

Museum

Vol XXXIII, n° 2, 1981

Musées de Belgrade

museum

Vol. XXXIII, N° 2, 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

COMITÉ DE RÉDACTION

PRÉSIDENT

Syed A. Naqvi

RÉDACTEUR EN CHEF

Yudhishtir Raj Isar

ASSISTANTE 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

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

Toute correspondance concernant les questions d'ordre rédactionnel doit être adressée au rédacteur en chef (Division du Patrimoine culturel, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 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 articles sont sous copyright et ne peuvent être reproduits sans le consentement de l'Unesco. Des extraits peuvent être cités, sous condition d'en mentionner la source.

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 relative aux abonnements doit être adressée à la Division des services commerciaux, Office des Presses de l'Unesco, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris, France.

Dossier :

Musées de Belgrade

Dans ce numéro... 63

DOSSIER : MUSÉES DE BELGRADE

Desanka Milošević « *L'art dans la Serbie médiévale du XII^e au XVII^e siècle* » 65

Coup d'œil sur le Musée national de Belgrade 72

Jelena Arandjelović-Lazić *Au cœur de la Serbie : une « vitrine » d'art africain* 75

Tatjana Zec *Les musées et le patrimoine ethnographique des peuples yougoslaves* 81

« L'IMPORTANCE DU COSTUME »

Cherri M. Pancake *Tissus, vêtements et société au Museo Ixchel del Traje Indígena, Guatemala City* 86

Natalia Correia Guedes *Le Musée national du costume, Lisbonne* 94

Pietro Prini avec la collaboration
de Tommaso de Chiaro « *Florence et la Toscane des Médicis dans l'Europe
du XVI^e siècle* » 99

RETOUR ET RESTITUTION DE BIENS CULTURELS

Salah Stétié *Le Comité intergouvernemental : mécanismes pour un nouveau dialogue* 116

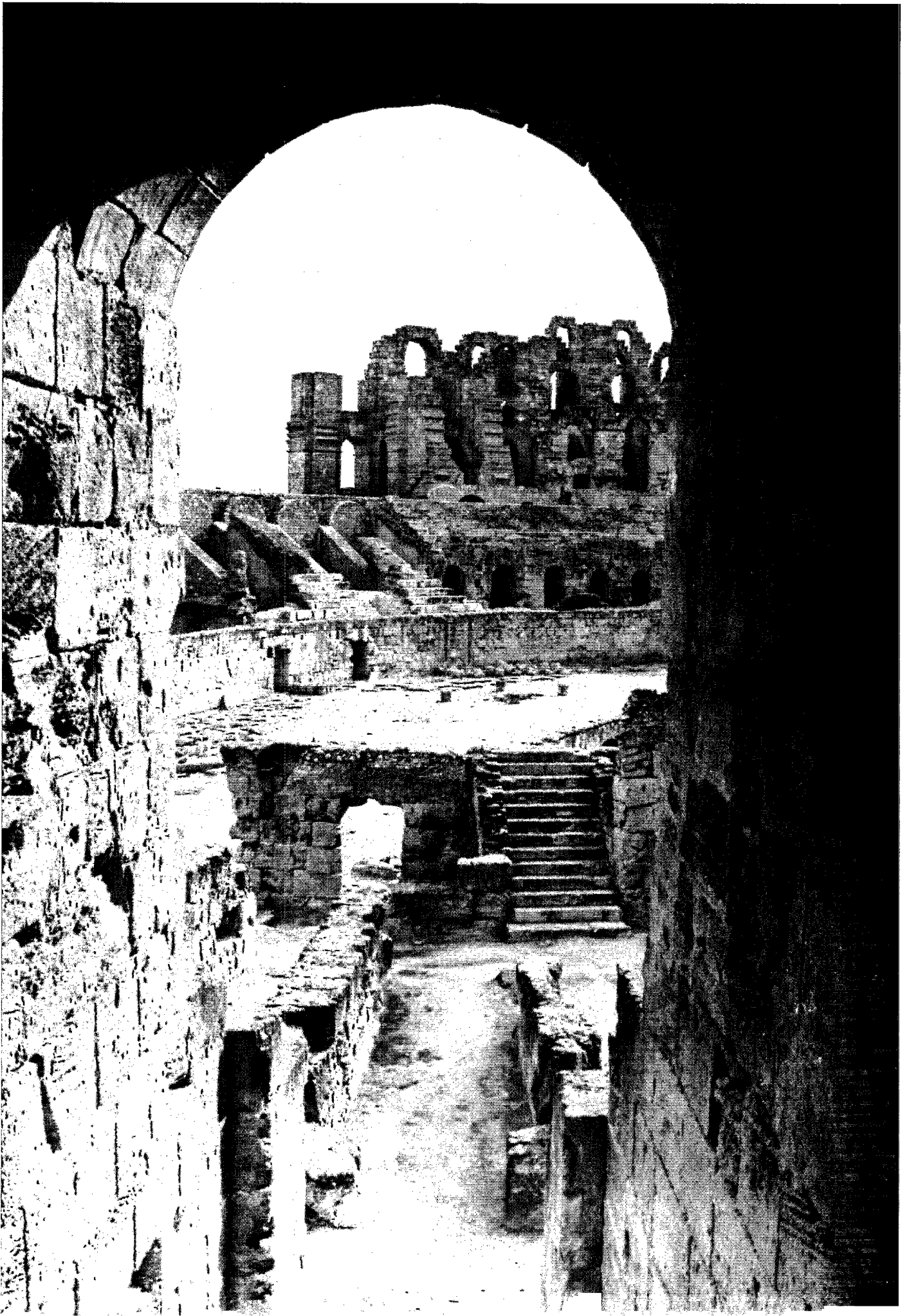
Recommandations du Comité intergouvernemental 118

Anne Lavondès *Le Musée de Tahiti et des îles : pour une politique réaliste* 118

TRIBUNE LIBRE

Malama Meleisea « *La culture n'est pas quelque chose que l'on peut manger* » 122

FORUM D'IDÉES



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.

L'amphithéâtre de El Djem en Tunisie, le deuxième par sa taille après le Colisée, à Rome, date du III^e siècle. Il mesure 36 mètres de haut et se dresse, imposant, sur l'espace désertique. C'est une construction typiquement romaine, avec trois séries de soixante arcades superposées auxquelles s'ajoutent, sur les côtés, des colonnes corinthiennes ou composites. Ce monument pouvait accueillir 35 000 personnes. La légende dit qu'au VI^e siècle, quand la cité de Thysdrus fut assiégée, l'amphithéâtre était un bastion des résistants berbères au calife Othman; on dit que Kahena, la reine des Aurès, s'était réfugiée à l'intérieur de ces murs. Il resta presque intact jusqu'à la fin du XVII^e siècle, lorsque le tir des canons dirigés contre les rebelles qui s'y abritaient ouvrit de larges brèches dans les murs. Aujourd'hui, le monument a été entièrement consolidé et l'espace alentour dégagé. L'amphithéâtre a retrouvé sa hauteur originelle. Un parc naturel et archéologique (où se trouve un petit musée) sera bientôt créé.

[Photo : Unesco.]

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 environ 40 F et sera disponible en juin 1981. Pour de plus amples informations, s'adresser à : Division du Patrimoine culturel, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris.

Dans ce numéro

Ce numéro s'ouvre sur trois articles concernant les musées de Belgrade, qu'ont visités les délégués venus de tous les points du monde à l'occasion de la vingt et unième session de la Conférence générale de l'Unesco, qui s'est tenue dans la capitale de la Yougoslavie, en septembre-octobre 1980. Le lecteur pourra remarquer que ces deux articles mettent davantage l'accent sur le « pourquoi » que sur le « comment », privilégiant plutôt le contexte historique et social des objets muséaux que les principes muséologiques ou les détails de la muséographie.

Le même esprit inspire le long article sur l'exposition célèbre de l'an dernier *Florence et la Toscane des Médicis dans l'Europe du XVI^e siècle*. L'auteur n'est ni un professionnel des musées ni un historien d'art, mais professeur de l'histoire de la philosophie à l'Université de Rome. Il ne décrit pas cette extraordinaire manifestation culturelle, mais évoque subtilement ce « moment » historique, l'entrelacement des faits sociaux, culturels et politiques de cette époque brillante. Il s'attache à dégager la logique – n'est-ce pas là finalement de la muséologie à son degré zéro? – qui a présidé à l'organisation des neuf sections de l'exposition.

Nous espérons que nos lecteurs apprécieront de telles incursions dans l'histoire culturelle et les sciences sociales, disciplines qui peuvent éclairer le sens même du musée. Bien entendu, ce numéro ne néglige pas entièrement les aspects plus concrets de la vie de l'institution muséale, comme le montrent les articles consacrés à deux jeunes musées du costume.

