui sont directement intéressés à la sauvegarde du patrimoine culturel. On ne s'étonnera donc point si la liste de ces personnalités est plus longue que celle que citent habituellement dans leur adresse de remerciements les organisateurs d'expositions temporaires. Elle comprend des représentants de gouvernements, des sommités religieuses, des savants, dont des archéologues, des écrivains, des conservateurs de musée, des chefs de file de l'opinion publique, parmi lesquels ceux qui expriment les sentiments des minorités ethniques et religieuses, bref, tous ceux pour qui l'identité culturelle n'est pas un vain mot.

Exposition *Arts anciens* de Sri Lanka, ►
Commonwealth Institute, Londres, 17 juillet-
13 septembre 1981 : représentation du
Bodhisattva Samantabhadra assis dans la
posture de délassement (*lalitasana*), la main
droite levée dans l'attitude d'enseignement
(*vitarkamudra*). Bronze doré à la flamme,
yeux incrustés de cristal, VIII^e-X^e siècle,
Veheragala ; département d'archéologie,
Colombo, n° V 03. Hauteur : 49 cm.
[Photo : Commonwealth Institute.]

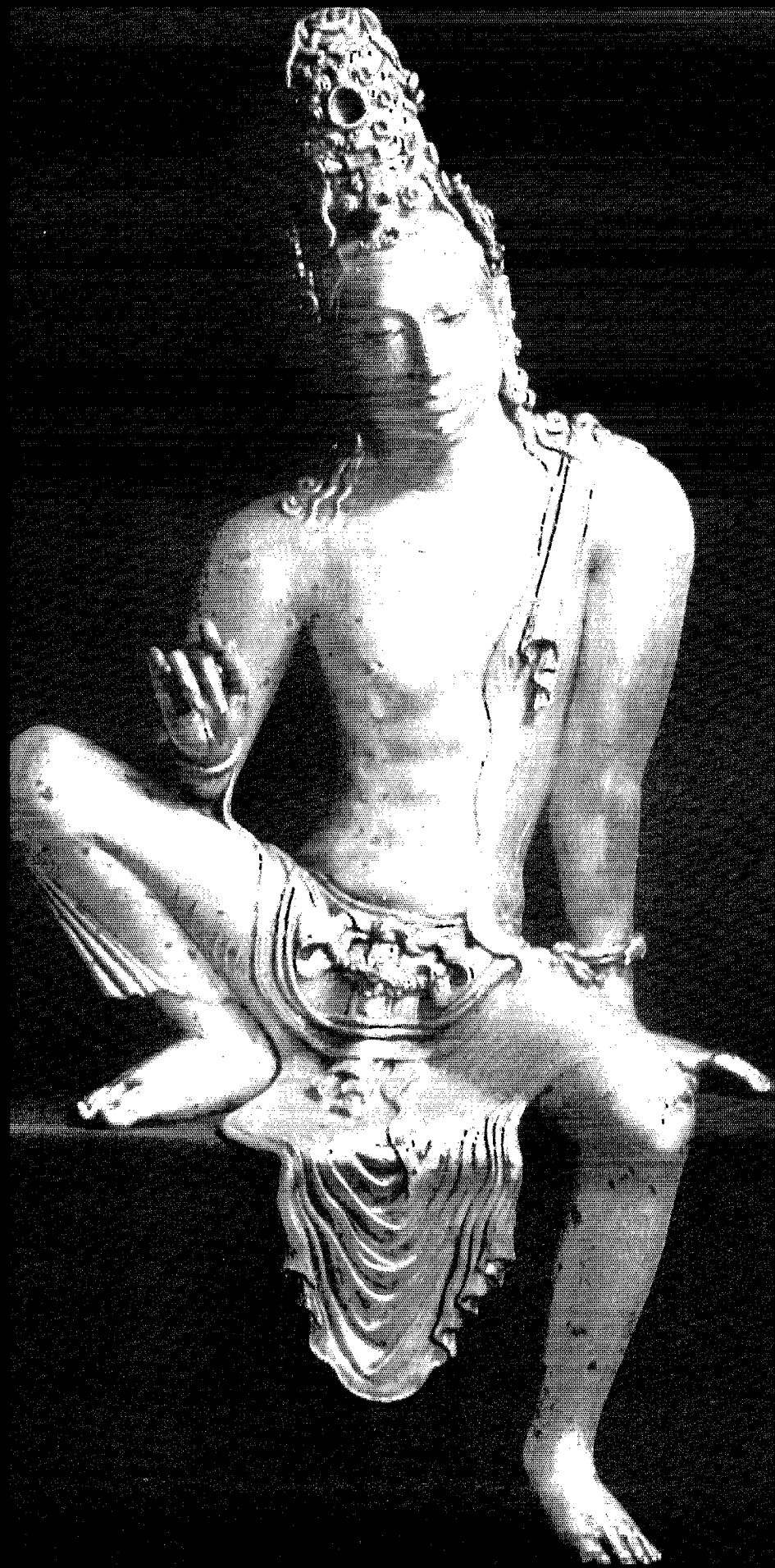
Coordination

Pour résoudre les problèmes complexes et en constante évolution posés par l'organisation du festival, fut mise en place une structure de coordination soigneusement élaborée. L'organigramme montre son articulation autour du coordonnateur principal, le secrétaire auprès du Premier Ministre de Sri Lanka, autorité en mesure de rassembler les divers groupes d'intérêts concernés et d'organiser l'effort collectif à tous les niveaux. Le commissaire à l'archéologie de Sri Lanka a dirigé la conception du projet avec le responsable des expositions de l'institut. D'une part, le Haut-Commissaire de Sri Lanka au Royaume-Uni assura la coordination avec ses collègues de Londres, en liaison avec son gouvernement ; d'autre part, le directeur du Commonwealth Institute coordonna les tâches dévolues à cette institution. Ainsi se nouèrent des relations de travail pratiques et efficaces.

On procéda à la communication systématique de tous les documents importants : correspondance, télex, comptes rendus de réunions, etc. Durant toute la période de préparation et celle de réalisation, chacun vit ses responsabilités nettement définies et redéfinies. Tout cela a fait du festival l'œuvre d'une coopération véritable, l'une de ces réalisations auxquelles les professionnels appelés à collaborer peuvent donner le meilleur d'eux-mêmes. En effet, ils y travaillent dans un cadre fermement tracé et ont conscience de l'intérêt qu'y porte le pays « maître d'ouvrage », intérêt qui se manifeste par un engagement au plus haut niveau. Les responsables sri-lankais ont assumé pleinement l'autorité que leur donnaient leurs titres et leur position. Cela a été très important. Une administration très efficace et une direction de grand style ont fait le reste.

La phase finale du festival a commencé. C'est un bilan complet à l'établissement duquel tous les participants sont appelés à travailler.

[Traduit de l'anglais]



Au-delà de l'extrême sud du sous-continent indien, l'antique Sri Lanka n'est pas un simple avant-poste isolé des terres occupées par les hommes. Au contraire, s'avancant dans les immensités océaniques qui s'étendent entre l'Inde et l'Antarctique, il constitue, avec son « triangle culturel », « le grand foyer de rayonnement du bouddhisme theravāda et du génie cingalais. Il a attiré à diverses époques des penseurs, créateurs ou chercheurs venus du monde entier, et notamment du reste de l'Asie, approfondir leur foi ou élargir leurs connaissances, se recueillir dans ses monastères, s'instruire auprès de ses philosophes ou travailler avec ses artistes. Tous les édifices, tous les ouvrages, tous les objets que l'on y trouve encore – depuis les majestueuses dagobas de Thuparama, de Ruwanvelisaya d'Abhayagiri et de Jetavana, jusqu'aux splendides fresques de Sigiriya, depuis l'Université d'Alahana à Polonnaruwa jusqu'à la place du temple de Kandy – portent témoignage de l'exceptionnel essor spirituel, culturel et technique que le Triangle a connu au long des siècles¹ ».

Le Dr J. E. van Lohuizen-de Leeuw, éminente orientaliste, explore le substrat historique et culturel de son art dans l'introduction au catalogue de l'exposition qu'elle reprend largement dans cet article.

L'art de l'antique Sri Lanka

J. E. van Lohuizen-de Leeuw

Doctorat avec une thèse sur « La période scythe » (1949). Enseignement du sanscrit à l'Université de Groningue (1942-1951), de l'histoire et de la culture de l'Indonésie à l'Université d'Utrecht (1946-1951); chargée de cours sur l'art et l'archéologie de l'Inde à l'Université de Cambridge (1951-1959). En 1959, maître de conférences en art et archéologie de l'Asie du Sud et du Sud-Est à l'Université d'Amsterdam. A obtenu trois bourses de recherche : celle de l'American Association of University Women, celle de l'Association canadienne des femmes diplômées des universités et celle de St Edmund's House (Université de Cambridge).

Par sa situation, Sri Lanka se trouve être une escale obligée sur la route maritime qui constitue la principale voie de communication entre le Proche-Orient et le Moyen-Orient, d'une part, l'Asie du Sud-Est et l'Extrême-Orient, d'autre part. Lorsque les échanges commerciaux entre ces diverses régions prirent un tour plus systématique, au début de l'ère chrétienne, l'importance des ports de l'île s'en accrut d'autant.

Avec le développement des contacts internationaux, l'histoire politique et religieuse du continent indien allait influencer de plus en plus sur le destin de l'île. Élément déterminant : la décision de l'empereur indien Asoka (269-232 av. J.-C.) d'envoyer des missionnaires bouddhistes aux quatre coins de l'Asie, à Sri Lanka notamment. Mahinda, le moine qui dirigeait la mission à Sri Lanka, aurait été le fils de cet empereur. Il rencontra à Mihintale – non loin d'Anuradhapura, qui fut capitale jusqu'à la fin du ^xe siècle – le roi cingalais Davānampiya Tissa (250-210 av. J.-C.) et obtint sa conversion ainsi que celle de son peuple au bouddhisme.

Chronique de deux millénaires

Il est probable que des immigrants indiens étaient déjà installés à Sri Lanka depuis plusieurs siècles, mais c'est seulement avec le bouddhisme que la culture cingalaise s'épanouit sous la féconde influence de la nouvelle religion. Comme dans l'Europe médiévale, les nouveaux monastères, concentrés dans la capitale et ses environs, devinrent des foyers de savoir dont certains d'un immense rayonnement. Outre l'enseignement de l'astronomie, de la médecine, de la philologie, de la grammaire, de la littérature, etc., ils veillaient surtout à préserver la pureté de la doctrine du Bouddha. Ils le firent avec tant de vigilance que Sri Lanka est, aujourd'hui, l'un des rares pays où l'on pratique encore le bouddhisme theravāda, forme originelle de cette religion. En outre, la culture de l'île y a considérablement gagné. Les moines ont tenu diverses chroniques qui permettent de retracer sans hiatus l'histoire de Sri Lanka depuis

1. Extrait de l'appel pour la sauvegarde du « triangle culturel » de Sri Lanka, lancé à Kandy le 25 juin 1980 par M. Amadou-Mahtar M'Bow, directeur général de l'Unesco.

l'arrivée de Mahinda. A ces chroniques s'ajoute le précieux témoignage d'un grand nombre d'inscriptions. A l'exception de la Chine, aucun pays d'Asie ne peut se targuer d'avoir une relation aussi complète, détaillée et précise de plus de deux mille ans d'histoire.

Œuvre de moines, les chroniques fourmillent de renseignements de caractère religieux. Nous sommes donc assez bien informés sur l'emplacement et l'architecture des établissements monastiques. Par ailleurs, les recherches archéologiques effectuées depuis une centaine d'années ont mis au jour nombre de vestiges qui permettent de vérifier l'information écrite. Si nous connaissons relativement bien l'architecture ancienne, religieuse en particulier, il n'en va pas de même d'autres arts, telles la sculpture, la peinture, pour lesquels les données fiables disponibles sont très fragmentaires. En l'occurrence, les chroniques ne sont guère utiles, car les quelques mentions qu'on y trouve rendent difficile, sinon impossible, l'identification de telle ou de telle représentation de Bouddha. Mais notre connaissance parcellaire de la sculpture et de la peinture tient à d'autres raisons.

Sculpture et peinture

En ce qui concerne la peinture, l'emploi en général de matériaux périssables explique le nombre malheureusement très limité d'œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous. Les quelques exemples d'art pictural qui restent sont des fresques. Citons les célèbres peintures rupestres de Sigiriya, de la fin du ^{ve} siècle, indubitablement le plus beau spécimen d'art pictural ancien de toute l'Asie du Sud.

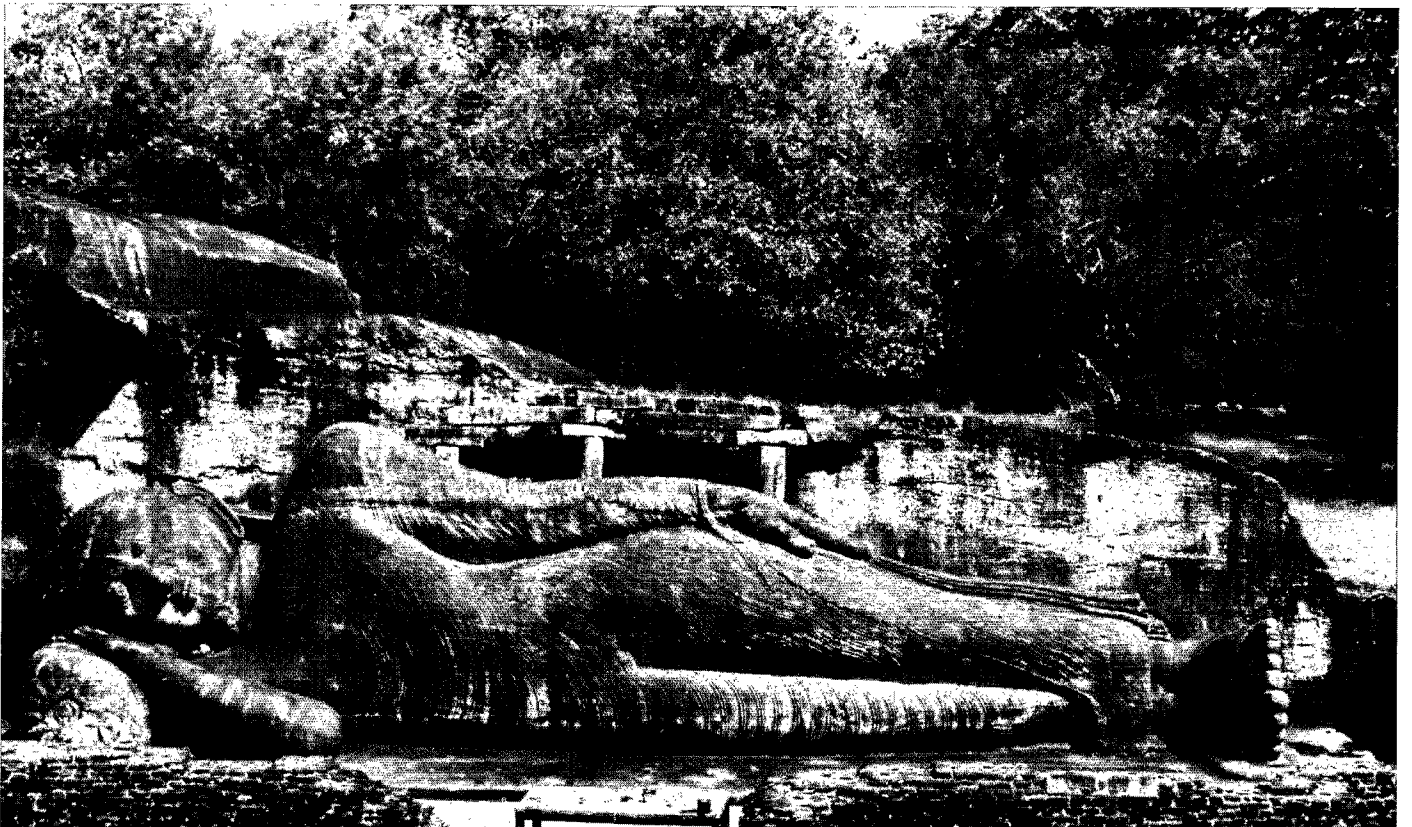
Nous sommes moins démunis quant à la sculpture. Là aussi, les œuvres sont peu nombreuses, mais la cause en est autre. Dans cette forme orthodoxe qu'est le bouddhisme theravāda, la sensibilité artistique s'exprime, en sculpture, presque exclusivement par des représentations du Bouddha. Les statues de ces êtres supérieurs que l'on appelle Bodhisattvas, plus nombreuses que celles du Bouddha dans les pays du bouddhisme mahāyāna, sont rares à Sri Lanka. Les quelques exemples qu'on y a découverts dateraient des trois derniers siècles de la période d'Anuradhapura, durant laquelle certaines influences mahāyāna ont touché l'île. Cela dit, l'un d'entre eux dépasse en beauté toutes les représentations que l'homme a données de son Sauveur. Le patrimoine sculptural de Sri Lanka se limite donc essentiellement à des images du Bouddha dans lesquelles le conservatisme du bouddhisme theravāda a aussi laissé son empreinte.