Les arguments avancés par un historien des Samoa occidentales dans la rubrique « Tribune libre » portent sur le thème général du devenir de la culture contemporaine du Pacifique Sud, alors que la section « Retour et restitution du patrimoine culturel » présente de nouveaux points de vue sur un sujet qui concerne la vie professionnelle de nombreux conservateurs à travers le monde. La coopération entre les musées, dans ce domaine, ne cesse de s'accroître, et *Museum* espère pouvoir en présenter les progrès aussi régulièrement que possible.

La rubrique intitulée « Forum d'idées » est aussi une nouveauté : elle sera une sorte de courrier des lecteurs. Un conservateur français a suggéré en 1980 que tous les articles concernant les nouveaux musées (ou les nouvelles réalisations dans les musées) fournissent des données précises sur leurs coûts, qui pourraient être comparés. A notre demande, il a proposé une répartition possible de ces coûts sous la forme d'une « grille ». Que cette idée soit retenue ou non... cela dépend de vos avis et de vos suggestions. Vos réponses décideront aussi de l'avenir de cette rubrique.

Dossier : Musées de Belgrade

Vierge de Pelagonia, dernier quart du XIV^e siècle, détrempe sur bois (119,5×90,5×3,6 cm); détail d'icône d'un diptyque, pièce monumentale, représentant la Vierge pleine de lourds pressentiments, les yeux assombris par le chagrin, regardant au loin comme si elle voyait les souffrances à venir de l'enfant qu'elle berce dans ses bras. [Photo : Musée national, Belgrade.]

Durant les mois de septembre et octobre 1980, plus de 2000 délégués, observateurs et journalistes assistant à la vingt et unième session de la Conférence générale de l'Unesco ont pu visiter les musées de Belgrade. Les articles que nous présentons évoquent la vie de ces musées qui ont enchanté ces nombreux visiteurs. Nous pensons compléter ce tableau dans de prochains numéros par d'autres articles consacrés au remarquable Musée d'art moderne, et au Musée de l'armée qui retrace l'histoire des luttes de la Yougoslavie pour son indépendance nationale.



« L'art dans la Serbie médiévale du XII^e au XVII^e siècle »

Byzance et l'Occident, le rationalisme de Rome et le mysticisme de la Grèce, la Chrétienté et l'Islam, la maniera graeca et la maniera latina : tel est le substrat de la Serbie médiévale, synthèse qui est la marque de l'originalité et de la vigueur de l'art serbe. Les fresques et les icônes, expressions artistiques originales, sont directement influencées par l'idéal esthétique de l'Église byzantine. L'abondance et la richesse des pièces présentées au cours de cette exposition qui s'est déroulée à l'automne de 1980 au Musée national de Belgrade, ainsi que toutes les techniques artistiques utilisées pendant le moyen âge en Serbie, révèlent le caractère puissant et vigoureux de cet art.

Le dessein de cette exposition était de rassembler et de montrer des œuvres d'art qui, le plus souvent, restent dans les trésors des monastères, les églises, les réserves des musées. Fresques venant de couvents détruits, icônes, sculptures délicates, broderies savantes, gravures sur bois, manuscrits, verres, bijoux, objets liturgiques d'or et d'argent, ornés de pierres et d'émaux... près de deux cents pièces. Mais ce n'est en fait qu'une image partielle de l'art serbe qui, florissant et splendide à certaines époques, fut sauvagement détruit à d'autres, notamment sous la domination turque au xv^e siècle. Cette richesse passée est attestée par les écrits des biographes qui décrivent à l'envi d'inestimables icônes d'or et d'argent, incrustées de pierreries et de perles, et les nombreux objets précieux que les archevêques et les rois de Serbie offraient aux communautés religieuses¹.

Les listes récapitulatives des trésors que les souverains déposaient dans les coffres de la République de Dubrovnik, dans les temps de troubles intérieurs ou d'insécurité extérieure, témoignent aussi de ce riche passé artistique. Le trésor et la bibliothèque du monastère serbe de Hilandar au Mont Athos détiennent beaucoup d'icônes, rares et précieuses, de broderies et de manuscrits anciens – dons d'empereurs, de rois et de seigneurs de Serbie. Il faut enfin citer les œuvres d'art serbes les plus connues qui se trouvent actuellement à l'étranger : une icône représentant la tavaïolle du Christ (xiii^e siècle) dans la cathédrale de Laon (France) ; un beau diptyque, avec une image du Christ et de la Vierge entourés par des portraits du donateur Toma Preljubović et de sa femme, transporté dans la cathédrale de Cuenca (Espagne) après 1386 ; une Vierge avec Jean le Théologien et une Vision d'Isaïe (sur l'autre face de l'icône) à Sofia (Bulgarie) du début du xv^e siècle ; un psautier illustré de merveilleuses miniatures (fin du xiv^e siècle) à Munich (République fédérale d'Allemagne) ; l'évangile de Radoslavljevo (1429) orné des portraits des évangélistes et de leurs muses, d'une facture très originale, à la Bibliothèque municipale de Leningrad (URSS).

Desanka Milošević

Conservateur-conseiller au Musée national de Belgrade depuis 1951. Chef du Département de l'archéologie médiévale et de l'art du xii^e au xv^e siècle. Ses travaux de recherche scientifique liée aux problèmes d'archéologie et d'iconographie dans l'art médiéval comportent : *The Last Judgment*, Recklinghausen, 1963 ; *Die Heiligen Serbiens*, Recklinghausen, 1968 ; « Sribi Svitelji » dans *Srbljak IV*, Belgrade, 1970 ; « Iconographie de saint Sava au moyen âge » dans *Recueil des travaux du colloque international « Sava Nemanjić-Saint Sava »*, vol. I, Belgrade, 1979. Un des organisateurs de l'exposition *L'art serbe médiéval* à Rome, Venise, Berlin. Organisateur de l'exposition et auteur des catalogues *La Serbie moravienne*, Kruševac, 1971 ; *La peinture serbe du xii^e siècle au xvii^e siècle*, Prague, 1974.

1. Dans le beau catalogue de l'exposition, l'auteur explique que : « ... le développement artistique fut étroitement lié à l'environnement social et aux hommes qui l'édifièrent. La Serbie médiévale n'eut pas une puissante aristocratie, celle-ci se limitant pratiquement à la dynastie régnante et aux hauts dignitaires du clergé. Jusqu'en 1321, ces grands seuls eurent le droit de construire des églises et de commander les peintures de fresques. Ils avaient un double rôle : le choix des artistes qui venaient des meilleurs ateliers de Constantinople et de Salonique ; celui des thèmes religieux ou historiques qui s'intégraient bien dans l'iconographie générale de l'Église chrétienne mais restaient de caractère régional. Les portraits des fondateurs de monastères et ceux des archevêques et autres hauts dignitaires de l'Église – les conseils royaux ; le couronnement des princes, l'arbre généalogique des Njemanjići, avec les représentations de leur mort et le transfert de leurs dépouilles mortelles – tels étaient les nouveaux thèmes de l'iconographie serbe. Aides et disciples autochtones participaient

Tête d'ange, représentative des premières icônes de l'ancienne Serbie, (24,5 × 29 cm), détail d'une fresque du XIII^e siècle de l'église des Saints-Apôtres à Peć. Musée de Kossovo, Pristina.

[Photo : Musée national, Belgrade.]

Dormition de la Vierge, fresque du XIV^e-XV^e siècle (260 × 148 cm), détail de l'église Saint-Nicolas à Palež. Musée national, Belgrade.

[Photo : Musée national, Belgrade.]



Les fresques anciennes

Cependant, l'exposition donne une image de ce qu'a été réellement cette première période de l'art serbe (jusqu'au milieu du XV^e siècle) : une fresque des prophètes (1175) de Djurdjevi Stupovi et des fragments d'une autre (début XIII^e siècle) avec deux têtes d'ange, de l'église des Saints-Apôtres de Peć ; deux compositions originales : un fragment des *Noces de Cana* et une *Guérison de l'Aveugle* (1220-1230) de l'église Notre-Dame de Ljeviška ; le visage d'un saint (1275) de Gradac ; une *Dormition de la Vierge* (fin du XIV^e siècle) de Palež. Toutes ces peintures murales donnent une idée bien affaiblie de la peinture monumentale de cette période mais en constituent, malheureusement, parfois l'unique trace.

Il en est de même pour les icônes d'Ohrid, *Nativité* et *Descente du Saint-Esprit*, qui sont exposées, à titre comparatif, pour donner une idée de ce que furent les œuvres, aujourd'hui disparues, de cette période².

Celle qui représente la *Vierge Hodigitria* de Prizren (milieu du XIV^e siècle) marque la rupture avec les modèles byzantins, aussi bien dans la technique picturale que dans l'iconographie. Dans le *Baptême du Christ*, l'abondance des idées, la complexité de l'iconographie, les dessins exceptionnellement délicats, le tracé précis et abondant étaient magnifiquement mêlés. L'*Archange Gabriel* (monastère de Dečani) frappe par son austérité et sa monumentalité.