L'art indien ancien ne représentait pas le Maître sous une forme humaine, mais l'adorait à travers des symboles, tels la trace de son pied ou l'arbre sous lequel il a atteint à l'illumination. Si l'apparition de la forme humaine du Bouddha, en Inde, au début de l'ère chrétienne, s'est vite propagée à Sri Lanka, l'adoration des symboles s'y est maintenue plus longtemps que sur le continent. Dans les siècles suivants, les tendances traditionnelles du bouddhisme theravāda ont empêché – ou du moins beaucoup ralenti – l'évolution stylistique et iconographique de la représentation de Bouddha. Il est donc très difficile d'attribuer à telle ou telle sculpture une date, voire une période précise, sur la seule base de son style, difficulté qu'aggrave le fait que peu de sculptures et d'objets ont été découverts dans un ensemble pouvant être daté. Témoin de notre connaissance plus qu'approximative de l'évolution stylistique, donc chronologique, de la sculpture cingalaise, le professeur Paranavitana, incontestable autorité en matière d'art cingalais, est revenu plusieurs fois sur les dates qu'il avait attribuées à telle ou telle œuvre, les décalant souvent de plusieurs siècles.

La décoration des bâtiments a également utilisé les arts plastiques. Là aussi se manifestent l'austérité et la sobriété de la religion à Sri Lanka. Aux antipodes de l'exubérance des temples indiens, avec leurs cohortes de dieux et de demi-dieux, la décoration sculpturale des édifices cingalais se limite à quelques éléments structuraux : stèles des anciens *vābalkada*, colonnes et chapiteaux, vestibules... Quelques bâtiments comportent aussi des décorations en stuc et en terre cuite ou des frises de pierre. Citons également dans l'ornementation,

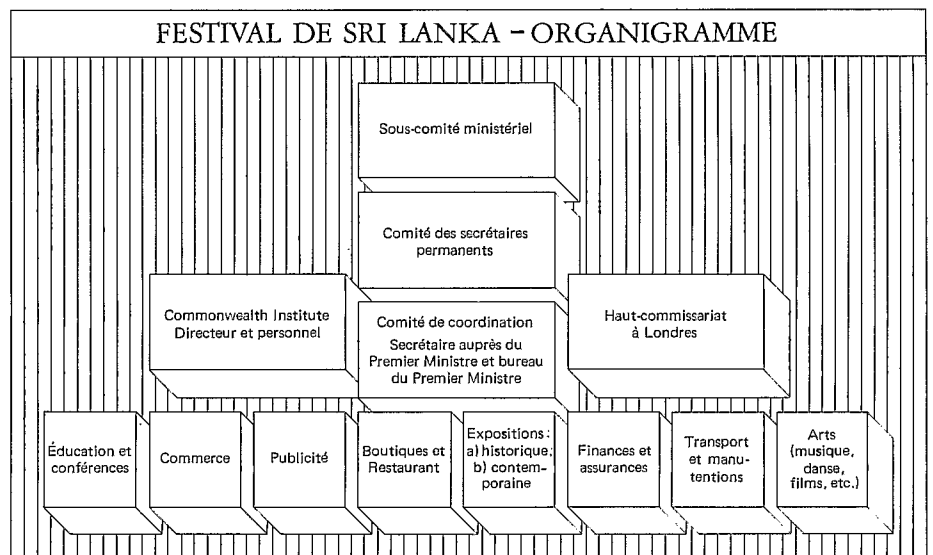


Le contexte historique du « triangle culturel ».
[Photo : Commonwealth Institute.]





L'incalculable Bodhisattva est soigneusement déballé et son état minutieusement vérifié.
[Photo : Commonwealth Institute.]



La colossale statue (13 m) de Bouddha dans sa totale extinction (*parinirvana*) de Gal Vihara, Polonnaruva, dont une reproduction en fibre de verre accueillait les visiteurs du Festival de Sri Lanka, Patrimoine culturel et vie contemporaine.

[Photo : Unesco/Cart.]

des tuiles de chéneaux et des poignées de porte. Les seuls éléments en bois qui subsistent ne datent pas plus de quelques siècles. Enfin, il faut mentionner de curieux urinoirs de pierre qui semblent avoir été de mode particulièrement dans une communauté religieuse, encore que l'on en trouve d'analogues dans certains palais.

Les édifices profanes, construits, eux, en matériaux périssables, ont complètement disparu, à l'exception de quelques vestiges assez récents. A en juger par les ruines de certains palais, leur décoration architecturale était sans doute analogue à celle des édifices religieux.

Stūpa

Le type d'architecture bouddhique le plus important est le *stūpa* ou *dāgoba*. A l'origine monument contenant une relique de Bouddha ou de l'un de ses disciples, il devint, plus tard, mausolée élevé sur les cendres de personnages moins importants. L'extension du bouddhisme les multiplia sur le continent asiatique et, peu à peu, il a pris figure de symbole du bouddhisme, à l'instar de la croix du christianisme. De ce fait, les *stūpas*, appelés communément *dāgobas* à Sri Lanka, constituent le modèle architectural bouddhique le plus caractéristique de l'île. Leur taille varie de quelques centimètres à plusieurs dizaines de mètres. Le *dāgoba* Jetavana mesure 120 mètres de haut et près de 112 mètres de diamètre à la base.

Organigramme du Festival de Sri Lanka.
[Dessin du Commonwealth Institute.]

Les reliquaires qu'ils renfermaient étaient de cristal, de métaux précieux, de bronze ou d'ivoire. On leur donnait souvent la même forme que le *dāgoba*, lui-même reliquaire. Dans certains cas, la relique était placée dans un petit récipient en cristal, déposé dans un reliquaire en or à son tour déposé dans une châsse en bronze, ces trois objets en forme de *stūpa*. Le petit reliquaire en or découvert, il y a quelque temps, dans le *dāgoba* situé sur le mont Mihintalē est l'un des plus anciens et des plus vénérés ; il contenait les cendres de Mahinda, qui a propagé le bouddhisme dans l'île et donné son nom à la montagne.

L'acculturation de l'hindouisme

Bien que le bouddhisme fût, et demeure, la principale religion de Sri Lanka, il n'est pas la seule. Sa situation géographique a ouvert l'île aux influences culturelles étrangères, indiennes pour la plupart. Au cours du premier millénaire de l'ère chrétienne, quand le bouddhisme se développait sur la côte sud-est de l'Inde, les contacts entre les deux pays étaient religieux autant que politiques. L'immigration tamoule, qui se poursuit encore aujourd'hui, remonte à la préhistoire. Nombre de ces immigrants qui venaient s'installer par le nord de l'île étaient pacifiques, mais les chroniques font état d'innombrables guerres de conquête des rois tamouls du continent. Dès le II^e siècle avant J.-C., ils régnèrent, un temps bref, à Anuradhapura et le dernier souverain cingalais de Kandy, déposé par les Britanniques en 1815, était lui aussi d'origine tamoule. Cet afflux permanent d'immigrants indiens fit de l'hindouisme la religion dominante dans le nord de l'île. Toutefois, beaucoup de Tamouls hindouistes se convertirent au bouddhisme et s'intégrèrent à la culture cingalaise. Dans ce long processus d'acculturation, le bouddhisme à Sri Lanka a progressivement assimilé un certain nombre d'éléments religieux venant de l'hindouisme. La plus étendue et la plus intense période d'influence tamoule commença vers 993, lorsque le puissant roi chola Rājarāja I^{er} envahit l'île et mit à sac Anuradhapura, sa capitale depuis treize siècles au moins. L'extrême sud-est du pays resta plus ou moins indépendant, mais la majeure partie du territoire fut pratiquement annexé au grand empire chola jusqu'en 1070. Polonnaruva fut, durant cette occupation, le siège du gouvernement et, après la reconquête de l'indépendance, resta la capitale jusqu'en 1236.

Les plus beaux exemples d'architecture et de sculpture hindoues à Sri Lanka datent de cette période. Les temples ont certainement été construits sous la direction d'architectes tamouls venus d'Inde, tradition encore vivace de nos jours. On a néanmoins de bonnes raisons de penser que nombre de merveilleux bronzes de cette période sont de fabrication locale, bien que certains aient pu être importés d'Inde du Sud. L'occupation chola a, évidemment, accru l'influence hindouiste sur la culture de Sri Lanka, mais certains détails des sculptures architecturales indiquent que l'intégration des éléments hindouistes avaient commencé plusieurs siècles auparavant.

Un creuset culturel

Avant l'introduction du bouddhisme, les habitants de l'île étaient animistes. Ils adoraient les esprits du mal, du bien, les forces naturelles qui jouaient un grand rôle dans leur vie. Ainsi les Nāga, ou divinités-serpents, censées apporter la pluie et la fertilité. Comme dans le cas de l'hindouisme, des éléments de ces croyances indigènes se sont progressivement intégrés à la culture cingalaise et en sont devenus indissociables.

Bien qu'essentiellement bouddhique, la culture de Sri Lanka fut donc fécondée par deux autres courants de pensée religieuse. L'harmonieuse intégration de ces composantes est attestée par les *vīrakāl*, ou monuments aux héros. On érigeait ces sculptures dans tout le sud de l'Inde pour commémorer la mort d'un vaillant guerrier. On en a trouvé à Sri Lanka, avec, parfois, un Bouddha dominant le champ de bataille.

Dans une culture aussi profondément religieuse que celle de Sri Lanka, les



Pièce de jeu d'échecs, ivoire sculpté en forme de char tiré par quatre chevaux, II^e siècle av. J.-C., Mantota, Musée archéologique d'Anuradhapura, n^o 67. Hauteur : 17 mm ; longueur : 30 mm. [Photo : J. E. van Lohuizen-de Leeuw.]



Statue de Bouddha enseignant
(*vitarkamudra*). Ivoire peint ou laqué noir
et rouge, XVIII^e siècle, région de Kandy,
Musée archéologique, Université de
Peradeniya, n° G 50. Hauteur : 38,5 cm.
[Photo : Commonwealth Institute.]

objets liés au rituel jouent un grand rôle. Des plus anciens, seuls nous sont parvenus ceux qui n'avaient pas été faits d'un matériau non périssable : conques dont le son accompagnait certaines cérémonies ou trépieds sur lesquels on les plaçait. Les lampes sont les plus nombreuses, car, outre l'offrande de fleurs et d'encens, le fidèle pouvait adorer une divinité en allumant une lampe à huile. Certaines sont de véritables chefs-d'œuvre de l'art du bronzier par la grâce ou l'originalité.

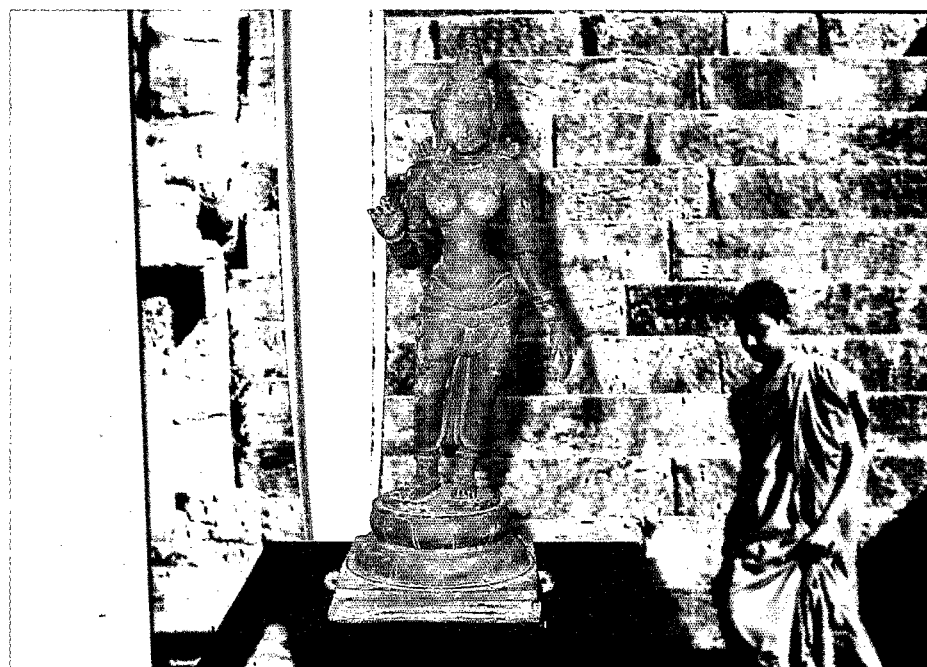
L'apport culturel des échanges commerciaux

Si la religion est restée, au fil des siècles, le noyau de sa culture, Sri Lanka doit à sa situation géographique d'avoir subi l'influence des échanges avec l'étranger qui en ont souvent déterminé l'histoire. Dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, l'île entretenait un commerce actif avec l'Empire romain. La découverte d'innombrables pièces de monnaie romaines en témoigne. De fait, une ambassade cingalaise s'est rendue à Rome, sous le règne d'Auguste, et l'île ainsi que ses richesses étaient très connues en Occident. Naturellement, un pays entretenant des rapports commerciaux avec des contrées lointaines comme l'Arabie, l'Empire romain, l'Asie du Sud-Est et l'Extrême-Orient avait sa propre monnaie. Sri Lanka était célèbre non seulement pour ses pièces, mais aussi pour ses perles, ses pierres précieuses, son ivoire, ces produits qui, plus tard



Vue générale de l'exposition, où une savante combinaison des éclairages, des plantes vertes et des éléments de décor crée un cadre harmonieux et évocateur aux objets.

[Photo : Commonwealth Institute.]



Çiva Nataraja, bronze, xi^e-xii^e siècle, Çiva ▷ Dēvālē n° 5, Polonnaruva, Musée archéologique d'Anuradhapura, n° 379. Hauteur, socle inclus : 1,395 m. On estime que cette statue est l'une des représentations les plus grandes de ce dieu de la Danse cosmique. Traditionnellement, il écrase sous son pied le nain Apasmarapurusha, personnification de l'ignorance. Çiva, dieu et maître des musiciens et chantres de *gana* représentés en frise sur le socle.

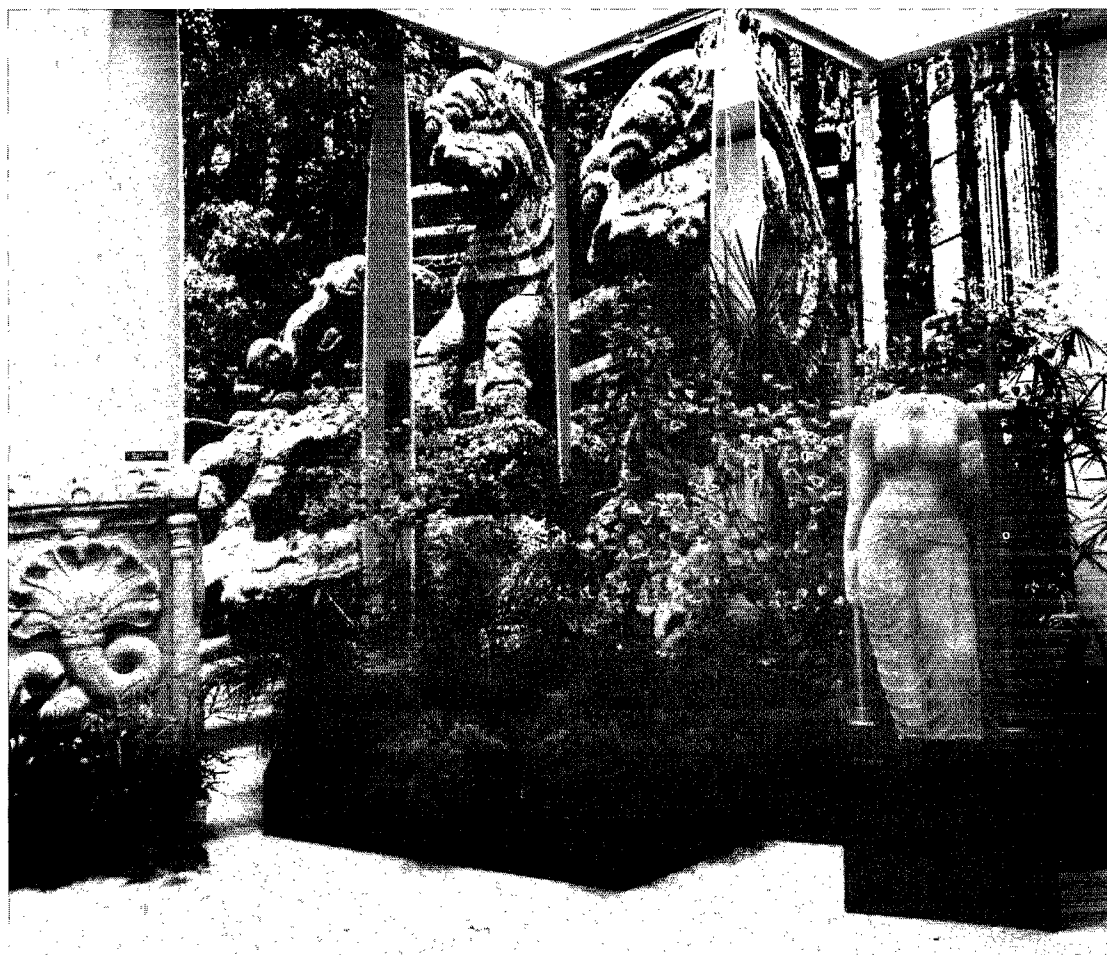
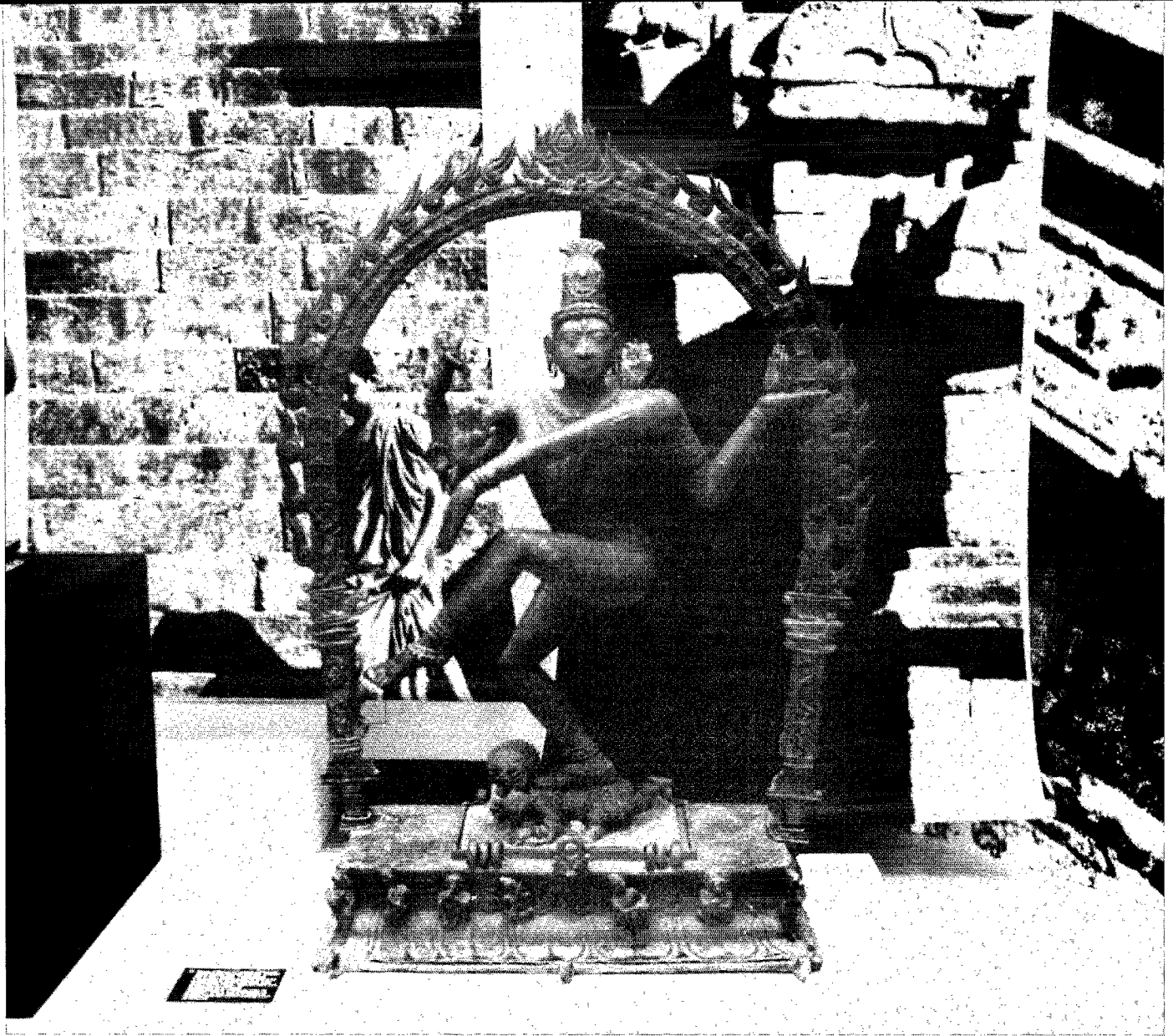
[Photo : Commonwealth Institute.]

Vue partielle de l'exposition. Au premier ▷ plan, divinité féminine; dolomite d'origine inconnue, vi^e-vii^e siècle, Musée archéologique d'Anuradhapura, n° B 78. Hauteur : 1,15 m.

[Photo : Commonwealth Institute.]

Parvati, l'une des personnalités sous laquelle est représentée l'épouse de Çiva. Bronze, xi^e-xii^e siècle, Çiva Dēvālē n° 5, Polonnaruva, Musée archéologique d'Anuradhapura, n° 380. Hauteur : 81,5 cm.

[Photo : Commonwealth Institute.]



attirèrent les négociants d'Europe occidentale, Portugais, Hollandais, Anglais et autres, vers la lointaine « Ceylan ».

Peu d'objets anciens en ivoire nous restent, mais nous est parvenue la plus ancienne pièce d'échecs du monde, le très joli et minuscule char tiré par quatre chevaux. En revanche, la période plus récente durant laquelle Kandy fut la capitale nous a laissé de nombreuses pièces prouvant que l'art de l'ivoirier s'est perpétué pendant plus de deux mille ans, tout comme ceux du joaillier et de l'orfèvre, ce qui ne peut surprendre dans un pays réputé depuis toujours pour ses pierreries. Des pièces très anciennes ou récentes témoignent avec un égal bonheur du talent des artisans cingalais.

La richesse de la culture de l'île attire depuis près de deux siècles les spécialistes sri-lankais et occidentaux. Mais, pour ce qui est de la période la plus ancienne, force est de reconnaître que maints problèmes subsistent et que de multiples aspects de l'art cingalais nous resteront inconnus. Mystère d'une culture qui nous a légué deux admirables objets d'art représentant sans doute la même déesse qui garde jalousement le secret de son identité.

[Traduit de l'anglais]

CHRONIQUE

Splendeurs du Coran

Derk Kinnane

1. Yasin Hamid Safadi, « *Le Coran*, exposition organisée par la British Library », voir *Museum*, vol. XXX, n° 1, 1978.

2. La Chester Beatty Library doit en grande partie sa réputation à son fonds islamique, mais ses collections ne se limitent pas aux manuscrits et œuvres d'art de l'Islam. Elle renferme des trésors d'art qu'avait recueillis, au cours de longues années, le grand collectionneur d'origine américaine dont elle porte le nom, sir Alfred Chester Beatty qui, à sa mort, en 1968, les a légués au peuple irlandais. L'esprit qui anime les responsables de la Chester Beatty Library est défini dans le catalogue de l'exposition *Islamic Masterpieces of the Chester Beatty Library* [Chefs-d'œuvre islamiques de la bibliothèque Chester Beatty] organisée à la Leighton Gallery, à Londres, en juin 1981. Dans la préface de ce catalogue, Patrick Henchy, bibliothécaire, écrit : « La Chester Beatty Library ne souhaite pas demeurer une unité culturelle isolée, gardant jalousement ses collections, mais entend plutôt collaborer avec les institutions et organismes analogues qui ont comme objectif commun la volonté de faire connaître le contenu de leurs collections... Le Conseil d'administration... se considère comme le gardien de ses collections, non uniquement pour la nation irlandaise, mais pour tout le monde civilisé. » *Museum* espère dans un prochain numéro publier un article dans lequel P. Henchy développera son propos.

Pour quelque sept cents millions de musulmans, cette année prend un caractère exceptionnel. Elle ouvre le xiv^e siècle de l'Hégire, le départ du prophète Mahomet de La Mecque pour Médine, événement qui est, pour les mahométans, le début de leur ère.

Entre autres manifestations par lesquelles l'Unesco a marqué l'entrée de l'Islam dans un nouveau siècle, a eu lieu du 16 juin au 3 juillet 1981, en la Maison de l'Unesco, à Paris, une exposition de remarquables copies de manuscrits enluminés du Coran. Cette exposition est née d'une initiative du World of Islam Festival Trust, organisme de gestion du Festival du monde de l'Islam.

Le trust avait organisé en 1976, dans le cadre de ce festival, une présentation de manuscrits islamiques originaux, exposition sans doute unique par la variété des documents provenant du monde entier et réunis là¹. Il n'est guère vraisemblable que l'on puisse rassembler de nouveau tant d'œuvres originales ne serait-ce qu'en raison du prix prohibitif qu'atteindrait leur couverture par les assurances et les mesures de protection qu'elles exigeraient.

Mais ce qu'une exposition d'originaux, même fabuleusement dotée, ne saurait réussir — atteindre des millions de personnes, dans toutes les régions du monde — une exposition itinérante de copies y parvient. Le trust a donc pris l'initiative d'en réaliser une de manuscrits conservés à la Chester Beatty Library de Dublin².

Les progrès enregistrés au cours des dernières décennies dans la reproduction photographique en

couleur ont permis d'obtenir des fac-similés d'une remarquable fidélité aux originaux, tant en ce qui concerne les formats, le respect des rapports entre les différentes parties de la calligraphie, la netteté des détails, que les nuances des couleurs, et le photographe, David Davidson, a su rendre sensibles la texture des matériaux, parchemin, vélin, cuir ainsi que l'éclat des ors, des encres et des peintures.

Museum est heureux de publier un article de Derk Kinnane, rédacteur en chef d'Informations Unesco, sur l'évolution de la calligraphie coranique qu'illustre cette exposition, ainsi qu'une courte note sur le World of Islam Festival Trust rédigée par le directeur de cet organisme, Alistair Duncan.

La calligraphie et le Coran

Le mot Coran (*Qur'ân*) peut se traduire par « lecture » ou « récitation à voix haute ». Pour un musulman, ce qui doit être lu et récité est la copie fidèle d'un texte originel conservé dans les cieux. Le Coran fut donné par Dieu à Mahomet, le dernier de ses envoyés, par l'entremise de l'archange Gabriel. Il le fit en arabe, pour le peuple arabe et pour l'humanité tout entière.

La connaissance du Coran, c'est-à-dire des paroles éternelles de Dieu, constitue le fondement de l'enseignement traditionnel dans le monde islamique. Le musulman acquiert de grands mérites en confiant à sa mémoire les 114 sourates (ou chapitres) du Livre sacré, et c'est en général à partir du Coran que les

enfants apprennent à lire et à écrire. Dans toute la communauté islamique, y compris chez les nombreux peuples non arabes très différents qui en font partie et qui représentent une population considérable, la lecture et l'étude du Coran se font en arabe. Aussi n'est-il pas surprenant, compte tenu de ce contexte, que la calligraphie jouisse d'un respect tout particulier dans le monde islamique, surtout lorsqu'elle sert à copier le Coran.

La langue arabe s'est probablement développée au ^{vi} siècle à partir d'un dialecte araméen, le nabatéen, parlé dans l'Arabie du Nord et dont l'écriture cursive était déjà fixée à l'époque où vécut le Prophète. Cette écriture se lit de droite à gauche et comporte 17 caractères assortis d'un système de points ajoutés au-dessus ou au-dessous du caractère, ce qui porte le chiffre total des lettres à 28. Les voyelles courtes sont indiquées par des signes placés au-dessus ou au-dessous de la consonne ou de la voyelle longue. Par ailleurs, la forme des lettres varie selon qu'elles figurent au début du mot, au milieu ou à la fin.

L'écriture utilisée dans les textes les plus anciens de l'ère islamique est le coufique, qui tire son nom, sans que personne sache pourquoi, de la ville de Kufah, en Irak. C'est une graphie anguleuse, plus ou moins carrée, et de caractère monumental. Au ^v siècle de l'Hégire/^x siècle après J.-C., le coufique fut remplacé dans l'usage courant par le *Naskh*, qui est probablement la forme d'écriture arabe la plus répandue. Selon la tradition, c'est un des plus grands calligraphes de l'Islam, Ibn Muqla, qui aurait défini les caractéristiques de cette écriture. Dans le système conçu par ce calligraphe-mathématicien, le trait formant l'*alif* – la lettre A – constituait le diamètre d'un cercle; l'*alif* et le cercle-étalon déterminaient ensuite les proportions des autres lettres.

Un autre calligraphe célèbre de Bagdad, Ibn al-Bawwab, perfectionna ce système en traitant l'*alif* comme s'il représentait le profil d'une personne debout et bien proportionnée. Comme dans les canons des proportions idéales du corps humain, la tête devait représenter un huitième de la hauteur totale de l'individu. Dans ce style de calligraphie, la « tête » était constituée par le point que traçait le calame (*qalam*), la plume de roseau avec laquelle on écrivait. Huit points donnaient la bonne hauteur de l'*alif*. C'est ainsi que se forma une écriture dont l'équilibre élégant entre la verticale et l'horizontale contribuait à créer un effet de fluidité dans la ligne de mots.

Quant au troisième grand calligraphe abasside, Yakut al-Musta'simi, il résumait ainsi son art : « Une architecture de l'esprit qui se manifeste à travers un instrument matériel. »

D'autres écritures se développèrent. L'une d'elles, le *Thulth*, une graphie cursive de grand module, majestueuse et donnant une impression de ralenti, fut adoptée aux ^{vii}-^{xiii} siècles pour copier un grand nombre des grands Corans utilisés dans les mosquées. Le mot *thulth* signifie « tiers » et fait allusion à un calame dont le trait le plus épais avait la

largeur de huit poils de mule, soit un tiers de celle du calame de 24 poils utilisé pour copier les documents sous les califes abassides de Bagdad.

On vit apparaître plusieurs styles d'écriture réservés à la copie du Coran, les autres graphies, pourtant couramment utilisées, ne convenant pas à la copie du texte sacré. L'une d'elles, élaborée par les calligraphes persans, est le *Ta'liq* (ou écriture « pendante »), dans laquelle chaque mot semble accroché au précédent et qui dessine une ligne écrite descendant de droite à gauche. Une autre de ces écritures, le *Nasta'liq*, combine, comme son nom l'indique, le *Naskh* et le *Ta'liq*. Elle fut mise au point à la fin du ^{xiii} siècle par Mir Ali de Tabriz. Ces deux écritures pouvaient être utilisées pour copier les commentaires figurant en marge du Coran.

Comme le faisait remarquer un maître irakien contemporain, A. Ghani Alani, on peut dire de la calligraphie que, pareillement aux autres arts de l'Islam – la musique, l'architecture et l'enluminure de manuscrits – elle reflète l'amour de la symétrie et de la répétition rythmique, en même temps que l'horreur du vide.

L'enluminure joue elle aussi un rôle important dans la copie du Coran. Le plus souvent, le calligraphe confiait son travail à un enlumineur, mais il arrivait, comme dans le cas d'Ibn al-Bawwab, que ces deux arts soient pratiqués par la même personne. Au début, l'enluminure servait seulement à marquer les séparations entre les chapitres du Livre saint. On ajouta par la suite des indicateurs de versets dans la continuité du chapitre, ainsi que des médaillons marginaux signalant les groupes de cinq et de dix versets. D'autres ornements indiquaient les quarts et la moitié d'une partie de Coran, ou encore les prosternations rituelles.

Une ornementation compliquée s'ajouta aux premières pages des sections du texte, mais le décor le plus somptueux fut bientôt réservé à la double page de frontispice ou « page-tapis ». Là, l'enluminure eut la possibilité de déployer avec une virtuosité sans égale la géométrie de ses décors abstraits qu'imprégnait une inspiration d'ordre métaphysique. Ce type d'enluminure atteignit les plus hauts sommets de l'art religieux.

L'enluminure puisait son inspiration à plusieurs sources dont beaucoup extérieures au monde islamique dans le temps comme dans l'espace. C'est ainsi qu'on voit apparaître la palmette origininaire de l'Égypte copte et de l'Iran sassanide. Le lotus, la pivoine et le « nuage » furent importés de Chine. Les Turcs ottomans, venus d'Asie centrale, apportèrent quant à eux l'oeillet.