Déliçates ciselures

L'exposition présente de nombreux exemples de l'art de la ciselure. On peut y voir des icônes miniatures avec des reliefs de bronze, découvertes récemment, reproduisant les types les plus caractéristiques des vierges de Constantinople, le Christ Pantocrator et les saints Procope, Georges, Basile... Il y avait aussi une icône miniature de saint Nicolas (venant de Slavkovica) en onyx, d'un travail remarquable (XI^e-XII^e siècle), celle des saints guerriers, de Markova Varoš (XII^e-XIV^e siècle), œuvres représentatives de cette forme d'art, que l'on commence seulement maintenant à étudier convenablement. Une Vierge orante entourée de saints et de prophètes (monastère de Dečani), d'une exécution remarquable, fut sculptée dans la corne (entre le XIII^e et le XIV^e siècle). Un chef-d'œuvre de la sculpture sur bois date de la même époque : le sarcophage du roi Stephan Dečanski (1388 environ) : les motifs géométriques se mêlent aux décors floraux, une lionne et une panthère sont très habilement sculptées, et la composition générale frappe par son effet décoratif. L'ouvrage le plus connu et le plus fin de notre art ancien est la porte dite d'Andreaški (dernier quart du XIV^e siècle), exécutée en relief. Les lignes douces et gracieuses du

aussi à la réalisation de ce programme national ; en tant qu'artistes, ils décoraient les parties les plus importantes des églises et c'est là que leurs talents naturels, dégagés de la lourdeur de mille années de tradition, ont pu trouver leur pleine expression. On peut clairement percevoir ces talents, qui sont comme une mélodie fraîche, tout au long de l'histoire de l'art. Dans la délicatesse et le raffinement des harmonies aux coloris chauds et sublimes des rythmes de l'art byzantin, ils se distinguaient plus nettement par des tons vifs, souvent même violents, par le dessin anguleux et les lignes acérées de cette sorte d'expressionnisme qui les caractérise. Nos préjugés modernes nous font aimer les icônes patinées par l'âge, mordorées aux tons de base obscurcis, l'argent noirci par la patine aux ors fondus, aux pierres ternes, aux fonds déteints. Mais à l'origine, au moyen âge, ces œuvres hautes en couleurs brillaient de tout leur éclat. Ce sont les admirateurs romantiques de l'Antiquité, plus que les historiens d'art qui ne croient plus devoir choisir : soit restaurer un dôme en lui rendant son flambonnement originel, et pour cela ligner l'or étincelant des bois sculptés, revenir aux bleus et aux rouges audacieux, si caractéristiques de notre folklore, comme le modèle de base ; soit laisser les choses dans leur état présent qui montre le temps qui passe. »

2. L'art byzantin et l'art serbe donnent une puissante impression d'unité dans les domaines où, influant l'un sur l'autre, ils se complètent : architecture ; décoration d'église (fresques, icônes, ornements, candélabres) ; vêtements ecclésiastiques ; liturgie. Mais il est difficile, aujourd'hui, de se rendre pleinement compte de cette unité, car toutes les églises ont été dépouillées de leurs icônes, ornements, manuscrits, etc. Les fresques elles-mêmes ont été déplacées ou détruites. Seul, le monastère de Dečani a pu préserver quelques éléments de ses trésors artistiques (voir supra). Par contre, à Ohrid, en Macédoine, les icônes de l'église Saint-Clément montrent ce qu'ont pu être les anciennes icônes serbes. Elles ont été peintes par les maîtres Mihailo et Eutijije qui ont aussi exécuté, en 1295, les fresques de l'église Sainte-Marie-Peribleptos ainsi que la décoration de nombreuses églises (en incluant la peinture d'icônes) pour le monarque serbe Milutin (1282-1321).

dessin donnent une élégance majestueuse et presque un sentiment intime de confusion à l'image de la Vierge.

Conservation et renouveau d'une tradition

L'effondrement de l'État serbe marqua la fin du régime féodal et, en 1459, la Serbie tomba sous la domination turque. Ce fut une époque d'anarchie, d'insécurité et de grandes migrations. Les princes et les seigneurs serbes se réfugièrent à Srem, en Hongrie, où ils érigèrent de nouveaux couvents qu'ils dotèrent richement, comme le voulait la tradition. C'est le monastère de Krušedol, dont l'iconostase date de 1509-1512, qui est le mieux conservé.

Pendant le siècle qui suivit l'effondrement de l'État serbe, le pays s'efforça de reconstituer ses forces spirituelles. Après l'indépendance du Patriarcat de Péć en 1557 et la consolidation du système administratif et économique turc, toute cette énergie réprimée explosa et s'exprima dans une série d'œuvres admirables. Le Patriarcat et le monastère de Dečani devinrent les écoles et les pépinières de nouveaux talents. Cette renaissance de l'art serbe est un retour

Analogie macédonienne : *Nativité*, début du XIV^e siècle, peinture sur bois à la détrempe (44,5 × 17,3 × 2,8 cm) de l'église Sainte-Marie Peribleptos à Ohrid, icône de l'iconostase. Musée national, Belgrade.
[Photo : Musée national, Belgrade.]



Austérité monumentale : l'*Archange Gabriel* (1350 environ), peinture sur bois à la détrempe (137 × 50 × 3,5 cm), iconostase du monastère de Dečani.
[Photo : Musée national, Belgrade.]



Au xv^e siècle, les traditions artistiques de la Serbie sont maintenues vivantes par les monastères. Les apôtres saint Bartholomée et saint Thomas (1509-1512), détrempe sur bois (93,2×68,5×3,3 cm) de l'iconostase du monastère de Krušedol.

[Photo : Musée national, Belgrade.]



Porte de sanctuaire avec scène de l'Annonciation, milieu xvi^e siècle, détrempe sur bois (144×58×4 cm) du monastère de Dečani : chaleur, couleur délicate, modelé doux.

[Photo : Musée national, Belgrade.]

L'entrée dans Jérusalem, Longin, seconde moitié du xvi^e siècle, détrempe sur bois (35,5×22,2×2,6 cm). Iconostase du monastère de Lomnica.

[Photo : Musée national, Belgrade.]



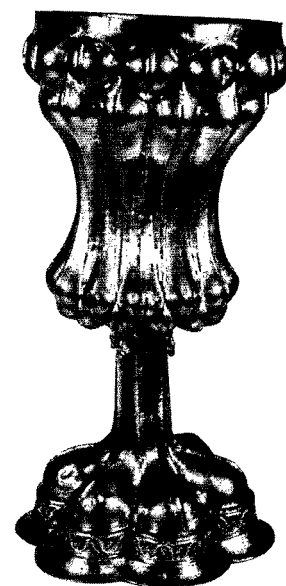
Évangile de Karan, 1608, papier, 313 pages.

[Photo : Musée national, Belgrade.]



Calice, fin du xv^e siècle, argent et or (27,5 cm de hauteur, 13,5 cm de socle). Trouvé au monastère de Banja.

[Photo : Musée national, Belgrade.]



aux anciens modèles du XIV^e siècle, rejetant les tendances nouvelles italo-crétoises mais introduisant les innovations de leur propre inspiration. Même les emprunts à la tradition artistique russe de cette époque sont peu nombreux et se limitent à certains éléments décoratifs. Les acquéreurs d'œuvres d'art de cette période étaient le plus souvent des artisans et des paysans enrichis, les ordres monastiques, des évêques; tous, en général, avaient un sens inné de la beauté qui leur faisait choisir les authentiques, sinon les meilleurs maîtres de leur temps et leur confier l'exécution d'œuvres complexes.

Nous avons voulu montrer, dans cette exposition, que cette époque héroïque, bouleversée pourtant par l'esclavage, les révoltes, les migrations, fut une période d'explosion artistique. Nous présentons, entre autres, les œuvres de Longin, le peintre le plus doué et le plus fécond du XVI^e siècle (ses œuvres s'échelonnent de 1563 à 1597). Ses icônes monumentales, d'une puissante expression plastique, manifestent l'étendue et la variété de son génie. Les quatre grandes, du trône, représentant le Christ et les Apôtres, la Vierge et les Prophètes, l'Ascension du Christ et Jean le Théologien, sont d'une facture très différente de celles qu'il a faites pour les monastères de Velika Hoča, pour Lomnica et pour Piva, ainsi que des icônes destinées à décorer le lustre de Dečani et de celle, admirable, qui illustra des scènes de la vie de Stefan Dečanski. Les historiens d'art hésitent à les dater dans l'œuvre du peintre: les quatre icônes du trône, utilisant les effets contrastés du clair-obscur, pourraient aussi bien être antérieures à celles du second groupe, aux coloris éclatants, que se situer dans la dernière période créatrice de l'artiste.

Un sens aigu de la couleur donne aux compositions du second groupe une éclatante vigueur : la densité des couleurs, la découverte des tons complémen-

Vitrine de bijoux à l'exposition.
[Photo : Musée national, Belgrade.]