Les grandes collections

Ces œuvres splendides étaient naturellement très prisées par les musulmans pieux et cultivés, et de grandes collections se constituèrent dans les principaux centres religieux et politiques du monde islamique. Le Caire, ainsi que

Mashad, en Iran, rassemblèrent des collections d'une extraordinaire richesse; la plus belle de toutes, tant par sa qualité que par la diversité des pièces réunies, est peut-être celle du Palais Topkapi d'Istanbul.

D'importantes copies du Coran furent également acquises par des collections du monde non islamique, comme celle de la British Library de Londres et celle de la Bibliothèque nationale de Paris. Toutefois, et c'est le plus étonnant, la collection la plus extraordinaire de Corans existant dans un pays non islamique se trouve à Dublin, en Irlande. Un endroit assez inattendu, pourrait-on penser, que cette Irlande située sur la frange extrême de l'Europe du Nord, très loin du monde méditerranéen et de l'Islam. Qui plus est, les Irlandais ont été bien trop absorbés au cours des siècles récents par les difficultés que leur valait le fait d'être une colonie, pour s'intéresser de près à des cultures pour eux très lointaines.

Mais les charmes de la vie irlandaise et la beauté verdoyante du pays ont souvent attiré des gens fortunés qui souhaitaient y vivre. Parmi ceux-ci figurait sir Alfred Chester Beatty. Né à New York en 1875, Beatty fit des études d'ingénieur et, vers le milieu de la trentaine, l'exploitation de mines de plusieurs pays du monde l'avait rendu milliardaire. Il consacra une partie de sa fortune à aider la recherche sur le cancer et à rassembler une des plus grandes collections mondiales de manuscrits orientaux. Sa passion pour ces œuvres d'art aurait eu pour origine les copies de Coran somptueusement calligraphiées et enluminées qu'il vit au Caire dans les années vingt, alors qu'il résidait en Égypte où l'avait attiré le climat salubre de ce pays. Beatty, bien que naturalisé Britannique en 1933, ne s'établit en Irlande qu'à la fin de la seconde guerre mondiale. C'est là qu'il mourut en 1968, en léguant sa collection au peuple irlandais.

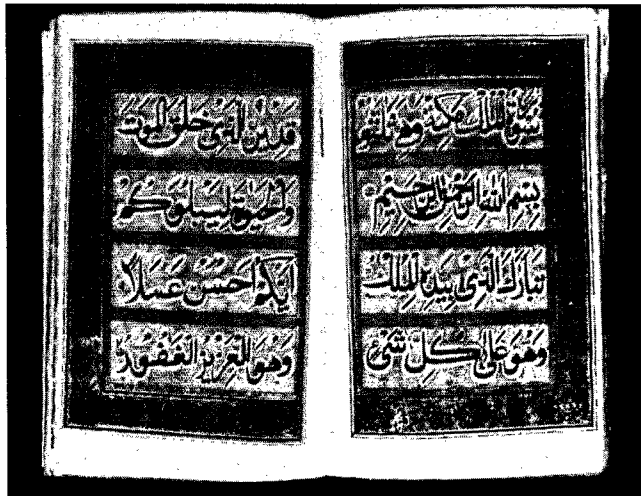
La fortune de Beatty et sa passion de collectionneur s'accompagnaient de connaissances solides, et la qualité de l'ensemble de textes coraniques qu'il réunit n'est surpassée, aux yeux de certains spécialistes, que par la collection Topkapi. La Chester Beatty Library comprend plus de 250 copies du Coran qui couvrent une période allant des ⁱⁱ/^{viii} siècles aux ^{xiii}/^{xix} siècles. Parmi ces chefs-d'œuvre figure une copie du Coran exécutée à Bagdad en 391/1001, l'unique exemplaire dû à la main d'Ibn al-Bawwab qui nous soit parvenu.

FAC-SIMILÉS :

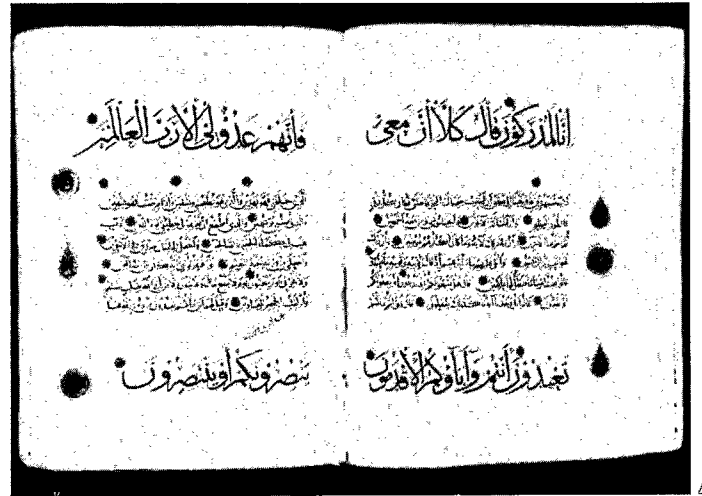
Quelques détails techniques

L'essentiel des travaux à réaliser pour cette exposition était commandé par la nécessité d'obtenir des épreuves dont chacune fut un rigoureux fac-similé de l'original dans le format comme dans le rendu des couleurs, ce qui a exigé un contrôle minutieux des conditions de chaque opération.

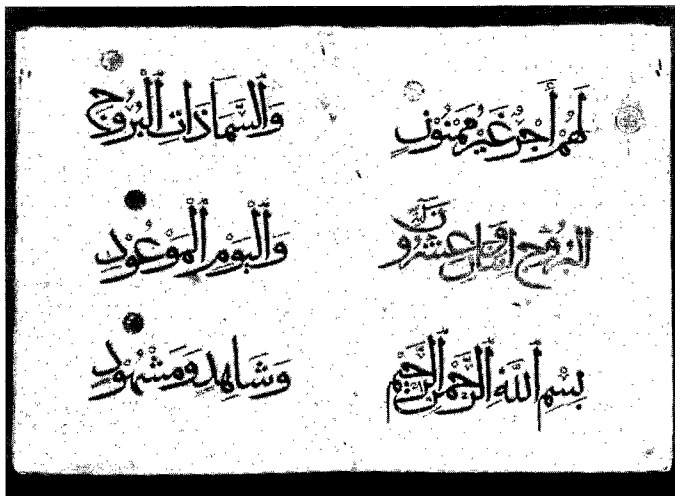
Tous les manuscrits ont été photographiés à plat sur une table de professionnel bien plane afin d'éviter des tensions de ces précieux manuscrits et de montrer chaque double page, comme



a



b



c



d

Exemple peu courant d'écriture du Coran en *Nasta'liq*. La copie est l'œuvre de Malika Jahan, princesse de Oudh, en Inde, qui vécut au XVIII^e siècle. Chester Beatty Library, Ms 1563.
[Photo: David Davison.]

Ahmed ben el-Sourauardi a dessiné, à Bagdad, en 1301-1302, cette calligraphie de la sourate *El Chouara* [Les poètes] en *Naskh*, avec, en tête et en pied, une ligne en un beau *Thulth*. Chester Beatty Library, Ms 1467.
[Photo: David Davison.]

Rare exemple d'écriture *Tumar* exécuté en Égypte, vers 1300 av. J.-C., peut-être par le célèbre calligraphe Ibn el-Ouahid. Chester Beatty Library, Ms 143 (c).
[Photo: David Davison.]

Écriture *Maghribi*, calligraphiée au Maroc à la fin du XVI^e siècle. Chester Beatty Library, Ms 1560.
[Photo: David Davison.]

on la voit normalement, livre ouvert. On utilisa le même lot de pellicules Varicolor 2.5. de format 102x127 mm sous éclairage par flash électronique pour avoir une température constante, et une lumière blanche toujours de même intensité.

Avant la prise de vue, chaque manuscrit était soigneusement placé à l'horizontale sur un fond convenable, centré sous l'objectif. Hors champ et sur le même plan que le document, étaient positionnés une échelle millimétrique, une échelle des gris et des échantillons de contrôle des couleurs. Cela permettrait les mises au point pour obtenir des marges correctes, un rigoureux rapport d'égalité entre le document et sa copie et des nuances identiques. Néanmoins, ces mises au point variaient en fonction de la nature du document photographié si l'on voulait obtenir la qualité optimale du négatif pour chaque original, car une page enluminée, richement dorée, n'impressionne pas du tout la pellicule de la même manière qu'une reliure de cuir sombre.

Le développement des négatifs faisait l'objet de contrôles aussi sévères. Puis, avant de tirer le positif définitif, on procédait à une série d'épreuves jusqu'à ce que l'on obtint les couleurs précises voulues. Tous les travaux de développement et de tirage furent exécutés dans les laboratoires de Pietersee Davison International, car, pour ce genre de travail, le photographe doit absolument suivre de très près toutes les opérations.

Des problèmes se sont posés. Il est des couleurs qui ne « viennent » pas dans le tirage en couleur direct. Par chance, les pigments utilisés

dans les manuscrits arabes ne présentent pas de difficultés insurmontables de ce point de vue et si, de temps à autre, il a fallu rectifier l'équilibre des couleurs, cela n'apparaît pas.

Les modèles à photographier nous ont donné plus de peine. On se trouvait en présence de formats très différents et bien des documents, les plus petits en particulier, ne s'ouvrent pas bien à plat. La solution la plus simple, dans ce cas, consiste à les presser sous une plaque de verre, mais outre la pression nuisible exercée sur le manuscrit, la vitre risque d'endommager les enluminures. Dans certains cas on l'a remplacée par une feuille de « perspex », bien plus légère, mais, plus généralement, on a calé le dos du livre et soutenu les plats des reliures de façon à maintenir sur un même plan horizontal les deux pages à cliquer. Durant toute l'opération, la manutention des manuscrits est restée un souci constant.

Le travail a duré plusieurs mois; mais le résultat a permis à nombre de gens d'apprécier ces magnifiques exemplaires du Coran et a peut-être incité beaucoup d'entre eux à venir à Dublin et à visiter la Chester Beatty Library pour y admirer d'autres trésors.

David Davison,
(Pietersee Davison International
Ltd, Dublin)

L'exposition

L'exposition, spécialement conçue pour voyager beaucoup et s'adapter pratiquement aux conditions de tous types de présentation, comprend

cent quinze fac-similés très fidèles de manuscrits de la Chester Beatty Library, disposés sur trente-huit panneaux d'exposition hauts de 1,22 mètre et larges de 1,83 ou 0,91 mètre, numérotés dans leur ordre de montage.

Les copies exposées montrent l'évolution de l'art coranique de la calligraphie et de l'enluminure, dans tout l'éventail des styles qui s'épanouirent au cours des grandes périodes de la civilisation islamique du Maghreb à la Perse. Les étiquettes sont rédigées en anglais et réservent un espace pour un texte en une autre langue; une notice explicative, en anglais, ouvre chaque partie de l'exposition. Les textes peuvent être proposés en toutes langues, sur demande.

Il est mis à la disposition des utilisateurs un catalogue complet, illustré; cet ouvrage écrit à l'intention des érudits peut être utilisé comme instrument de travail par les chercheurs et les étudiants. De même, l'exposition s'accompagne d'affiches, avec une réserve prévue pour l'impression d'une information de caractère local, ainsi que d'un choix de diapositives et de cartes

postales destinées à un comptoir de vente. En principe, les panneaux sont livrés avec un jeu de cinquante catalogues et vingt-cinq affiches. Tout le matériel est livré en caisses réutilisables. Le Trust assure le réassortiment en catalogues, affiches et panneaux.

L'exposition est facturée 6 000 livres sterling (avec légendes en anglais et en arabe); les catalogues (en langue anglaise) 4,30 ou 3,20 livres sterling, selon le nombre d'exemplaires commandés; l'affiche, 1 livre sterling; ces prix s'entendant le matériel livré à domicile ou quai d'embarquement sur le territoire du Royaume-Uni. Ils sont établis pour couvrir strictement le prix de revient, auquel s'ajoute une minime marge bénéficiaire destinée à un fond d'investissement constitué pour financer quelque autre entreprise digne d'intérêt.

(Pour tous renseignements complémentaires, écrire au Directeur du World of Islam Festival Trust, 33 Thurloe Place, London SW7 2 HQ, London, Royaume-Uni).

Le World of Islam Festival Trust¹

Alistair Duncan

Le World of Islam Festival Trust a été créé en octobre 1973 — sous la présidence de sir Harold Beeley, feu le raja de Mahmudabad, alors directeur du Centre culturel islamique de Londres, en étant vice-président — afin de promouvoir la connaissance et la compréhension du monde musulman par l'Occident, développer des liens d'estime et d'amitié entre eux, faciliter les études islamiques et favoriser la coopération des érudits et universitaires musulmans et non musulmans. Juridiquement, il a le statut des fondations de bienfaisance et culturelles.

Sa première réalisation a été, en 1976, le Festival du monde musulman. Douze expositions d'importance majeure autour desquelles gravitaient des manifestations spontanées spectaculaires, ont permis de présenter une culture vivante dans tout le Royaume-Uni, dans un effort sans précédent. Par ses films, ouvrages, catalogues, communications scientifiques, le festival a eu un grand retentissement dans le monde entier. Une trentaine de pays y ont participé à des degrés divers, mais à l'époque, il ne semble pas qu'on ait estimé à sa juste valeur la contribution du Royaume-Uni. Certes, dû à l'initiative privée, l'événement n'a pas été patronné par l'État; néanmoins, le gouvernement a apporté une garantie financière, se chiffrant par millions de livres sterling, qui nous a permis de réunir des collections d'une grande richesse en manuscrits, artefacts et œuvres d'art; en outre, l'espace nécessaire à nos grands centres d'exposition a été mis à notre disposition gracieusement,

comme l'ont été le temps et le travail de leurs conservateurs et de leur personnel en général. Si de très nombreux objets exposés provenaient des grands centres historiques du Caire, de Damas, de Bagdad, si les autels venaient de Perse, la charge financière directe a été supportée grâce à des donations de sept pays, parmi lesquelles celles des Émirats arabes unis constituent 70 %.

En 1977, le Trust était réorganisé pour poursuivre son œuvre, sur une échelle plus modeste, en particulier dans deux domaines d'activité: l'aide aux universitaires dans la plus large gamme possible; la conservation du patrimoine architectural islamique dans les États où la préservation de ce patrimoine par manque de ressources financières ou, parfois, par négligence ne peut être entreprise. Cette tâche est très délicate. Son succès exige une préparation minutieuse et des mises de fonds considérables. Aussi l'œuvre continue-t-elle, discrète, le plus souvent loin du regard du public, et l'ampleur de son action est fonction des soutiens financiers reçus. Le World of Islam Trust assure toujours une maîtrise de conférence à l'Université de Londres où il a d'autres activités de caractère universitaire, ainsi que dans d'autres centres académiques.

En 1980 et 1981, le Trust s'est manifesté, assez modestement, au grand public avec la publication de *Handbook of Arabic inscriptions in Jerusalem* [Guide des inscriptions arabes de Jérusalem] et de deux catalogues pour des expositions organisées par la Chester Beatty Library; la première est celle des fac-similés,

Directeur du World of Islam Festival Trust depuis 1977. Antérieurement, administrateur du Festival du monde de l'Islam (1974-1976). Auteur de nombreux ouvrages et de nombreuses photographies ayant pour sujet le monde arabe, depuis 1961. Parmi ses œuvres, signalons *The Noble Sanctuary* et *The Noble Heritage*, albums de photographies commentées, l'un sur la Jérusalem musulmane, l'autre sur la Jérusalem chrétienne. Président de Middle East Photograph Archive.

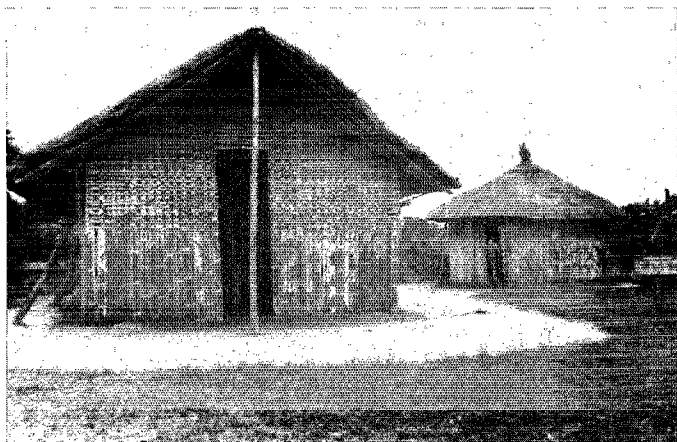
objet de cet article; la seconde s'intitulait *Islamic masterpieces of the Chester Beatty Library* [Chefs-d'œuvre islamiques de la Bibliothèque Chester Beatty] et avait pour cadre Leighton House, à Londres, du 19 mai au 27 juin 1981.

Lorsque ces lignes paraîtront, on trouvera sans doute en librairie la version définitive de l'ouvrage *Sana: A Southern Arabian city* [Sana, ville de l'Arabie du Sud], œuvre rassemblant quinze années de travaux menés par le Middle East Centre, de l'Université de Cambridge, sous la direction du P^r R. Serjeant, dans la capitale de la République arabe du Yémen. Édition numérotée au tirage limité à 2 000 exemplaires, cet ouvrage apparaîtra comme une pièce de collection pour les bibliophiles.

Il est difficile de prévoir l'avenir; mais dans les perspectives tracées par les six administrateurs du Trust — dont trois sont musulmans — en nous tenant à distance des aspects politiques et théologiques du patrimoine de l'Islam et des préoccupations actuelles, nous croyons pouvoir poursuivre nos efforts pour aider les institutions et les chercheurs musulmans et non musulmans qui s'attachent à mieux faire comprendre les liens qui unissent si intimement nos deux cultures.

[Traduit de l'anglais]

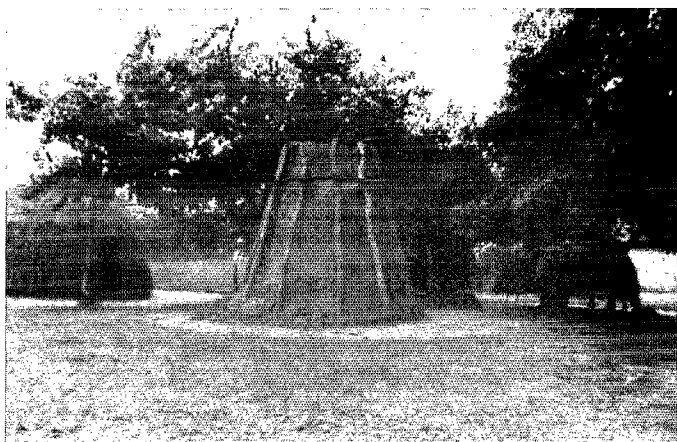
1. Cet article a paru initialement dans *Arab-British trade magazine*, mai 1981.



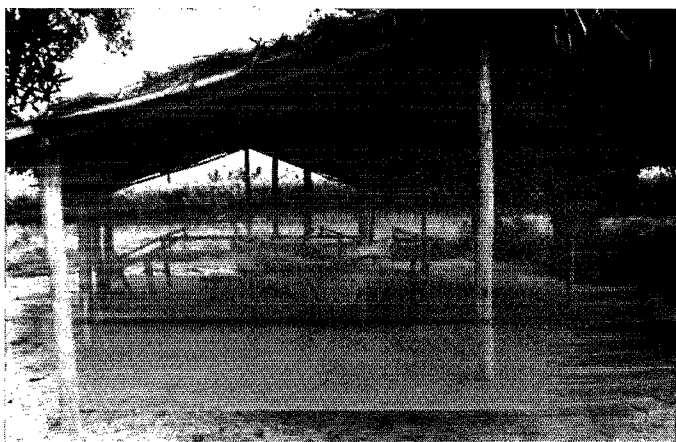
a



c



b



d

MUSÉE-VILLAGE, République-Unie de Tanzanie. Cases *wanyakyusa*. Le chef de famille, sa première épouse et ses enfants habitent la case quadrangulaire; chacune des autres épouses loge dans sa case personnelle, ronde (au second plan, à droite).
[Photo : Musée national.]

Haut fourneau *wafipa*; à gauche, case type de la tribu; à sa droite se trouvent deux ateliers où est travaillé le fer de fonte directe.
[Photo : Musée national.]

Case conique *wachagga* de la région orientale du Kilimandjaro. Elle est couverte d'herbe. L'habitat des régions centrale et occidentale du Kilimandjaro a une toiture de feuilles de bananier séchées. Les bananiers plantés à l'entour rappellent que cette culture est à la base de l'économie de cette tribu.
[Photo : Musée national.]

Pirogue *ngalawa*, d'un modèle à double balancier, commune sur toute la côte orientale d'Afrique.
[Photo : Musée national.]

Danse au son des tambours.
[Photo : Musée national.]

Deux joueurs de xylophone.
[Photo : Musée national.]



Un fondeur *fipa* au travail.
[Photo : Musée national.]



disposés dans chacune des douze maisons du musée-village de façon à donner au visiteur l'impression de se trouver dans un foyer plein de vie.

Ces douze maisons ont des dimensions et des formes diverses. Les deux premières – *wabebe* et *wagogo* – sont du type *tembe*, c'est-à-dire à toit plat. Leur toiture est faite d'un solivage recouvert de lianes que protège et maintient une couche de terre de fourmilière ou de bouse de vache. Les habitations *wafipa*, *wangoni*, *warundi*, *wachagga*, *wanyamwezi*, *wahaya* et *wanyakyusa* sont d'un modèle dit *msonge* de forme ronde avec toiture conique. Leur couverture est de chaume, ou plutôt d'une herbe particulière, séchée, dont l'agencement, en couches superposées jusqu'à ce que leur surface présente l'aspect désiré, demande beaucoup de soins et d'habileté. L'habitat *wamasai* est à toit plat, mais d'un dessin qui lui est bien particulier, dit *manyatta*; de même, celui de la maison *wamakua* est d'un genre appelé *mdula*. Ainsi, entre la case à toit plat et celle à toit conique, on trouve tout un éventail de formes complexes dont la subtilité ne peut apparaître qu'au regard.

Haut fourneau traditionnel

Une fonderie *ufipa* a été reconstituée au musée-village. Les premières démonstrations de fonte de minerai ont été organisées en juillet 1967, à l'occasion des fêtes du *Saba Saba* (en swahili, « sept sept » expression pour désigner le 7 juillet, septième jour du septième mois, jour de la fondation de l'Union nationale africaine du Tanganyika, le principal parti nationaliste de ce qui était alors la colonie du Tanganyika et dont étaient issus les premiers gouvernants de la Tanzanie indépendante. Ce jour est férié et habituellement précédé d'une semaine de manifestations culturelles). Ces premières démonstrations étaient faites par deux fondeurs expérimentés, MM. Stepano Malimbo et Andrea Monela, de la tribu *Wafipa* qui vit dans la région de Sumbawanga, au sud-ouest de la République-Unie de Tanzanie.

La tribu *Wafipa* compte plus de 70 000 membres qui vivent entre les lacs Tanganyika et Rukwa sur un territoire comprenant le plateau de Lyamfipa d'où elle tire son nom « *Wafipa* ». Cette ethnie serait arrivée dans la région il y a quelque deux siècles, venant d'Afrique centrale en passant par le nord de la Zambie et le sud du Zaïre. Elle apportait des connaissances agricoles et une technique de fonte du minerai de fer héritée de ses ancêtres qui, dix siècles auparavant, parlaient le bantou. Les fondateurs de la chefferie *Wafipa* *Milanzi* auraient été fondeurs et forgerons. De nos jours, les *Wafipa* sont agriculteurs, ils cultivent particulièrement des céréales, et éleveurs.

Dans la société *wafipa* traditionnelle, les techniques de la fonderie se transmettent généralement de père en fils, bien que ce ne soit pas un privilège héréditaire, car l'étendue des connaissances nécessaires pour devenir

mwami (maître fondeur) est telle qu'une très longue intimité doit unir le maître et l'apprenti; d'autant plus que le fondeur est aussi sorcier et doit transmettre son savoir de guérisseur.

Pour ce qui est du métier, il exige un acquis théorique et pratique important et subtil pour le choix des bois dont on tire le charbon, la fabrication de celui-ci, les caractéristiques et les dosages de charbon, d'argile et de minerai de fer, enfin la fonte dans un haut-fourneau construit de façon scientifique et qui revêt la forme d'un immense four.

Comme, malheureusement, cet art tend depuis quelques années à se perdre, le Musée national a décidé cette reconstitution et l'organisation des démonstrations à l'intention des visiteurs dont beaucoup n'ont jamais vu de fonderie. En 1900, presque tous les villages du Sumbawanga avaient leur maître fondeur. Mais les Allemands, qui occupaient le territoire, ne voyaient pas d'un bon œil une telle activité. Lorsque les Anglais leur succédèrent, après la Grande Guerre, qui fit passer le Tanganyika sous leur tutelle, la situation empira avec l'importation d'outils comme les houes, les couteaux, les haches, etc. De nos jours, en République-Unie de Tanzanie, on utilise un outillage fabriqué en grande série. Il casse, de temps à autre. Nous devons donc faire revivre les techniques de production de fer d'*Ufipa* et nous efforcer d'obtenir un métal de meilleure qualité pour fabriquer des instruments aratoires durables¹.

Pirogue monoxyle

Une grande pirogue (*ngalawa*), sur un ber fixe, en béton, est exposée au musée-village, dans un hangar de tôle recouvert de chaume. Ce type d'embarcation serait utilisé depuis deux mille ans sur la côte est de l'Afrique et l'on en voit tout au long du littoral du nord de Mombasa jusqu'au Mozambique.

Stabilisée par un double balancier, mue à la pagaie ou à la voile, cette pirogue monoxyle est généralement creusée dans un tronc de manguié, arbre très répandu dans toute cette partie de l'Afrique. Les plus petites sont taillées pour un occupant; les plus grandes peuvent porter jusqu'à dix personnes. Leur fabrication demande beaucoup d'habileté et d'expérience. Le tronc, coupé à la longueur voulue, est façonné pour obtenir une face plane qui formera la partie supérieure de l'embarcation par où se fera l'évidement. C'est le coup d'œil expert du charpentier qui décide de celui-ci. De la façon dont elle est creusée la pirogue flottera, bien assise sur l'eau, sans gêne d'un bord ou de l'autre; en somme, elle aura ou non le sens de l'équilibre!

D'un artisanat à l'autre

Au musée-village, des sculpteurs *wamakonda* et *wazaramo* pratiquent également leur art, donnant forme à des statuettes humaines et animales, à des objets tels que peignes, cannes, serre-livres, etc. En général ils travaillent

l'ébène sous l'œil des visiteurs qui prennent un grand intérêt à les regarder.

Autre sujet d'observation intéressant, la fabrication d'instruments de musique traditionnels. Ils sont de deux sortes. Le *limba ndogo* (petit limba), constitué de lames de métal montées sur une caisse de résonance en bois, se tient dans les mains et se joue en frappant les lames avec les pouces. Le *limba kubwa* (grand limba) est un xylophone. Deux simples pièces de bois supportent les lames, en bois, elles aussi. Ces *limbas*, en vente à la boutique, sont utilisés, avec les diverses sortes de tambours, dans les spectacles de danses traditionnelles donnés au musée-village. Les musiciens chantent et dansent en s'accompagnant sur leurs instruments; ils sont les meneurs de jeu dans les chants et les danses où interviennent les groupes de danseurs. Ces groupes se produisent chaque semaine et obtiennent beaucoup de succès auprès des visiteurs, en particulier en fin de semaine et les jours fériés.

Deux femmes fabriquent des nattes, au musée-village. Une telle activité artisanale, répandue dans toute la République-Unie de Tanzanie, est, le plus souvent, le fait des femmes. La préparation de la fibre est longue. On coupe les jeunes feuilles de palmier avant leur épanouissement, leur complet déploiement se faisant à la main, avant séchage et passage à la teinture, verte, bleue ou rouge, selon les coloris choisis pour les motifs décoratifs de la future natte. Autrefois, les graines et les écorces des arbres de la forêt fournissaient ces teintures. Aujourd'hui, elles s'achètent. La décoction se fait dans un récipient en métal ou en terre. On y plonge et y laisse mariner la fibre jusqu'à l'obtention de la couleur voulue. Après séchage au soleil, les feuilles sont découpées en fines lanières à la longueur exigée par les dimensions de la natte.

Parmi ses artisans, le musée-village compte deux tisserands, MM. Mgoha et George. Ils sont aveugles, mais de leurs mains sortent des tissus d'une admirable finesse dont la vente est assurée par la boutique.

A travers de telles activités, trop brièvement décrites, l'institution remplit sa mission. Les visiteurs, tanzaniens et étrangers, peuvent venir y admirer les produits de l'artisanat traditionnel, exposés en permanence, et le Musée national est en mesure d'étudier, grâce aux expositions, l'incidence sociale et économique de l'artisanat sur la vie du peuple tanzanien.

[Traduit de l'anglais]

1. J. A. R. Wembah-Rachid. *Iron working in Ufipa. A record of traditional processes of iron smelting and forging among the Fipa of Tanzania*, Dar es Salaam, Musée national de la République-Unie de Tanzanie.

Les programmes du Centre scientifique de Singapour

R. S. Bhathal

Le Centre scientifique de Singapour, l'une des principales institutions chargées de mieux faire connaître les sciences à la population scolaire et universitaire ainsi qu'au grand public, a été inauguré en décembre 1977¹. Il reçoit, chaque année, quelque 270 000 visiteurs dont 60 % d'écoliers et d'étudiants, 40 % d'adultes.

Il s'est fixé pour objectif d'exposer des objets qui illustrent les sciences physiques et biologiques, les sciences appliquées, les techniques et leur application industrielle; de promouvoir la diffusion des connaissances scientifiques et techniques. Pour cela, il a réalisé plusieurs programmes d'activités spécialisées, entre autres d'expositions, éducatifs destinés aux établissements scolaires et de publications scientifiques, programmes dont voici un aperçu.

Programmes d'expositions

Ces expositions visent à expliquer les notions fondamentales des sciences et leurs applica-

tions dans la vie quotidienne et l'industrie. Autant que possible tridimensionnelles, elles font appel à la participation active des visiteurs en les autorisant à manipuler les objets exposés, pousser des boutons, tourner des manivelles, écouter, au téléphone, des messages enregistrés. C'est, à notre avis, la meilleure façon d'inculquer des connaissances scientifiques à un public qui vit dans un environnement culturel où les sciences ne tiennent aucune place. La participation exercée dans un cadre agréable facilite l'acquisition de ces connaissances et la création d'une atmosphère de grande liberté est utile dans des pays où une grande partie de la population éprouve peut-être une certaine appréhension révérentielle devant les choses de la science.

Ces expositions portent tant sur les sciences biologiques que physiques. Énergie et biologie sont les principaux thèmes retenus pour celles

1. Kenneth V. Jackman et R. S. Bhathal, « Le Centre scientifique de Singapour », *Museum*, vol. XXVI, n° 2, 1974, p. 110-116.

Ancien professeur à la Faculté des sciences de l'Université de Singapour, directeur du Centre scientifique de Singapour. Auteur de plusieurs articles publiés par des revues internationales telles *Nature*, *New scientist*, *Museum*, *Journal of geophysical research*, *Physics education*, etc.; a participé à la mise au point rédactionnelle d'ouvrages : *The Singapore environment*, *Singapore in the year 2000*, *Government and university research*, *Non-formal education in Singapore*, *Cultural heritage vs Technological development : Challenges to education*, *Singapore science fiction*.

a
Programme scolaire : on encourage les élèves à acquérir des connaissances scientifiques par l'expérimentation et l'observation.

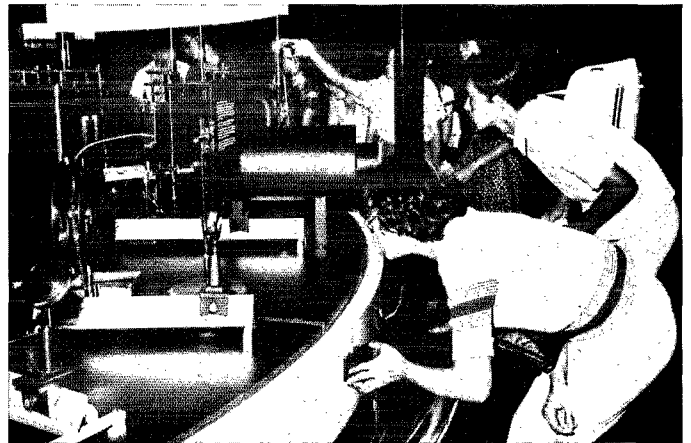
[Photo : Centre scientifique de Singapour.]

b
Classe de plein air : des élèves examinent des spécimens recueillis dans une mare.

[Photo : Centre scientifique de Singapour.]

c, d
Exposition sur l'énergie solaire : la participation favorise l'acquisition des notions scientifiques.

[Photo : Centre scientifique de Singapour.]



organisées jusqu'à présent. Ils sont très actuels. En effet, l'approvisionnement énergétique et l'accroissement démographique, avec leurs incidences sociales et économiques figurent parmi les graves problèmes qui se posent à Singapour comme au monde entier. Le fait de présenter des expositions intéressantes à la fois la biologie et la physique permet une présentation cohérente aisément assimilable par l'homme de la rue.