Bracelet, milieu du XIV^e siècle, argent, filigrane et granulations. Anneau, XIV^e siècle, argent et dorure.
[Photo : Musée national, Belgrade.]

taires s'allient à une lumière blanche, vacillante, qui baigne les visages d'une étonnante délicatesse.

L'art raffiné de Longin se retrouve dans les motifs décoratifs des tissus qu'il a peints et dans certains détails tridimensionnels ornant les nimbes et les vêtements.

Les historiens d'art se demandent si Longin, à la fin de sa vie, avait pu être l'auteur de l'œuvre la plus monumentale et certainement la plus remarquable du *xvi^e* siècle, témoignant de l'exubérance d'un génie singulier : la grande *Crucifixion de Dečani* avec une Déposition. La richesse de la palette, la somptuosité et l'éclat des couleurs, la vigueur de l'expression artistique, la sûreté du dessin dans les moindres détails... font de cette crucifixion une œuvre unique. Quel fut ce peintre inconnu auquel des commanditaires inconnus, Grujica, Andrejica, l'abbé de Dečani (identifiés comme les donateurs sur la peinture elle-même en même temps que la date – 1594) et leur communauté ont demandé d'accomplir cette tâche immense, en espérant que ce maître exécuterait une grande œuvre d'art ? C'est un point qui ne peut être élucidé actuellement. Le grand artiste anonyme, auteur de cette crucifixion, n'a pas peint d'autres œuvres, ou, ce que nous croyons plus volontiers, on n'a retrouvé aucune autre icône dans laquelle on puisse reconnaître sa facture.

Crucifixion, maître anonyme du *xvi^e* siècle, détrempe sur bois, or, bois sculpté; détail de la *Déposition* (partie basse). Ce fut l'œuvre la plus grande, la plus monumentale du *xvi^e* siècle en Serbie. Ce détail illustrait la couverture du catalogue de l'exposition et a fourni une splendide illustration pour son affiche. [Photo : Musée national, Belgrade.]

Développements ultérieurs

Au cours du *xvii^e* siècle, le peintre Georgije Mitrofanović introduisit les influences de l'art italo-crétois à la fois dans la peinture et dans l'iconographie. Ses œuvres ne figurent pas dans cette exposition, car elles furent présentées lors de l'exposition *Peinture dans la Serbie médiévale* qui s'est tenue à Prague. Mais l'influence de Longin est toujours sensible. Le peintre Mitrofan a exécuté en 1635 deux icônes (une *Vierge avec les prophètes* et un *Christ avec les apôtres*), plus proches du style de Longin que de celui de Mitrofanović ; quant au peintre Jovan, il a fidèlement repris les thèmes iconographiques de Longin dans ses icônes des grandes fêtes destinées à l'iconostase de Piva, celles de saint Nicolas et de Georges le Martyr (Čelebić, 1641) sont empreintes d'une naïveté charmante, d'un sens « populaire » de la couleur, qui leur donnent une séduisante spontanéité.

Un artisanat raffiné

On peut aussi admirer de très belles broderies ecclésiastiques, datant de la fin du *xiv^e* siècle et des *xv^e* et *xvi^e* siècles ; des manuscrits (*xiv^e*-*xvii^e* siècle), autres témoignages de la richesse et de la beauté de cet art, révèlent l'habileté de l'enlumineur et le goût raffiné du commanditaire.

Les produits de l'artisanat, les objets culturels et les divers outils, datant pour la plupart du *xvi^e* siècle, révèlent une triple influence gothique, islamique et traditionnelle. De somptueux bijoux portent des motifs typiquement gothiques. Les boucles d'oreilles, par contre, ont en Serbie la forme particulière, même lorsqu'elles ont été faites à Dubrovnik, de la fabrication *ad modum slavicum*. On peut aussi voir de nombreux objets de céramique, découverts au cours de fouilles récentes, dont certaines n'ont commencé qu'en 1980 (Gradac, Djurdjevi Stupovi, Kruševac, Stalać, etc.) : coupes, assiettes, bols, jarres, de couleurs vives, avec des motifs exécutés au graphite et de brillants vernis.

Parmi les objets de verre, il y a une bouteille et surtout un verre avec un couvercle sculpté (*xiii^e*-*xiv^e* siècle), que l'on vient de découvrir à Kolovrat, près de Prijepolje, pièce unique en son genre actuellement en Europe.



Coup d'œil sur le Musée national de Belgrade

Desanka Milošević



NARODNI MUZEJ, Belgrade. Façade.
[Photo : Musée national, Belgrade.]

*Depuis 1955, année où Djordje Mano-Zissi décrivait dans *Museum* (vol. VIII, n° 1, 1955, p. 50-63) l'histoire et l'organisation du Musée national de Belgrade, cette institution n'a guère connu de changements significatifs. Mais en vingt-six ans, bien des souvenirs s'estompent; c'est pourquoi nous avons jugé utile de demander à M^{me} Desanka Milošević de faire brièvement le point sur ce musée, ses collections actuelles et ses activités qui s'inscrivent dans sa vocation de gardien des témoins matériels de la culture et de l'art de la nation serbe. Cette évocation permet de mieux situer dans son environnement historique et artistique l'exposition L'art dans la Serbie médiévale du XII^e au XVII^e siècle qu'a présentée l'auteur dans l'article précédent.*

Le Musée national de Belgrade est l'institution culturelle la plus ancienne non seulement de Belgrade, mais de la République socialiste de Serbie. Il a été fondé en 1844, mais les premières données relatives à la collection d'objets anciens remontent à 1820. A l'origine, il devait abriter l'ensemble des collections. Par la suite, le Musée ethnographique, le Musée du théâtre et le Musée Vuk et Dositej devinrent des institutions indépendantes. Puis, récemment, ce dernier a été réintégré dans le Musée national, dont dépendent aussi le Musée des copies de fresques et des moulages ainsi que le Musée archéologique Lepenski Vir¹.

Le Musée national est devenu un vigoureux organisme qui préserve son universalité et, en même temps, grâce à une disposition judicieuse des objets exposés, s'efforce de donner une image de la continuité des civilisations, des traditions et des cultures qui se sont succédé depuis des millénaires dans cette région agitée, la République socialiste de Serbie.

Le musée conserve et expose des objets datant du début de la période néolithique, de l'Antiquité gréco-romaine, de la fin de la période classique, du haut moyen âge et de l'époque de la migration des peuples, du moyen âge et de l'époque moderne, jusqu'au milieu du XX^e siècle. Le musée possède en outre d'importantes collections numismatiques et épigraphiques qui ne peuvent, malheureusement, être exposées, faute de place. Pour la même raison les sculptures restent en réserve et seules les principales œuvres se trouvent dans les salles consacrées à la peinture moderne.

La collection d'art étranger forme un ensemble qui peut paraître incompatible avec la conception globale du musée. Pourtant, sa présentation est si harmonieuse que, loin de rompre l'unité du musée, elle y contribue. En effet, elle constitue une sorte de miroir où se reflètent les courants et tendances qui ont marqué la peinture serbe contemporaine.

Depuis sa création, le musée a toujours été l'objet de la plus grande atten-

1. Lepenski Vir est un village préhistorique, vieux de sept mille ans environ, découvert en 1965 au cours de travaux de terrassement de Djerdap; les fouilles ont été faites par une équipe d'archéologues sous la direction du professeur Dragoslav Srejović de l'Université de Belgrade. On y a découvert quatre-vingt-cinq maisons (pour la première fois dans cette partie de l'Europe) d'une conception architecturale claire et définie, ainsi que de nombreuses sculptures qui sont exposées dans le musée du site. Menacé d'inondations, en raison de crues abondantes, le village de Lepenski Vir, comme celui d'Abou Simbel, a été transplanté à un niveau supérieur, où les maisons furent reconstruites après de minutieux travaux de conservation, sous la direction de M^{me} Milka Canak-Medić et de M. Milorad Medić, directeur du Département de la conservation du Musée national. [NDLR.]

tion de la part des gouvernements qui ont notamment veillé au choix de ses directeurs; ceux-ci ont toujours été des personnalités prestigieuses, souvent d'éminents spécialistes. Ils ont su introduire des idées novatrices, un souffle vivifiant aux activités de l'institution et susciter la recherche universitaire. Dès 1882, l'un de ces directeurs les plus remarquables, Mihailo Valtrović, avait élaboré un projet de loi sur les œuvres artistiques et historiques de Serbie. Singulièrement moderne, en fait, c'était bel et bien la première tentative de protection du patrimoine culturel. Mihailo Valtrović avait défendu, dans le domaine de la muséologie, des conceptions révolutionnaires pour son époque et qui restent d'une étonnante actualité. Il avait souvent dit et écrit : « Le musée doit cesser d'être un simple lieu où rassembler les objets anciens, amassés au hasard des dons et des découvertes; il doit devenir une institution utile et vivante. »

Conservation et restauration

Dès le XIX^e siècle, Valtrović avait établi un principe qui n'a pu être mis en pratique que récemment au Musée national : l'institution doit comprendre des ateliers modernes équipés de moyens scientifiques pour la conservation et la restauration des œuvres d'art. Ce n'est qu'aujourd'hui, c'est-à-dire cent trente-six ans après la création du musée, que les ateliers jusque-là trop petits ont été transformés en un grand centre moderne de conservation et de restauration comprenant trois services : conservation et restauration des peintures, conservation des métaux, laboratoire d'analyses physique et chimique. Une petite unité distincte s'occupe de la conservation des céramiques et des sculptures. Une équipe d'experts de haut niveau, formés dans les meilleures écoles et secondés par une équipe d'artisans qualifiés; travaille dans ce centre, qui peut affronter tous les problèmes que pose la conservation, même les plus complexes.