Les expositions proposées s'organisent autour des thèmes suivants :

Sciences physiques. Le monde de l'énergie, l'énergie nucléaire, la construction automobile, le temps, les systèmes de communication et d'information, l'univers et l'aviation ;

Sciences biologiques. La cellule, la naissance de l'homme, la population, la génétique, l'évolution et l'écologie.

Afin d'encourager le public à revenir au Centre, 10% des expositions, en moyenne, sont renouvelées annuellement. De plus, des sujets d'actualité donnent l'occasion de deux expositions temporaires, d'une durée de trois à six mois chacune, chaque année.

Programmes scolaires

Ils visent à enrichir, compléter et rendre plus vivant l'enseignement magistral des sciences, par l'observation et l'expérimentation directe, hors de l'école. Ils permettent aux élèves de mieux comprendre et d'assimiler certaines connaissances qui donnent généralement lieu à des lectures et des exposés mais s'accompagnent rarement d'une expérience concrète.

Le Centre organise des causeries et conférences avec démonstrations, des travaux pratiques de laboratoire et des projections cinématographiques à l'intention des élèves du premier et du second degré. Pour les étudiants des établissements pré-universitaires, à ces causeries s'ajoutent des tribunes scientifiques.

Dans nombre de pays en développement, les écoles primaires ne sont guère équipées en matériel de laboratoire, de sorte que l'enseignement des sciences y est livresque et que, apprenant par cœur, les élèves n'ont jamais l'occasion de manipuler un matériel simple et d'acquiescer les principes par des applications pratiques. Les laboratoires centralisés et bien équipés du Centre contribuent donc utilement à la transmission du savoir scientifique.

Pour familiariser les enseignants avec ses expositions, le Centre a créé des ateliers spécialisés que soixante à cent d'entre eux fréquentent chaque samedi. Ils suivent des visites guidées au cours desquelles leur sont présentés les objets exposés dont ils apprennent à se servir pour compléter leurs cours. De même, des ateliers sur l'écologie et sur l'énergie permettent aux instituteurs de perfectionner leurs connaissances en ces matières et d'étudier un matériel de laboratoire simple qu'ils pourront utiliser en classe.

De plus, tous les ans, une classe de sciences naturelles en plein air met les élèves en contact avec la nature pour la leur faire aimer. Pendant une semaine, ils campent sur le terrain du Centre, font des excursions pour étudier plusieurs écosystèmes, recueillent des spécimens, les analysent dans les laboratoires du

Centre et, le dernier jour, présentent à tous les participants un exposé sur les différents écosystèmes étudiés. Parmi ceux-ci figurent un marécage de mangrove, un récif corallien, une mare d'eau douce, un cours d'eau, etc.

Enfin, avec l'Association des professeurs de sciences de Singapour, le Centre organise tous les ans une quinzaine de la science. Elle donne lieu à diverses activités, dont une foire-exposition scientifique, des tribunes, une classe de plein air, des projections de films de science-fiction, un concours de nouvelles de science-fiction et une olympiade scientifique.

Programmes de publications

Les publications permettent aussi la diffusion des connaissances scientifiques parmi la population scolaire et le grand public ; le Centre se montre très actif dans ce domaine. Il publie un bulletin trimestriel dont les articles traitent de différentes questions scientifiques et comporte une partie destinée aux enfants de moins de douze ans. Il s'en vend quelque 20 000 exemplaires en kiosques. Il édite également, à l'intention des établissements scolaires, des planches murales sur divers sujets, tels le cycle biologique du poussin, de la grenouille, les arbres fruitiers de Singapour, les chaînes alimentaires, etc. Il faut également citer *Science Centre news*, bimensuel d'information sur les activités du Centre, des dépliants relatifs aux objets exposés et un guide pour les enseignants et autres organisateurs de visites en groupe au Centre.

[Traduit de l'anglais]

Bhartiya Lok Kala Mandal *Art folklorique :* *recherches et présentation*

Le Bhartiya Lok Kala Mandal (Centre d'art populaire indien) a été créé en 1952 à Udaipur, dans l'État indien du Rajasthan, afin de faire des recherches sur l'art populaire, de l'étudier sur le terrain et d'utiliser ultérieurement dans l'enseignement les résultats et la documentation ainsi obtenus. A cet égard, la création du musée a été un succès remarquable.

Enquêtes menées dans l'État du Rajasthan

Ce travail d'enquête, inhérent à la nature de l'institution, a débuté dans des conditions difficiles. Le premier obstacle était à l'époque l'insuffisance, sinon l'absence de moyens de

communication avec l'intérieur de l'État, qui mit à l'épreuve la détermination et le dévouement du personnel placé sous la direction de Devi Lal Samar, fondateur de l'institution. Contraints de se déplacer à pied, ils portaient sur leur dos leurs caméras et leur matériel d'enregistrement. En second lieu, tandis que les classes cultivées méprisaient l'art populaire parce qu'il est produit par des paysans jugés socialement inférieurs, les artistes traditionnels des villages ont tout d'abord, comme il arrive souvent, été intimidés et craintifs devant l'intérêt que les gens de la ville leur manifestaient soudain. Nos équipes se sont parfois heurtées à la réticence des paysans auxquels elles demandaient une aide pour le transport de

Devi Lal Samar

Né en 1911. Artiste et érudit, a beaucoup voyagé avec ses danseurs et ses monteurs de marionnettes. Lauréat du premier prix au III^e Festival international de marionnettes à Bucarest en 1965. Le gouvernement indien lui a conféré le titre de *Padmasbri* en 1968. Il a dirigé la délégation culturelle indienne en URSS en 1978. Directeur fondateur du Bhartiya Lok Kala Mandal. Auteur de plusieurs ouvrages sur divers aspects de l'art populaire.

leur matériel, ou le vivre et le couvert dans leurs huttes de chaume. Les chanteurs traditionnels qui se produisent à l'occasion de cérémonies rituelles se montraient souvent méfiants ; ils croyaient que l'enregistrement déformerait la qualité de leur chant. Nos motifs même étaient suspects, et il fallut beaucoup de persévérance pour persuader ces artistes populaires que nous menions nos enquêtes dans leur intérêt. Notre course à la recherche de la troupe ambulante des Bhavais¹ illustre nos difficultés : plus d'un mois, notre équipe les a suivis de village en village sans les joindre : ils nous croyaient des fonctionnaires à leur poursuite pour leur imposer une taxe sur les spectacles ! Ce n'est qu'après un premier

BHARTIYA LOK KALA MANDAL MUSEUM,
Udaipur. L'entrée principale.
[Photo : Bhartiya Lok Kala Mandal.]

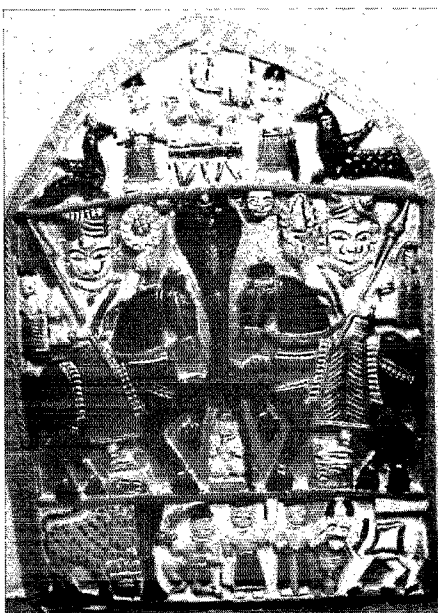
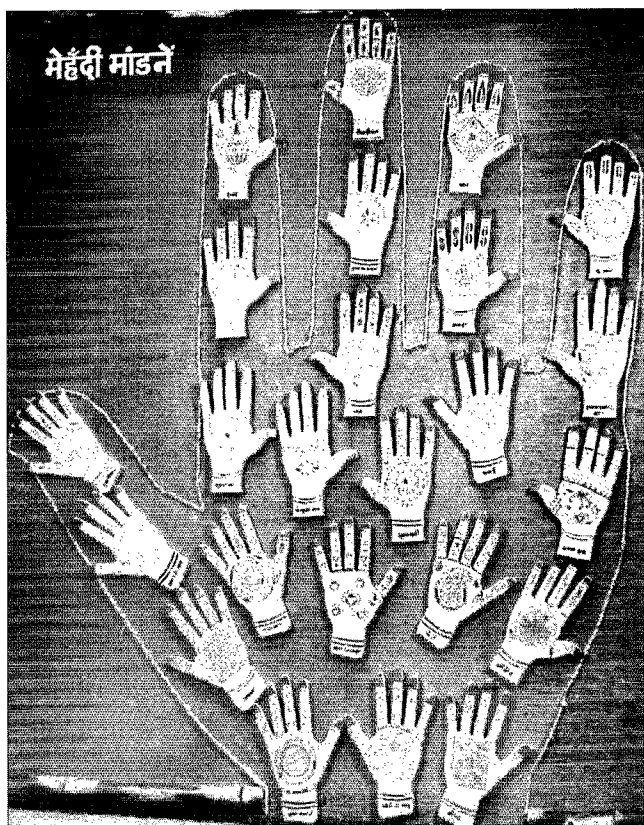


Image en pierre d'une divinité populaire.
[Photo : Bhartiya Lok Kala Mandal.]

Dessins de *mehndi mandana* sur des paumes
de dames.
[Photo : Bhartiya Lok Kala Mandal.]



Marionnette du théâtre d'ombres d'Andhra,
exposée au musée.
[Photo : Bhartiya Lok Kala Mandal.]

contact amical qu'ils comprirent ce que nous voulions et que nous avons enfin pu étudier leur merveilleux ballet-théâtre.

Rappelons aussi l'histoire de ce montreur de marionnettes qui se produisait au bord de la route dans la ville appelée Kuchaman. Il ne possédait que quelques marionnettes, la plupart de son matériel gagé chez un prêteur pour la somme insignifiante de 50 roupies (soit à peu près cinq dollars des Etats-Unis). Notre équipe fit dégager les marionnettes pour qu'il puisse donner un spectacle complet et elle fut enchantée d'être tombée sur une passionnante manifestation d'art populaire. Elle fut ainsi amenée à entreprendre une étude approfondie de la communauté des Bhats² à

laquelle appartenait le montreur de marionnettes. Mais, longtemps, il fut difficile d'établir des contacts. Nos efforts pour en amener quelques membres au siège du Mandal, à Udaipur, n'ont guère été couronnés de succès.

Il n'a pas fallu moins de quatre ans pour parcourir la majeure partie du Rajasthan et rassembler une documentation sur le chant, le théâtre et l'artisanat. Nous avons ainsi répertorié et enregistré différents groupes de musiciens et diverses formes de chant populaire et de ballade propres à chaque région. Nous avons aussi étudié les troupes de danse et d'art dramatique et nous nous sommes beaucoup intéressés aux dessins floraux tracés sur les murs et le sol, tels les *thapa*, *sanjhi* et *bhoomi*

1. Bhavais, communauté de danseurs et d'acrobates; ils dansent des drames pour divertir des mécènes dans divers villages. Ils se rendent chez ces mécènes tous les ans et obtiennent en échange une rémunération fixe.

2. Les Bhats s'apparentent aux bardes. Ils chantent, dansent et narrent la vie d'un personnage célèbre ou d'une lignée. Chroniqueurs, ils conservent en mémoire l'histoire des grandes familles dont ils sont traditionnellement les « clients » au sens romain du mot. Certains, dits « Bhats marionnettes », divertissent leurs mécènes par des spectacles de marionnettes; d'autres narrent l'histoire des divinités peintes sur les portes d'autels portatifs en bois (*kavad*).

Pabup ki pad, rouleau peint exposé au musée avec un couple de bardes racontant les histoires des dieux.

[Photo : Bhartiya Lok Kala Mandal.]



*alankarans*³ et les *mehndi mandanas*⁴ si importants dans la vie culturelle du peuple.

Enquêtes auprès des populations tribales

L'enquête culturelle sur les populations tribales du Madhya Pradesh, du Rajasthan, de Tripura et de Manipur menée par le Mandal à la demande du Ministère de l'intérieur du gouvernement indien, a donné lieu à d'importants travaux de recherche. Nous avons ainsi pu étudier des communautés tribales telles que les Bhils, les Bhulalas, les Madias, les Dorlas, les Kodakus, les Kurvaas, les Gonds, les Saherias, les Garasias, les Santhals et les Baigas, enregistrer leurs chants et filmer leurs manifestations culturelles. Les premiers contacts avec ces populations tribales ont rencontré les mêmes difficultés. Un jour, à l'approche de nos jeeps et de nos breaks, toute la population d'un village s'est enfuie : c'était la première fois que des gens de la ville venaient chez eux. On disait que même les percepteurs se rendaient rarement dans ces villages, car le gouvernement avait pour politique d'intervenir aussi peu que possible dans leur vie quotidienne. On nous avait conseillé de nous passer d'escorte officielle, ou de l'aide de la police ; nous entrions donc dans les villages comme tout un chacun, souvent après avoir peiné pendant des kilomètres sous le poids de notre matériel.

Collecte d'objets d'art populaire

En vingt années d'étude intensive des diverses formes d'art populaire, le Mandal a aussi rassemblé des objets se rapportant directement ou indirectement à ces formes d'art. Il était souvent difficile de persuader les villageois de se séparer d'objets familiers intimement liés à leur vie sentimentale, spirituelle et rituelle. Il fallait d'abord gagner leur confiance. L'irritation que provoquait tout d'abord notre simple présence disparaissait progressivement, lorsque nous avions installé notre camp sous les arbres, préparé notre repas, et après y avoir été invités, partagé celui des paysans puis participé à leurs danses. Alors seulement nous pouvions commencer à rassembler des objets tels que des épingles à cheveux, des peignes, des coiffures, des masques, des costumes, des arcs et des flèches... Nous nous heurtions souvent à des obstacles particuliers : ainsi la collecte d'épin-

gles à cheveux et de peignes des femmes madias et murias de Bastar. Elles les recevaient en cadeaux de leurs fiancés et s'en séparer équivalait à une rupture.

Naissance d'un musée

Ce n'est qu'au terme de plusieurs années que le projet de créer un musée a pu se réaliser. Au début, le Mandal ne possédait qu'une collection de costumes, de parures, de poupées, de marionnettes et d'instruments de musique, mais ne disposait ni des locaux nécessaires ni même de vitrines où exposer ces objets. Au cours de ces premières années, le Mandal a reçu la visite de deux éminentes personnalités, le professeur Humayun Kabir, alors ministre de l'éducation et de la culture du gouvernement central, et M. Verrier Elwin anthropologue bien connu. C'est moins notre collection que l'ardeur de nos collaborateurs qui les a impressionnés. Le P^r Kabir nous a beaucoup aidés pour la construction de notre bâtiment actuel, et M. Elwin nous a donné de précieux conseils pour nos recherches. Bien que le Mandal ait occupé ses nouveaux locaux en 1959, le bâtiment est resté inachevé durant quatre ans, faute de crédits, et il fallut ajourner la création d'un musée. Il était toujours difficile de trouver des donateurs, et pour la même raison : le manque d'intérêt pour les formes d'art cultivées par des paysans jugés arriérés et grossiers.

Le gouvernement de l'État du Rajasthan vint finalement à notre aide, et l'on trouva même un certain nombre de donateurs ; ce qui permit de créer la cellule initiale du musée. Depuis lors le Mandal n'a cessé de se développer, témoignant des études et des recherches intensives menées par l'institution depuis ses débuts.

Activités de création

L'institution dispose d'une bonne bibliothèque et d'une section de documentation. La section de photographie et d'enregistrement, qui a commencé avec un équipement très sommaire, a réalisé quatre films documentaires sur les activités culturelles des communautés tribales et nomades, et possède maintenant un studio où les chanteurs populaires de différentes parties du Rajasthan viennent réguliè-

ment enregistrer ; les bandes sont méthodiquement classées, avec le texte de leurs chants, dans une magnétothèque. La section des arts artisanaux rassemble une documentation photographique sur les objets rares, et dispense une formation sur la documentation concernant les diverses formes d'art populaire.

L'aile du musée consacrée aux marionnettes donne un aperçu complet de l'art des marionnettes en Inde ; sa réputation est si bien assise que des étudiants, des enseignants et des marionnettistes professionnels viennent de tout le pays et même de l'étranger pour y travailler dans les sections de recherche, d'expérimentation et de formation. Grâce au musée, l'art des marionnettes est maintenant considéré comme un élément de l'éducation au Rajasthan ; plusieurs écoles l'ont même inclus dans leur programme d'enseignement. Des spectacles simples sont présentés dans un castelet mais il existe aussi un théâtre de marionnettes où se déroulent des spectacles traditionnels ou éducatifs de grande classe.