Fouilles archéologiques

Durant ces cent trente-six années d'existence, le musée a enrichi et complété ses collections par des dons et les découvertes des fouilles archéologiques. Ces dernières sont actuellement nombreuses et fructueuses. Il suffit de citer Lepenski Vir et les recherches, systématiquement entreprises dans toute la région de Djerdap, qu'a entraînées la construction de nouvelles centrales hydro-électriques. On a découvert dans d'autres sites de beaux spécimens d'art néolithique, aux formes stylisées très contemporaines, caractéristiques de la civilisation néolithique, notamment en Serbie. Le chariot de Dupljaja (1500 av. J.-C.) est une « œuvre d'art » extrêmement intéressante : son originalité tient autant à l'idée qu'il exprime qu'à la stylisation de ses lignes.

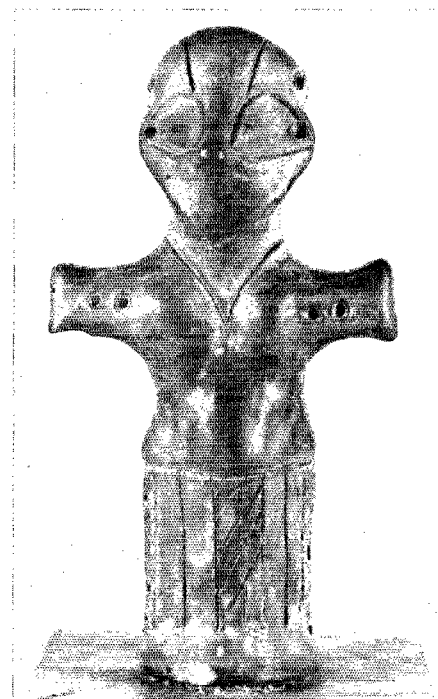
Malheureusement, les fouilles sur les sites antiques et médiévaux, surtout sur ces derniers, en particulier, n'ont pu être menées avec toute l'ampleur désirable, les budgets simplement nécessaires à la sauvegarde des vestiges mis au jour étant hors de proportion avec les moyens disponibles.

La période gréco-archaïque est représentée au musée par de lourdes décorations d'or, des vases et des figurines d'ambre. De l'occupation romaine, témoignent l'une des trois copies existantes de *l'Atbénéa Parthénos* de Phidias, de la vaisselle d'argent ayant appartenu à l'empereur Licinius, des objets d'argent découverts récemment et un camée. Du début de l'ère chrétienne, le musée possède un portrait de l'empereur Constantin le Grand. Les chapiteaux et les fragments de retables et de fresques byzantins (V^e siècle) découverts à Stobije, où les fouilles se poursuivent, se distinguent par la richesse et la beauté de leur exécution.

L'archéologie slovène est une discipline nouvelle. Malgré les fouilles effectuées récemment dans de nombreuses nécropoles, nous souffrons d'un certain retard, sur nos voisins, d'autant que très peu d'informations écrites sur cette période nous sont parvenues.

Statuette de Vinca, environ 3 000 ans avant l'ère chrétienne.

[Photo : Musée national, Belgrade.]



Statue, environ 3 000 ans avant l'ère chrétienne.

[Photo : Musée national, Belgrade.]

Passé récent et vie présente

Dans la collection du moyen âge (du XII^e au XVII^e siècle) on peut admirer fresques, icônes, manuscrits, broderies très travaillées, céramiques, verres et bijoux. Le XVII^e et le XVIII^e siècle dépendent de la Division de l'art serbe nouveau, école de peinture de notre pays qui suit toutes les tendances artistiques européennes. L'art du XIX^e et du XX^e siècle, surtout celui de l'entre-deux-guerres, est représenté par les œuvres de peintres talentueux, fortement influencés dans leurs techniques et leur inspiration par l'École de Paris. Citons en particulier Nadežda Petrović, la plus éminente représentante de la peinture impressionniste en Serbie.

La collection d'art étranger est célèbre par les grandes œuvres, en particulier des pastels, des impressionnistes français: Pissarro, Degas, Renoir et Monet.

Le musée est doté d'un centre d'éducation populaire, où une section spécialisée s'occupe du travail avec les écoliers. Une exposition intitulée *Printemps des arts plastiques* a lieu chaque année: des prix récompensent les « meilleures œuvres artistiques ». A cette occasion, on organise un concours pour les jeunes, il comporte des épreuves sur l'histoire du musée, sur un point particulier de l'histoire de l'art.

Le musée est largement ouvert aux expositions visant à présenter et faire connaître l'art et le patrimoine culturel d'autres nations et civilisations. Ainsi, il a accueilli toute une série d'expositions venant d'Irak (art mésopotamien), du Mexique, du Pérou, d'Angola, d'Autriche, de l'URSS, de Tchécoslovaquie, de France, de la République démocratique allemande et de Bulgarie. A leur tour, ses expositions ont été reçues dans un plus grand nombre de pays encore: *L'art serbe ancien* (Rome, Venise, Berlin et Prague), *L'art néolithique* (Prague, Paris, Moscou, Tbilissi, etc.) et *Trésors d'Illyrie* (Birmingham, Sheffield, Londres et Varsovie).

Le musée publie régulièrement une revue *Zbornik narodnog muzeja* (Annales du Musée national); il édite aussi des monographies sur des thèmes ou des monuments, des catalogues de ses collections et des expositions qu'il organise.

[Traduit du serbo-croate]

Assiette en céramique, XIV^e-XV^e siècle.
[Photo: Musée national, Belgrade.]



Vitrines dans la section consacrée au Néolithique.
[Photo: Musée national, Belgrade.]



Au cœur de la Serbie : une « vitrine » d'art africain

Le Musée d'art africain de Belgrade

Il faut féliciter tous ceux qui ont participé à la création et à la vie de ce musée. Il font vivre sur cette terre yougoslave une partie de l'Afrique, de cette Afrique profonde si longtemps méconnue¹.

Dans le cadre paisible et verdoyant de la colline Topčidersko, l'un des plus beaux quartiers résidentiels de Belgrade, le Musée d'art africain fait revivre les rythmes lointains de l'Afrique, au cœur même de la Serbie.

Ouvert le 23 mai 1977, il abrite la donation faite à la ville de Belgrade par le Dr Zdravko Pečar et son épouse, Veda Zagorać-Pečar. Au cours de nombreux voyages et séjours en Afrique occidentale, ces deux éminents journalistes, littérateurs et diplomates ont constitué une très importante collection d'œuvres d'art africain et le musée en a reçu une grande partie : quelque 1200 de ces œuvres provenant du Bénin, de Côte-d'Ivoire, du Ghana, de Guinée, de Haute-Volta, du Mali, du Nigéria, de la République-Unie du Cameroun, du Sénégal, du Togo, et représentant entre autres les cultures ashanti, бага, bamana, baule, bobo, dan, dogon, fon, géré, kissi, malinke, mosi, sénoufo, yoruba.

Il existe en Yougoslavie des musées, tels les musées ethnographiques de Zagreb et de Ljubljana, qui possèdent des collections d'art non européen; mais le Musée d'art africain de Belgrade est le premier et le seul consacré aux cultures du continent africain. Nombreux sont ceux qui estiment que l'importance et la valeur de ses collections en font l'un des plus riches d'Europe et même du monde. Objets culturels, à usage décoratif ou domestique, œuvres purement artistiques, bois sculptés, bronzes, étoffes, pierres gravées et céramiques composent cette collection, sous une multitude de formes : figuration d'ancêtres, masques, instruments de musique, tentures et vêtements, outils, armes, poteries et quelque 450 poids miniatures, en bronze, d'origine akanne, servant à mesurer la poudre d'or.