Art folklorique vivant

Pour des représentations sur scène, le musée peut faire appel à un groupe de musiciens et

3. Les *alankarans* sont des dessins faits à la main sur le sol ou les murs ; l'*alankaran thapa* est un motif dessiné et coloré avec des produits indigènes sur les murs extérieurs en pisé d'une maison de village à l'occasion de festivités et pouvant s'effacer, la fête passée. Le *sanjbi*, œuvre des jeunes filles à marier, est exécuté sur les murs extérieurs de la maison tous les ans au mois d'août. Sur un fond de bouse de vache plaqué sur le mur extérieur de la maison, elles collent des pétales de fleurs formant un motif. Les *alankarans bhoomi* sont des dessins peints sur le sol lors de diverses fêtes, dont chacune requiert un motif différent.

4. Les *mehndi mandanas* sont des dessins tracés sur la paume des femmes célibataires ou mariées, à l'exception des veuves. On utilise une pâte à base de poudre de feuilles séchées d'une plante très connue dans l'État du Rajasthan. Les dessins sont faits à l'occasion de fêtes dont chacune demande un motif particulier. La pâte appliquée sur les paumes, à l'aide d'un éclat de bambou, sèche durant une heure environ ; elle laisse ensuite une empreinte jaune qui dure une quinzaine de jours.

de danseurs traditionnels et d'acteurs Bhavais et Tehratal⁵. Des compagnies d'art dramatique de tout le pays sont invitées à donner des spectacles gratuits au théâtre en plein air.

Dans une section des arts artisanaux qui connaît un vif succès, les sculpteurs de marionnettes, les fabricants de *kavad*⁶, les dessinateurs *gangore*⁷, les décorateurs de *pad*⁸ et les noueurs de turbans initient des jeunes gens à ces éléments de théâtre traditionnel. Les visiteurs peuvent être autorisés à assister aux travaux de ces spécialistes dans les ateliers.

Il n'est dès lors guère étonnant que le Mandal soit officiellement reconnu comme une organisation éducative et culturelle particulière. Sa réputation dépasse les frontières du

pays; ses diverses sections ont en effet représenté l'Inde à l'étranger dans des concours internationaux et ont remporté plusieurs prix. [Traduit de l'anglais]

5. La forme de danse *tehratal* est une danse de femme qui s'exécute en position assise. La danseuse utilise treize cymbales, elle en tient deux dans ses mains, les autres sont attachées sur le corps de la danseuse et sont frappées de diverses façons. Le mot *tehra* signifie treize et la forme a treize styles différents. Elle se danse pour vénérer la divinité Ramdev.

6. Un *kavad* est un autel portatif, en bois. Ses nombreux volets portent l'image de divinités vénérées. Les Kavadia Bhats l'emmenent de

village en village lorsqu'ils vont se produire devant leurs mécènes et, au fur et à mesure qu'ils déplient le polyptyque, ils chantent et narrent les légendes concernant ces divinités.

7. Gangore est une réplique en bois de Parvati, épouse de Çiva; elle est revêtue de costumes et d'ornements somptueux. Honorée au mois d'avril par toutes les femmes mariées et les jeunes filles, son image est portée en procession jusqu'à la rive d'un fleuve ou d'un lac sacré. Le rituel de son culte comporte danses et chants.

8. Un *pad* est un rouleau sacré illustrant la vie de plusieurs divinités populaires. Sa composition obéit à un style très particulier. Déroulé, il sert de toile de fond dans les ballades que les Bhopa-Bhopin, troupe d'artistes des deux sexes, interprètent pour conter l'histoire des divinités. Dans une autre interprétation, la ballade se chante avec l'accompagnement d'un instrument de musique traditionnel.

Du Cummings pour relever un musée universitaire

Adria Arch

Diplômée des Beaux-Arts (BFA) de la Carnegie-Mellon University; titulaire d'une maîtrise d'art de l'Université de l'Arizona où, chargée de cours, elle est détachée au Musée universitaire. A organisé des expositions dont *Cuivre, laiton et bronze*, primée pour son originalité.

Mary Z. Maher

Licence et maîtrise d'art dramatique de l'Université de l'Iowa. Docteur de l'Université du Michigan (thèse sur l'interprétation dramatique). Chargée de cours d'expression orale, d'art dramatique et d'interprétation dans différentes universités, avant de l'être à l'Université de l'Arizona. Animatrice de spectacles (théâtre et récitals).

L'amie. Ça ressemble à une sardine.

Cummings. Ce n'est pas une sardine. C'est un clocher.

L'amie. Qui dit ça?

Cummings. Calder. Calder qualifie ça de clocher.

L'amie. Ah?... Et quel air a ce Calder qu'a l'air de croire que c'est un clocher?

Cummings. Cloche.

L'amie. (riant). Ah, bon! Il aurait fallu le dire tout de suite, non?

Peut-on imaginer un tel échange d'impertinences dans un musée d'art, en présence de cent cinquante personnes? Et pourtant...

Il nous fallait faire un peu de mise en scène pour combattre l'indifférence des étudiants à l'égard des musées rattachés à leur université. C'est un mal dont souffrent la plupart de ces musées aux États-Unis. Ainsi, le Musée d'art de l'Université de l'Arizona, à Tucson, possède une magnifique collection d'œuvres contemporaines parmi lesquelles un Arp, un Archipenko, plusieurs Picasso, ainsi que de très belles peintures et sculptures du moyen âge et de la Renaissance. Or, les 30 000 jeunes qui fréquentent le campus l'ignorent souverainement. Le comble! Les élèves de l'École des beaux-arts qui passent chaque jour devant sa porte n'y entraient presque jamais.

Nous avons voulu susciter chez eux un coup de foudre pour les arts; leur faire prendre conscience de ces richesses qu'ils côtoyaient en aveugles. «Nous» c'étaient John Wilson, professeur de danse, et nous-mêmes, Mary Z. Maher, chargée de cours au Département de communication orale, et Adria Arch, du Département des beaux-arts, à qui les deux premiers confièrent la direction du projet.

Nous voulions donc organiser, dans une salle du musée, un spectacle qui prit pour

thème les œuvres exposées, permit d'utiliser les nombreux moyens dont on peut disposer dans une université et fût conçu pour distraire et instruire. On fit appel aux étudiants non seulement pour être acteurs, mais aussi pour participer activement à la conception et à la réalisation de la représentation qui, leur esprit créatif entrant en jeu, devenait «leur chose».

La liberté de création artistique que permettait l'expérience enthousiasma tant les deux professeurs que la mobilisation des bonnes volontés s'en trouva grandement facilitée. On estima que la durée de la représentation ne devait pas dépasser une heure et demie, Wilson, pour la partie ballet, et Maher, pour l'expression orale, organisant le temps qui leur était imparti en toute indépendance. Chacun d'eux exprimait, selon sa personnalité et par les méthodes qu'il jugeait les meilleures, sa vocation à initier son public à la connaissance artistique; cela, moins en professeur qu'en artiste, à travers d'autres formes de l'art. Un entracte réunirait autour d'un buffet réalisateurs, acteurs et spectateurs, pour bien marquer la communion de trois différentes expressions du sens esthétique en une rencontre qui, en fait, constituait la clef de voûte de notre entreprise.

Il nous fallut également nous préoccuper de choses plus terre à terre: le financement. L'École des beaux-arts et le Graduate College nous accordèrent des subventions qui furent consacrées à la publicité, affiches et programmes, ainsi qu'à l'enregistrement vidéo de la répétition générale, laquelle pouvait servir ultérieurement à illustrer des cours. Ces dépenses s'élevèrent à 400 dollars au plus. Notre budget eût été beaucoup plus lourd si nous n'avions pas repris et adapté aux circonstances des éléments de spectacles donnés antérieurement.

Ainsi Wilson s'inspira d'une chorégraphie qu'il avait réglée pour l'une de ses œuvres antérieures, *Luther*, dont l'action se passe au début du xv^e siècle. Il présenta quelques danses de ce ballet et montra des diapositives de peintures et gravures de Dürer, Bosch, Bruegel, etc., qui avaient inspiré l'orchestration des thèmes chorégraphiques de son *Luther*. En bref, ce fut, avec la participation des élèves de son cours, une conférence-démonstration où l'analyse du travail de création d'un chorégraphe ouvrait des perspectives bien plus larges sur la créativité dans tous les domaines de l'art.

Au contraire de la première partie, la seconde, où le verbe primait l'expression corporelle, procédait d'un esprit de synthèse qui se manifestait souvent sous la cocasserie de la forme ou une pointe de provocation. Au départ, nous nous étions lancés dans la recherche de poèmes inspirés par les arts plastiques. Ils ne manquent pas, mais presque tous se prétaient difficilement, pour nous, à une illustra-



UNIVERSITY OF ARIZONA MUSEUM OF ART, Tucson. Kate Fleming, élève au cours d'art dramatique de l'Université de l'Arizona, devant *Le clocher*, mobile de Calder : « Quel air a ce Calder qu'a l'air de croire que c'est un clocher ? » [Photo : University of Arizona Museum of Art, Tucson.]



Leçon d'anatomie comparée : *Le bras*, de Picasso (1959) et celui de Kate Fleming, créé quelques années plus tard. [Photo : University of Arizona Museum of Art, Tucson.]



Trio : Kate Fleming, son partenaire Mike Deal et *Flore nue*. Cette œuvre de Maillol, sculptée en 1910, fut illustrée par un poème de William Gass, *Qui nourrira les statues ?* [Photo : University of Arizona Museum of Art, Tucson.]

tion scénique. Puis le hasard nous mit en main le premier recueil d'articles du critique d'art E. E. Cummings. Dans les dialogues dont il émaille ses chroniques transparait la double perception des choses du poète et du peintre qu'il est également.

On mit donc en scène deux personnages, Cummings et L'amie. Émettant des jugements sans appel sur l'art et les artistes, ils passaient en revue la collection d'œuvres contemporaines du musée dont ils illustraient les thèmes principaux par des poèmes qui, ici, exprimaient les sentiments éveillés par une toile, là précisaient le contenu ou la structure d'une autre. Ainsi, trois jeunes interprètes, certainement doués pour l'acrobatie, récitèrent et mimèrent *La chanson innocente*¹, de Cummings, devant le tableau de Karel Appel, *Printemps*.

La répétition générale se déroula devant les étudiants de nos cours respectifs. Leurs critiques devaient nous permettre de remédier aux imperfections du spectacle. On donna trois représentations, la dernière à la demande du président du Département d'art de l'université.

Problèmes

Ces représentations créèrent un précédent. A notre connaissance, il n'apparaît pas qu'auparavant un musée ait envisagé de convier son public à un spectacle de ce genre. L'initiative a amené les responsables du nôtre à étudier les dispositions à prendre pour faciliter et contrôler de futures manifestations analogues. Un musée se doit, avant tout, de sauvegarder ses collections; toute activité susceptible de les mettre en danger oblige à une surveillance aussi étroite que discrète. En l'occurrence, on prit la précaution de retirer des salles retenues pour le spectacle les œuvres qui n'étaient pas indispensables à son déroulement. On n'utilisa

que l'éclairage habituel afin d'éviter des changements de température dangereux pour les toiles.

Le problème de l'espace réservé au public fut le plus difficile à résoudre. La galerie où avaient lieu les représentations ne permettait d'installer confortablement que soixante-dix personnes, environ. Écartelés entre le désir d'en accueillir le plus possible et la crainte de voir un afflux de public menacer la sécurité des œuvres exposées, nous réussîmes à en recevoir quelque cent cinquante à chaque séance. Non seulement la chaleur était excessive, mais encore le manque de dénivellation entre la scène et la salle réduisait la visibilité des spectateurs des derniers rangs. En fin de compte, il apparut qu'en intégrant le théâtre au musée, sans le vouloir, nous venions de rappeler que les deux institutions avaient, à l'origine, des fonctions fort proches. Le musée était le lieu où l'on regardait des œuvres d'art; le théâtre — le *theatron* des Grecs — le lieu où l'on voit. Depuis, au Musée universitaire de l'Arizona on s'efforce de trouver la solution qui permet au premier de ne plus exclure le second et de donner ainsi force de vie à la notion de « musée ouvert ».

Bilan

Nos efforts ont été amplement récompensés. L'université en a été la grande bénéficiaire. Ce n'est que justice, car elle ne nous avait pas marchandé son aide. Elle avait accordé toutes facilités à deux de ses professeurs pour travailler au spectacle; mis à notre disposition le service de télévision éducative, le Centre de poésie et sa merveilleuse bibliothèque, les décors et costumes du Département d'art dramatique, son imprimerie pour composer et tirer les affiches et programmes dessinés par la classe d'arts graphiques; elle nous avait subventionnés par l'entremise de son École des beaux-arts

et de son Graduate College; enfin, tout le personnel de son musée nous avait prêté son concours.

En retour, le spectacle a fait tripler le nombre d'étudiants du Département des arts (danse, poésie, art dramatique, histoire de l'art...); la curiosité, l'intérêt pour l'art abstrait qu'il a suscités se sont traduits par une notable recrudescence des entrées au musée. Toutes les disciplines artistiques enseignées à l'université ont apporté la preuve de leur capacité à coopérer à une tâche commune, dans leur intérêt réciproque. C'est un gage d'avenir pour de telles entreprises qui, pour l'instant n'ont qu'un caractère ponctuel.

Sur un autre plan, les réalisateurs ont eu cette occasion, rare pour des artistes se vouant à l'enseignement, de créer une œuvre scénique viable dans un contexte nouveau et entièrement consacré aux arts. Les étudiants qui ont participé au spectacle se sont imprégnés de la sensibilité esthétique de notre temps et des joies qu'elle apporte. Ils se sont montrés passionnés, à la fois amusants et touchants de bonne volonté. Curieusement, alors que, hors du musée ils travaillaient mal leur rôle, dans ses murs ils répétaient avec fougue. A croire que les muses habitaient les œuvres d'art et inspiraient nos jeunes artistes.

1. E. E. Cummings (1894-1962), poète américain dont les innovations formelles — espacement et longueur des vers peu habituels, juxtaposition abrupte de mots ou de syllabes et surtout ponctuation absente ou originale — avaient pour but de choquer le lecteur afin de faire naître en lui une nouvelle sensibilité poétique. La plupart du temps basée sur la distorsion typographique, cette technique était mise au service d'un sentimentalisme proche de la sensiblerie allié à un réalisme presque cynique. Le poète est devenu l'objet d'un culte dans certains milieux universitaires nord-américains.

Pour tous, l'expérience s'est révélée enrichissante. Certes nous sommes conscientes que sa réussite est liée aux conditions extrêmement favorables dont on bénéficie dans les universités nord-américaines et que, telle, elle n'a valeur d'exemple que dans un certain sys-

tème éducatif et dans un pays qui a atteint le stade de la postindustrialisation. Cela dit, nous croyons que, dans un contexte différent, nous aurions tenté autre chose et – pourquoi pas? – l'aurions réussie. Car l'essentiel, c'est d'abord l'initiative; ensuite et surtout, la

façon dont les gestionnaires de musée la perçoivent et l'acceptent. On ne peut ouvrir le musée sur la vie sans s'ouvrir soi-même aux idées des autres.

[Traduit de l'anglais]

TRIBUNE LIBRE sur le retour et la restitution des biens culturels

Pillages et restitution : à propos de la région de Cross River, Nigéria

Ma première réaction, devant la préoccupation manifestée actuellement par l'Unesco pour le retour et la restitution des biens culturels, a été plutôt d'une amertume désabusée. Depuis l'adoption de la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriétés illicites des biens culturels, on constate une si lamentable impuissance à obtenir une amélioration du contrôle de ces trafics illégaux que j'étais – et je suis encore – profondément inquiet en songeant que cette question de retour et de restitution risque de détourner l'attention internationale d'un problème autrement grave : le pillage permanent des objets d'art indigène dans le monde en développement. Ce déplorable trafic a des conséquences extrêmement dommageables pour les propriétaires originels des biens culturels en cause, qu'il choque et rebute, et fait un tort considérable à la recherche scientifique¹.

Mon opinion se fonde solidement sur un long temps de service – huit ans – au Département fédéral nigérien des antiquités, devenu aujourd'hui la Commission nationale pour les musées et les monuments. Durant la majeure partie de ces années, j'ai été *senior ethnographer* (ethnologue principal) dans l'État de Cross River, une région de savane arborée et de forêt tropicale, dans le sud-est du Nigéria, qui se développe avec une extrême rapidité. Cette région possédait, jadis, quantité de témoignages de types d'art traditionnel nombreux. On y trouvait des masques en bois et des personnages couverts de peaux d'animaux chez les Ejagham et les groupes voisins; ce que l'on appelle les monolithes du cours moyen de la rivière Cross; les sculptures ancestrales en bois dur d'Oron; les bronzes moulés par le procédé de fonte à cire perdue. Les collectionneurs occidentaux ont commencé à bien connaître les arts de cette région lorsque pendant et immédiatement après la guerre civile de 1967-1970 en Nigéria, on évacua une grande partie des objets. Cette partie du pays est vulnérable en raison de la proximité de la République-Unie du Cameroun, État dont la légis-

lation ne protège pas les antiquités nigériennes². Or la République-Unie du Cameroun est l'une des premières étapes dans le long voyage outre-mer des antiquités pillées de l'autre côté de la frontière.