Un bâtiment spécialement conçu pour le musée

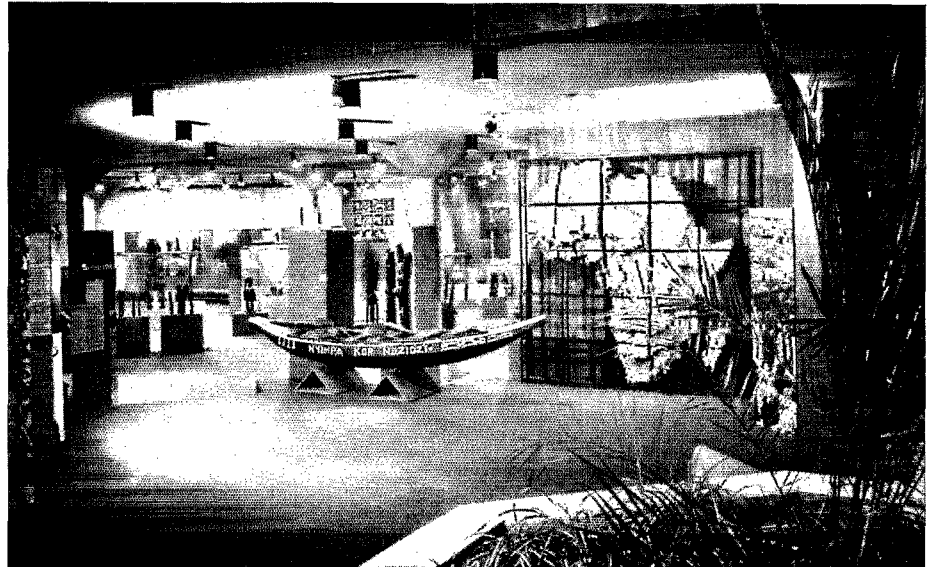
L'édifice, commandé par la municipalité de Belgrade et réalisé d'après des plans de l'architecte yougoslave Slobodan Ilić, a été spécialement conçu pour abriter cette collection. Le cahier des charges répondait à la fois aux exigences de la muséologie moderne et à celles du programme défini pour le musée. Sur le plan fonctionnel et esthétique, le bâtiment correspond parfaitement à ces données. Il s'inscrit harmonieusement dans le paysage de ce quartier boisé de la capitale yougoslave; ses aménagements intérieurs et les services offerts sont parfaitement adaptés à une institution muséale, lieu d'exposition et de recherche. Réalisé en béton armé il est en partie en sous-sol. Un parti pris d'asymétrie a présidé à la conception de ses masses extérieures, toutes en courbes; une pelouse recouvre le toit, et la lumière naturelle éclaire les salles d'exposition en sous-sol par des baies s'ouvrant sur des cours circulaires. Ses proportions s'har-

Jelena Arandjelović-Lazić

Directrice du Musée d'art africain de Belgrade, est diplômée d'ethnologie de la Faculté de philosophie de l'Université de Belgrade, 1953. Conservatrice, puis directrice du Département d'études ethnographiques au Musée ethnographique de Belgrade, 1954-1977, elle a effectué des travaux de recherches sur les peuples et les nationalités yougoslaves, ainsi que sur l'ethnologie non européenne et est l'auteur de vingt publications dont une dizaine d'ouvrages sur l'art non européen, surtout africain. Catalogues : *Le Musée d'art africain* (1977), *Les bronzes en Afrique occidentale* (1979), *L'art moderne au Ghana* (1980). Elle a organisé de nombreuses expositions en Yougoslavie et préparé deux grandes expositions d'art populaire yougoslave qui ont été présentées en République fédérale d'Allemagne et au Royaume-Uni. Elle fut nommée au poste de premier directeur du Musée d'art africain de Belgrade en mai 1977.

1. M. Amadou-Mahtar M'Bow, directeur général de l'Unesco, le 9 octobre 1977, Livre d'or du Musée.

MUZEJ AFRICKE UMETNOSTI, Belgrade.
 Vue du hall d'entrée en direction de la salle
 d'exposition principale.
 [Photo: V. Popović.]



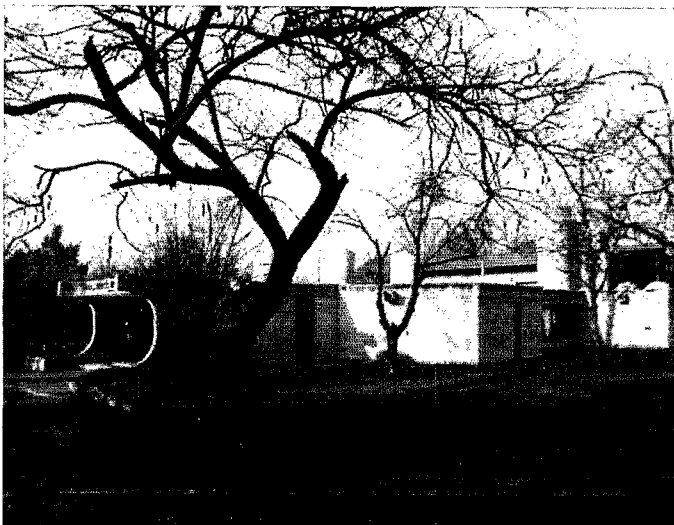
monisent à l'environnement. Il a une superficie globale de mille mètres carrés dont quelque six cents sont réservés aux salles d'exposition et aux services. Une partie des locaux est réservée aux ateliers et laboratoires de conservation, aux magasins, aux activités de recherche et aux services administratifs et techniques. Le musée possède, par ailleurs, sa propre bibliothèque.

De l'avis général, les salles d'exposition dégagent une atmosphère d'agréable confort. Le hall d'accueil sur deux niveaux est doublé à l'entrée par une paroi de glace derrière laquelle des plantes vertes créent une continuité entre l'extérieur et l'intérieur. Là une grande carte, faite de différentes variétés de bois africains, donnant les contours du continent africain, accueille le public. Des documents photographiques, accompagnés de notes explicatives, guident le visiteur jusqu'à la salle d'exposition principale. Devant la porte de celle-ci est exposée une embarcation de pêcheurs avec cette légende, en gros caractères, de couleurs vives, qui dit, en langue akanne : « Nul homme ne peut survivre seul ». Cette grande salle, qui abrite l'exposition permanente, s'ouvre directement sur une autre plus petite réservée à des expositions temporaires et aux conférences illustrées.

Le musée vu du jardin.
 [Photo: B. Kosić.]

M. Amadou-Mahtar M'Bow, directeur
 général de l'Unesco, visite le musée au cours
 de la vingt et unième session de la
 Conférence générale de l'Unesco à Belgrade
 (septembre-octobre 1980).
 [Photo: Musée d'art africain, Belgrade.]

Les objets sont présentés soit à découvert, soit protégés dans des vitrines de forme prismatique, aux glaces triangulaires, mais toujours au niveau de l'œil. L'identification et la classification des objets de la collection originelle comme de ceux qui, sélectionnés, figurent dans l'exposition permanente, ont été faites avec grand soin. Mais la documentation sur la provenance de ces objets comme sur leur usage demeura assez longtemps incomplète, car la plupart d'entre eux avaient été acquis sans recherche approfondie sur leur origine. Heureusement,



ces lacunes sont désormais comblées. Huit cents objets, choisis pour l'exposition permanente, sont regroupés selon leurs caractéristiques stylistiques et leur origine ethnique. Chaque ensemble ainsi constitué s'accompagne de renseignements détaillés sous forme de notices explicatives et de cartes régionales et chacun des objets est identifié séparément par une étiquette de quelques lignes indiquant son intérêt et sa fonction. Toutes les informations sont rédigées en serbo-croate et en anglais.

Devant les principaux objets, qu'il s'agisse de quatre impressionnantes colonnes « toguna », des instruments de musique, d'une panoplie d'armes ou de tout autre témoignage de caractère usuel, rituel, culturel, artistique, le visiteur a le sentiment d'entrer en contact avec des valeurs culturelles hautement significatives pour l'humanité tout entière.

Il existe une sorte de symbiose entre la conception de l'exposition permanente et celle de l'édifice. Cette réussite est à porter à l'actif des architectes, Saveta Mašić et Slobodan Mašić. L'aménagement de l'exposition, les divers éléments décoratifs, le dessin des vitrines ainsi que l'économie intérieure du musée et jusqu'au choix des couleurs sont tout à leur honneur. Ils ont parfaitement su intégrer leur œuvre à l'esthétique des témoignages de l'art africain présentés dans ce cadre.

Dès son ouverture, le musée est devenu l'un des plus fréquentés de Belgrade, bien qu'il soit situé dans un quartier périphérique. Cette première présentation authentique des peuples d'Afrique, de leur vie et de leur art, directement accessible aux habitants de Belgrade et, plus généralement à tous les Yougoslaves, attire la grande foule. Dans le public, de tous âges, de toutes conditions, on trouve souvent des gens venus dans la capitale pour une journée à peine. Les groupes sont nombreux et les jeunes se montrent les plus assidus. En deux ans et demi, le musée a accueilli 45 000 visiteurs.

Projets

Les perspectives d'avenir s'orientent selon trois grands axes : la collecte et la présentation des œuvres d'art ; les travaux de recherche et d'étude ; la formation du public.

Acquisitions. Un programme prévoit l'enrichissement des collections par achats, échanges et donations aussi bien en Yougoslavie même qu'en Afrique. Veda et Zdravko Pečar ont l'intention de faire don d'autres œuvres de leur collection particulière et le musée choisira les objets d'une certaine valeur spécifique parmi les donations des Yougoslaves qui possèdent des œuvres d'art africain originales.