Chez les peuples tels les Mbembe, Bahumuno, Yakô et Biase d'Obubra, on abattait les grands arbres de la forêt pour façonner fûts et grosses branches en poteaux de cérémonie décorés de motifs abstraits et figuratifs; en grands tambours à fente sculptés, ornés aux deux extrémités de formes humaines et animales; en pièces de charpente de forme figurative ou autre pour l'ornementation des cases. Périodiquement on faisait des sacrifices sur l'autel que le culte associait à ces magnifiques sculptures monoxyles, notamment lors des semailles et des moissons.

Ces dernières années, ces œuvres ont été l'objet de destructions ravageuses non point du fait d'agents naturels, mais de celui des pillards. Elles sont souvent trop grandes pour être enlevées; alors ces vandales en scient ou coupent carrément les parties les plus intéressantes, ne laissant qu'une souche mutilée. Dans certains cas, lorsque ces amputations ont épargné assez d'éléments pour continuer le rite, les villageois ont scellé au béton, dans le sol, ce qu'il en reste, ou bien ont construit un abri clos. Évidemment, la valeur esthétique de ces objets se trouve dissimulée et le déroulement des cérémonies rituelles entravé. De plus, ces mesures de protection imposent à des petites communautés agricoles des charges financières injustifiables. Dans quelques cas, recours désespéré, on a exécuté, en pisé ou en ciment, une réplique ou un succédané de l'œuvre massacrée ou volée. Beaucoup de belles pièces, provenant en particulier de la région Mbembe, ont fait leur apparition sur le marché des antiquités de Paris, il y a quelques années³.

Les Ekajuk, Abanyon, Nnam, Nselle et d'autres groupes d'Ikom et d'Ogoja honoraient leurs chefs sacrés disparus par l'érection de blocs de basalte ou de calcaires gravés de silhouettes humaines, dont la taille variait de



Keith Nicklin

Licence de sciences et maîtrise en anthropologie, University College, Londres. 1970-1978, ethnographe au Département fédéral des antiquités du Nigéria. Travail sur le terrain et rénovation du Musée national d'Oron. Auteur de nombreux articles sur la théorie de la céramique dans le monde, la culture matérielle et l'art dans la région de Cross-River; a publié le *Guide to the National Museum*, Oron, Lagos, 1977.

Conservateur du Powell-Cotton Museum of African and Asian Zoology and Ethnography depuis 1980. Membre honoraire de l'Anthropology and Eliot College, Université de Kent, à Canterbury.

1. Dans ce bref exposé, je me suis permis de reprendre des arguments et des faits déjà publiés dans un article sur « The rape of Nigeria's antiquities » (*African arts*, 1975, vol. VII, n° 3, p. 86-88) et dans une critique de « L'art eket », de François Neyt, Paris, 1979 (*African arts*, 1980, vol. XIII, n° 2, p. 24-27).

2. La loi nigérienne définit antiquité tout objet fabriqué avant 1918 ou utilisé à des fins rituelles « même s'il a été fabriqué hier ». Voir Dr Ekpo Eyo, « Tourism and control » (*African arts*, 1976, vol. IX, n° 3, p. 53-54).

3. Hélène Kamer, *Ancêtres M'Bembe*, Paris, 1974.



NATIONAL MUSEUM, Oron. Masque zoomorphe recouvert de peau représentant une tête de léopard.

[Photo : Keith Nicklin.]

Poteau en bois, région d'Obubra. Les anciens du village indiquent où se trouvait une partie gravée d'une figure qui a été volée.

[Photo : Keith Nicklin.] ▷



Extrémité d'un grand tambour à fente sculpté en forme humaine, région Adadama, Obubra. Tous les autres objets de ce genre appartenant à la communauté ont été volés. Cette pièce porte des traces de coups de scie, faites par les voleurs, dérangés avant de pouvoir la dérober. Hauteur approximative : ◁ 1,50 mètre.

[Photo : Keith Nicklin.]

Bronze anthropomorphe, Middle Cross River. C'est l'une des rares pièces fondues à cire perdue que l'on trouve encore dans le sud-est du Nigéria. Hauteur : 15 cm.

[Photo : Keith Nicklin.] ▷



NATIONAL MUSEUM, Oron. Fragment d'un personnage masculin en bois sculpté, probablement l'extrémité d'un tambour à fente, selon l'enquête de la police d'Obubra. Hauteur environ 1 mètre.

[Photo : Keith Nicklin.] ▷▷



30 centimètres à quelque deux mètres de haut. Philip Allison a répertorié environ 300 de ces monolithes lors d'une enquête menée en 1961-1962 pour le Département des antiquités du Nigéria⁴. Depuis, un grand nombre d'entre eux ont été brisés, volés, emportés dans des pays voisins, ou endommagés au cours de litiges entre propriétaires de terres. Ces pierres, très pesantes, doivent être fragmentées pour les manipuler, les placer, par exemple, dans le coffre d'un taxi. On les casse à la masse ou au feu. En 1973, une tentative de vol de quelques beaux monolithes Nnam, dont, incidemment, un monument national, a été déjouée par le chef de clan Robert Ntool, de Alok. Les voleurs utilisaient un camion-benne. Cela donne une idée des dimensions de l'entreprise de pillage.

En juin 1980, une salle de vente londonienne mettait aux enchères la partie supérieure d'un monolithe. Pour l'authentifier, le catalogue⁵ citait tout uniment l'enquête officielle de police menée après le vol de l'objet, preuve, également, que ce dernier avait été exporté du Nigéria alors qu'était en vigueur la législation qui le protégeait⁶, fait qui, apparemment, laissait indifférents vendeurs et éventuels acheteurs.

Souvent, les collectionneurs, pour se justifier, affirment qu'aujourd'hui les Africains n'ont que faire de leurs « idoles » et qu'ils les éliminent ou les vendent volontiers. C'est faux, au moins dans les régions où je travaillais. Les villageois se montraient rarement disposés à se séparer des objets culturels, même au profit des musées nationaux du Nigéria. Mais les trafiquants n'ont jamais cessé de les piller

pour satisfaire la demande toujours croissante de l'étranger. Pendant la décennie qui a suivi l'adoption de la Convention de 1970 et malgré le décret de 1974 renforçant la législation nigériane, vols et pillages ont continué sans répit dans le Sud-Est. On a parfois arrêté quelques voleurs, mais des exécutants sans envergure, que l'on a envoyés en prison ; par contre, les organisateurs des pillages, les marchands-receleurs, leurs indicateurs-recruteurs, ceux-là, généralement à l'abri d'une frontière, ont rarement, sinon jamais été inquiétés.

De cet état de fait, la recherche sur l'art ethnographique en Afrique occidentale souffre énormément. Les villageois tiennent maintenant en très grande suspicion les motifs de l'inconnu qui s'intéresse aux « vieilles choses ». Le chercheur authentique est suspect au même titre que les autres. Si sa bonne foi lui permet de gagner la confiance des habitants, sa tâche se trouve entravée dès que les villageois croient que les objets culturels ont une grande valeur vénale.

Les problèmes qui se posent à la recherche scientifique ne se limitent pas à ces difficultés sur le terrain. On voit se développer une tendance à se passer du travail dans l'environnement social et culturel de l'objet et à baser la recherche sur l'art africain sur l'étude des collections d'outre-mer, cela, en manipulant habilement une littérature généralement assez approximative. Peut-être est-ce parfois le mieux que l'on puisse faire, puisque, malheureusement, l'objet de l'étude, l'« art », n'existe plus sur le terrain. Certains catalogues mettent l'accent sur le spectaculaire, cherchent à donner une plus-value financière aux objets,

avec fort peu, sinon aucun égard pour d'autres valeurs. Il en est qui égarent le lecteur. Ainsi, un récent catalogue consacré à des masques de Cross River s'intitulait *Les Duen Furaba*⁷, terme qui définit les écrans ancestraux du delta du Niger et n'a aucun rapport avec les œuvres illustrées.

Autre tendance dangereuse, celle, de plus en plus grande, des collectionneurs et négociants à patronner des universitaires qui acceptent de présenter des études sur tout ou partie de leurs collections. En un sens, cette pratique est fondamentalement autodestructrice, car la constitution d'une collection contribue à détruire toute possibilité d'explication des objets, le sens qu'une communauté attache à son art ayant même valeur que l'œuvre elle-même dans ce qui inspire l'homme.

Que dire de tels agissements, de l'exploitation qui est ainsi faite de communautés qui, naguère, si elles ne le sont pas encore, étaient relativement lointaines, du moins géographiquement, sinon que cette exploitation est une double tragédie ?

[Traduit de l'anglais]

4. Philip Allison, *Cross River monoliths*, Department of Antiquities, Lagos, 1968, et *African stone sculptures*, Londres, Lund Humphries, 1968.

5. Christie, Manson & Woods Ltd, *Important tribal art*, p. 67, mardi 17 juin 1980.

6. L'Antiquities Ordinance a été votée en 1953 et remplacée, en 1974, par le Antiquities (Prohibited Transfers) Decree.

7. Hélène Kamer, *Les Duen Furaba*, Paris, 1976.

Publications récentes de l'Unesco

Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels, par Geneviève Dournon, Paris, Unesco, 1981, 108 p., illus., bibliogr. (Protection du patrimoine culturel. Cahiers techniques : musée et monuments, n° 5.) 36 F.

Les instruments de musique sont parmi les créations les plus complexes de l'esprit humain. Ils incarnent un patrimoine musical qui a toujours représenté un élément essentiel, physique aussi bien que mental et spirituel, dans la vie des groupes et des individus. « Le village où il n'y a pas de musicien n'est pas un endroit où l'homme puisse rester », dit un proverbe dan¹, et c'est une vérité existentielle pour les peuples de tous les continents et de tous les temps.

Créations des artisans les plus experts ou objets rudimentaires mais néanmoins expressifs, les instruments sont partie des biens les plus significatifs du patrimoine ethnologique. Ils représentent les témoins des cultures, dont l'expression musicale se perpétue et se renouvelle en eux.

Menacés partout de disparition, les instruments de musique traditionnels intéressent les musées du monde entier, surtout là où les notions de « culture » et de « patrimoine » retrouvent leur signification anthropologique la plus large. Le Comité international des musées et collections de musique (Cimcim) du Conseil international des musées (Icom) s'en occupe de près. Des ouvrages préparés sous la direction de Jean Jenkins, *Instruments de musique ethnique* et *International directory of musical instrument collections* (Répertoire international des collections d'instruments de musique) dont le présent guide est un complément en quelque sorte, sont le fruit de cette coopération internationale.

M^{me} Geneviève Dournon, spécialiste bien connue dans les milieux scientifiques, est maître-assistant au Museum national d'histoire naturelle de Paris et chargée des collections d'instruments de musique au Musée de l'homme (Laboratoire d'ethnologie, Département d'ethnomusicologie).

Dans son introduction à l'ouvrage, l'auteur écrit :

« La collecte sur le terrain des témoignages matériels d'une culture est le moyen le plus adéquat de constituer des collections ethnographiques. Elle seule, en effet, permet le recueil direct et systématique de la documentation relative à l'objet, ce que d'autres modes d'acquisition conventionnels, comme le don, le legs et, a fortiori, l'achat à des intermédiaires commerciaux (antiquaires, collectionneurs, revendeurs, etc.) ne favorisent pas.

La collecte sur le terrain concerne particulièrement ces témoins culturels privilégiés que sont les instruments de musique. De plus en plus et partout, on prend conscience de l'importance du patrimoine musical des sociétés traditionnelles. La musique et son outil, l'instrument, y jouent un rôle considérable, car ils interviennent à tous les niveaux de la vie du groupe. Leur fonction ne se réduit pas à la seule production de sons harmonieux. Ils véhiculent les valeurs culturelles et spirituelles

les plus profondes d'une civilisation et assurent la transmission des connaissances dans de nombreux domaines : religion, mythologie, histoire, littérature orale.

L'intérêt que présente la collecte, l'étude et la conservation de traditions musicales qui sont appelées à se transformer ou à disparaître à plus ou moins longue échéance n'échappe à personne. C'est pourquoi de nombreuses institutions se consacrent, dans le monde, à cette tâche.

L'instrument de musique n'est pas un objet comme les autres, il est un outil à la fois producteur de sons et porteur de sens.

Son acquisition doit donner lieu à une enquête spécifique approfondie de manière à réunir un ensemble d'informations relatives non seulement aux aspects musicaux, mais aussi à tous les autres domaines qui en constituent le contexte socio-culturel.

Recueillir des instruments de musique s'avère donc une tâche multiforme et complexe qu'il convient d'aborder avec des méthodes appropriées que le présent guide se propose de fournir.

Il comporte trois parties correspondant aux phases du travail : avant, pendant, après la collecte. Les deux premières s'articulent autour des interrogations suivantes : pourquoi ? par qui ? pour qui ? comment effectuer la collecte des instruments de musique ? La troisième partie, qui sert de conclusion, résume les tâches qui doivent être effectuées, après la collecte, sur les instruments et la documentation recueillis.

Pour faciliter l'enquête qui accompagne nécessairement la collecte, deux protocoles d'enquête — établis avec Simha Arom — regroupent, suivant un découpage en rubriques, les principales questions qu'il y a lieu de poser pour constituer la documentation relative à l'instrument et aux pièces musicales enregistrées. Ces protocoles peuvent être utilisés comme *vademecum* sur le terrain.

Le présent guide s'adresse à tous ceux ou celles qui ont ou auront à recueillir, *in situ*, des instruments de musique pour constituer des collections, c'est-à-dire des ensembles documentés d'objets représentatifs destinés à un musée ou à une institution spécialisée.

Si la collecte des instruments de musique est souvent assurée par des spécialistes de la musique ou des sciences humaines — ethnomusicologues, organologues, musiciens, anthropologues, archéologues, etc. — elle ne leur est cependant pas réservée. Cette tâche incombe tout autant aux professionnels de musée — conservateurs et techniciens — qui ont pour mission de constituer, d'étudier et de conserver des collections nationales ou régionales dans lesquelles les instruments de musique doivent avoir une place de choix. C'est à cette dernière catégorie de personnes que les recommandations et les protocoles d'enquête sont plus spécialement destinés.

Aide-mémoire pour les uns, outil de travail pour les autres, ce guide s'adresse, de façon plus générale, aux « enquêteurs-collecteurs », de formation et de niveau de spécialisation différents, travaillant dans des régions et des

cultures différentes, qui sont chargés, dans le cadre de leur institution (musée, conservatoire, université, centre culturel ou institut de recherche), de constituer des collections d'instruments et de documents musicaux. »



Procedures and conservation standards for museum collections in transit and on exhibition, par Nathan Stolow. Paris, Unesco, 1981. 56 p.; illus. bibliogr. En anglais, version française en préparation. (Protection du patrimoine culturel, Cahiers techniques : musées et monuments, n° 3). 15 F.

Troisième titre de la collection éditée par l'Unesco, ce petit manuel est un condensé de l'ouvrage *La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition*, du même auteur, également publié par l'Unesco dans la collection « Musée et monuments »².

Il résume les principaux problèmes que posent le magasinage, la manipulation, les déplacements et le transport par route, fer, mer ou air, des œuvres d'art et objets de musée. Il attire l'attention sur les dangers (humidité, température, lumière, chocs, vibrations) qui menacent l'intégrité de ces œuvres et objets, en fonction de leur nature, de leur forme, de leur volume, de leur poids et, surtout, des matériaux entrant dans leur composition. Il énonce quelques règles élémentaires, simples et faciles à suivre, pour leur expédition, leur réception et leur conservation dans les meilleures conditions possible.

Des illustrations claires, en particulier des croquis très explicites, accompagnent la description de techniques de manipulation et de méthodes d'emballage qui ont fait leurs preuves.

Comme les ouvrages précédents de cette collection, ce guide est essentiellement pratique et constitue un bon auxiliaire pour les conservateurs, notamment pour ceux qui ont la responsabilité d'un musée aux ressources limitées.

1. Cité par Abdourahmane Diop dans *Patrimoine culturel et création contemporaine en Afrique et dans le monde arabe* (ouvrage préparé sous la direction de Mohamed Aziza), Dakar, Les Nouvelles Éditions africaines, 1977.

2. Nathan Stolow, *La conservation des œuvres d'art pendant leur transport et leur exposition*, Paris, Unesco, 1980, 134 p., illus., index. (Musées et monuments, xvii.)