Les rapports avec des musées africains sont nombreux et l'acquisition de certaines œuvres se négocie actuellement avec des institutions muséales qui ont manifesté le désir de nous aider par des dons.

Recherche et documentation. Ce programme d'acquisitions systématiques exigera des recherches sur le terrain dans un certain nombre de pays africains ainsi que l'étude des collections de musées d'Afrique et d'Europe. A cette fin, le musée se dotera d'une équipe de jeunes chercheurs sélectionnés parmi des étudiants déjà spécialisés dans les études africaines (histoire, ethnologie, arts, etc.).

On travaille particulièrement à compléter la documentation muséologique moderne de la totalité de la collection. La collecte des données d'inventaire se poursuit ainsi que la mise à jour des fichiers, principal et annexes ; on procède à l'extension du fichier photographique, etc.

Pour compléter notre documentation et approfondir l'étude des œuvres qui figurent dans notre collection, il nous faudra également entreprendre des travaux de recherches spécialisés, des études littéraires et organiser des consultations avec des experts africains. Dans le cadre de la collaboration avec des musées d'Afrique, nous envisageons des échanges d'informations et la venue d'experts africains appelés à travailler avec nous dans certains domaines précis. Nous avons établi des liens avec des musées, des instituts et des universités en



L'ensemble d'objets en provenance du Mali qui figure dans l'exposition permanente du musée.

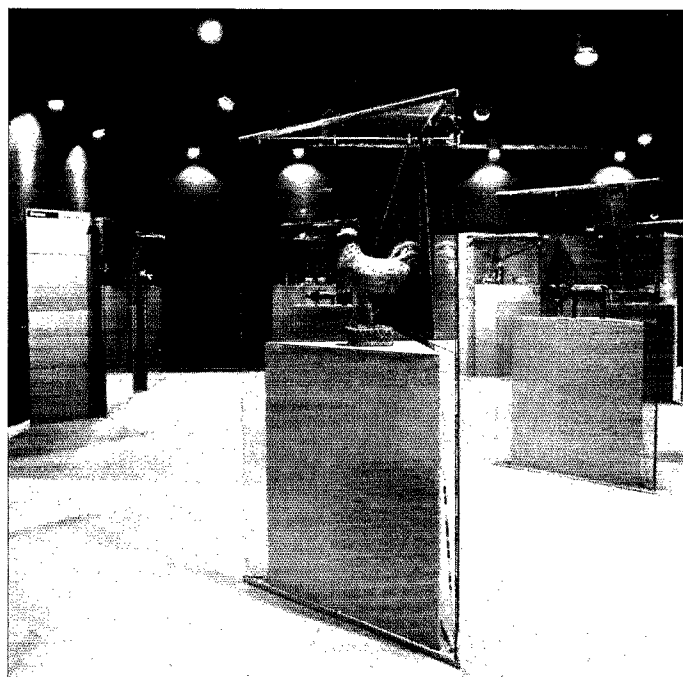
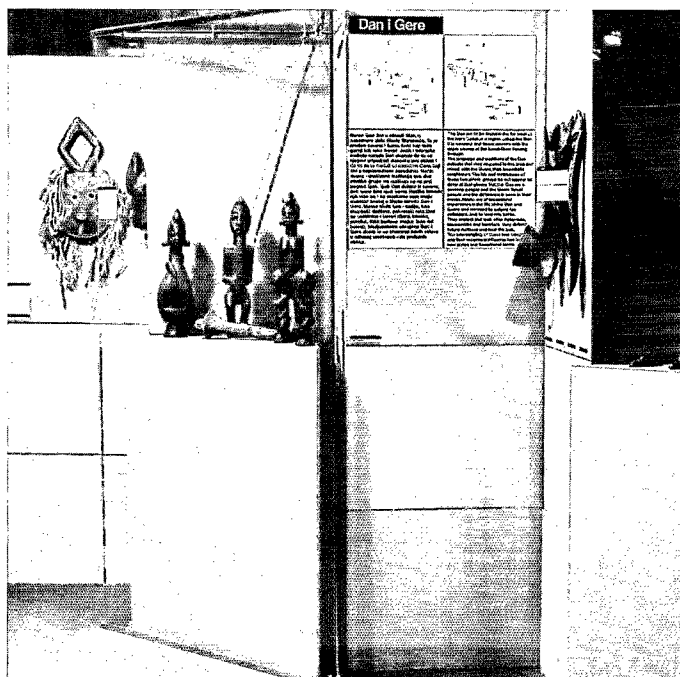
[Photo: V. Popović.]

Chaque groupe d'objets présenté dans l'exposition permanente est accompagné d'une notice explicative et de cartes.

[Photo: V. Popović.]

Sculptures en bronze dans la petite salle d'exposition avec, au premier plan, un coq du Bénin en bronze, du Nigéria.

[Photo: V. Popović.]



Vue générale de l'exposition permanente avec, au premier plan, l'oiseau sénoufo en bois sculpté, de la Côte-d'Ivoire.
[Photo: V. Popović.]



Vue générale de l'exposition permanente avec, au fond, l'accès à la petite salle d'exposition.
[Photo: V. Popović.]



Afrique, en particulier, les musées nationaux du Ghana, du Nigéria, l'Institut culturel africain de Dakar.

Chez les peuples d'Afrique, l'art est étroitement lié aux structures sociales et religieuses; outre leur caractère esthétique, les œuvres d'art y représentent un ensemble de valeurs sociales et de symbolismes liés à leur histoire et à leur mythologie. Comprendre, expliquer le rôle et la valeur de chaque œuvre nécessite une connaissance approfondie des conditions historiques et économiques dans lesquelles elle a été créée. Il est prévu que la mission du musée couvrira tous les stades de la recherche et de l'étude muséologique, de la collecte et de la classification de l'information jusqu'à la publication des résultats de ses travaux.

Conservation. La plupart des objets et des œuvres de la collection ont été traités préventivement pour assurer leur conservation. Néanmoins, il reste encore des bois et des bronzes qui n'ont pas encore reçu un traitement satisfaisant. C'est là l'une des grandes préoccupations du musée notamment en ce qui concerne des objets en bois provenant d'Afrique. La climatisation des locaux n'est pas toujours adaptée à leur bonne conservation et les vérifications doivent être constantes, le traitement renouvelé si nécessaire et, toujours, la manipulation demeure très délicate.

La formation du public. Le musée organise des expositions temporaires qu'il présente dans de nombreuses villes yougoslaves. Il prépare, en puisant dans ses réserves, ces expositions qui traitent de thèmes soit généraux, soit particuliers. Dans le même temps, il modifie ou enrichit l'exposition permanente. Il accueille et présente des expositions temporaires organisées par d'autres musées et se félicite tout particulièrement lorsque ces manifestations s'intègrent à l'action de coopération culturelle menée par la Yougoslavie avec les pays d'Afrique.

Le Musée d'art africain collabore aussi, activement, avec des établissements d'enseignement de tous genres et de tous niveaux. Son programme comprend l'accueil de groupes avec visites guidées des collections permanentes. Pour certains de ces groupes sont organisées des conférences animées par la présentation de diapositives ou de films. Elles sont notamment destinées aux scolaires, aux spécialistes des questions africaines, des problèmes de l'art, des rapports de l'art et de la sociologie, etc.

Pour ceux qui envisagent de visiter l'Afrique ou d'y travailler, le musée proposera des programmes spéciaux qui constitueront une information de base et une initiation aux pays d'accueil. Par ailleurs, il a organisé un certain nombre de manifestations littéraires au cours desquelles des acteurs ont présenté des œuvres poétiques de plusieurs pays africains. Enfin, sa bibliothèque est en passe de devenir le centre de littérature sur l'Afrique de Belgrade. Elle accueille un nombre sans cesse croissant de lecteurs, chercheurs et experts qui appartiennent à bien d'autres institutions que le musée.

[Traduit de l'anglais]

Les musées et le patrimoine ethnographique des peuples yougoslaves

L'art populaire yougoslave : présentation à la communauté internationale

Le Musée ethnographique de Belgrade, en collaboration avec les autres musées des républiques et des provinces, a organisé, à l'occasion de la vingt et unième session de la Conférence générale de l'Unesco, une exposition sur *L'art populaire yougoslave*, afin de faire connaître aux nombreux visiteurs venus des pays les plus divers une partie du riche patrimoine culturel des peuples yougoslaves. La collaboration des musées ethnographiques a permis de présenter un choix d'objets d'art populaire d'une rare perfection technique.

Le succès de cette exposition fut immense et les visiteurs purent, pour la première fois depuis longtemps, voir réunis en un même lieu les objets les plus précieux de la culture traditionnelle de tous les peuples yougoslaves.

L'art populaire tient une place très importante dans le patrimoine culturel des peuples yougoslaves et a toutes les caractéristiques du grand art le plus authentique. Les différences ethniques et géographiques des populations balkaniques d'origines diverses et soumises à d'incessantes migrations ont donné naissance à un art aussi remarquable par sa richesse que par sa variété dans ses manifestations, ce qui est assez exceptionnel.

Aussi, les expositions d'art populaire ont-elles toujours tenu une place particulière dans nos musées ethnographiques. Les multiples aspects d'un tel art permettent autant d'approches conceptuelles diverses, de la simple présentation aux interprétations thématiques plus élaborées.

L'idée directrice de notre dernière exposition fut de grouper les objets de grande valeur artistique selon les zones culturelles et historiques les plus significatives. On détermina les diverses aires culturelles – Alpes slovènes, Pannonie, Alpes dinariques, région méditerranéenne, Balkan occidental – en fonction de la similitude des conditions de vie quotidienne et des analogies socio-historiques des différentes parties de la Yougoslavie. La diversité des courants artistiques trouve essentiellement sa source dans le développement économique de ces aires et les influences d'autres cultures.

Les variantes dans les formes des objets appartenant à une même zone culturelle ne correspondent jamais à des frontières ethniques ou politiques mais à des différences ethniques et religieuses; de là naît la préférence de certaines communautés pour une conception particulière de telle ou telle forme. Ainsi, l'exposition met en lumière non seulement les effets du développement économique sur les variations de l'art figuratif populaire, mais encore ce qui dans l'inspiration créatrice est commun à tous les peuples de Yougoslavie; elle souligne aussi bien les caractères ethniques spécifiques qui marquent ces varia-

Tatjana Zec

Diplômée de l'Université de Belgrade, Faculté de philosophie, 1968. Attachée au Musée ethnographique de Belgrade en 1974; conservatrice pour l'éducation depuis 1976. Est l'auteur de courts articles sur divers sujets ethnographiques et muséologiques, qui ont été publiés et diffusés au cours d'émissions de radio. A pris part aussi à des programmes éducatifs à la télévision.

tions que les différentes influences internes ou externes dont elles témoignent.

L'architecte et le peintre chargés d'organiser l'exposition ont eu une tâche difficile. Ils avaient à la loger dans un hall de foire commerciale, lieu qui répond mal aux exigences, même élémentaires, d'une exposition de caractère muséal. Les dimensions de la salle – 1600 mètres carrés – l'emploi de structures légères et de vitrines basses et longues ou hautes et étroites, le tout particulièrement adapté aux objets présentés ont permis une conception originale. Chaque objet exposé étant une œuvre d'art en soi, on a prêté une attention toute particulière aux rapports de formes afin d'obtenir des ensembles harmonieux; le fond blanc des vitrines mettait en valeur la richesse des coloris de ces chefs-d'œuvre de l'art populaire.

L'équipement audio-visuel, dont un système de télévision en circuit fermé, la projection de films et de diapositives, complétaient heureusement l'information du public. Le catalogue de l'exposition est par ailleurs un document, aussi admirable dans sa forme artistique, avec ses 39 pages de photographies, dont nombre en couleurs, que par sa valeur scientifique, les textes explicatifs étant l'œuvre d'ethnologues yougoslaves.

Un certain nombre de manifestations ont animé l'exposition : conférences, concerts de musique régionale, spectacles de chants et danses folkloriques.

Les musées ethnographiques en Yougoslavie

Le destin politique, culturel et historique des pays slaves du sud, situés au carrefour de l'Orient et de l'Occident, a été déterminant par leur situation géographique. Au long des siècles, ces terres, qui ont vu s'implanter tant de peuples différents, naître et s'épanouir de grandes civilisations, ont été au croisement de nombre de migrations. Leur histoire, leur culture en ont été profondément marquées, ce dont témoignent de grandes œuvres culturelles, historiques et artistiques.

L'exposition *L'art populaire yougoslave*.
[Photo : Etnografski Muzej.]





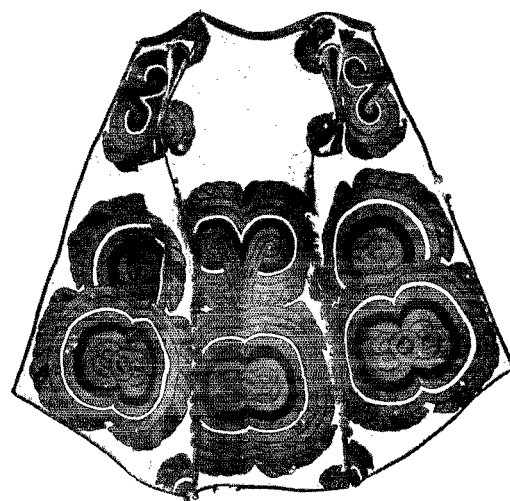
Tablier, Bosnie.

[Photo : Etnografski Muzej/Pavićević Fiš.]



Aiguière, Serbie.

[Photo : Etnografski Muzej/Pavićević Fiš.]



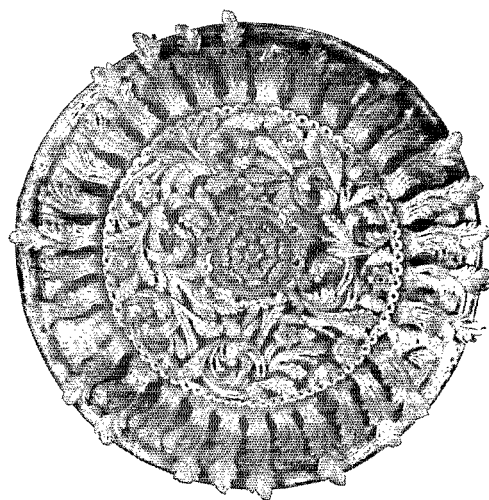
Manteau court, costume de fête féminin, Serbie.

[Photo : Etnografski Muzej/Pavićević Fiš.]

Les longues dominations d'abord de l'Empire ottoman, puis de la monarchie des Habsbourg, se sont traduites par des siècles d'oppression, de négation des libertés nationales et un appauvrissement des centres culturels (villes, cours féodales, monastères). La chute des États féodaux balkaniques et leur sujétion à un esclavage qui dura des centaines d'années provoquèrent le repliement progressif sur la cellule paysanne autarcique et un remodelage des structures sociales de ces peuples (avec l'organisation en tribus, en coopératives familiales). Unique communauté sociale homogène jusqu'aux grands mouvements de libération nationale qui bouleversèrent l'Europe à partir du XIX^e siècle et conduisirent à la formation d'États nationaux, la population paysanne devint le creuset d'une culture spécifique qui ne cessa de se développer durant des siècles de tyrannie et en dépit de celle-ci.

Dans de telles conditions, on comprend qu'en ce qui concerne la fondation des musées, les pays slaves du sud prirent un retard considérable sur les autres nations d'Europe. Dans la majorité de celles-ci, le patrimoine culturel ainsi que les découvertes scientifiques du XIX^e siècle reflétaient un développement culturel sans hiatus, dans un climat de liberté nationale. Par contre, les nouveaux États balkaniques, qui venaient à peine de conquérir leur indépendance, en étaient seulement à poser les fondements de leurs activités culturelles et scientifiques.

Les premiers musées créés au XIX^e siècle rassemblaient tout ce qui, dans les domaines archéologique, historique, artistique, ethnologique, était propre à faire prendre conscience aux populations d'un passé national et aider au développement d'une recherche scientifique autochtone. En fait, traditions locales et culture nationale ayant le plus souvent été niées par les puissances occupantes, étudier les premières et remettre en valeur la seconde aidaient à la lutte qui fut menée tout au long du XIX^e siècle pour affirmer une authentique identité nationale.



Fragment de plafond de bois sculpté, Macédoine.

[Photo : Etnografski Muzej/Pavićević Fiš.]

Nés avec le siècle

Les premiers musées ethnographiques, créés au début du xx^e siècle, héritèrent des collections ethnographiques des musées pluridisciplinaires nationaux ou constituèrent leur fonds grâce à des donations faites par de grandes collections privées. Ils contribuèrent par leurs travaux ethnologiques et muséologiques à la réalisation des objectifs nationalistes. Les musées, à cette époque, reflétaient parfaitement les aspirations d'une bourgeoisie romantiquement passionnée de culture et d'histoire et qui était en quête de son identité culturelle.

Au cours des premières décennies, les musées ethnographiques ont recueilli leurs matériaux dans tous les pays slaves du sud. Ils voulaient mettre en relief ce que les cultures de leurs peuples ont en commun. Avant 1918, année de la réunification de la Yougoslavie, le concept de culture unique traduisait la volonté d'unité qui animait les peuples yougoslaves.

Par la suite, ce concept gêna considérablement un travail scientifique objectif, car en négligeant le caractère spécifique de chaque culture, il fourmillait d'erreurs scientifiques et posait aussi des problèmes politiques.

Quoi qu'il en soit, dans les années qui suivirent leur création, les musées ethnographiques, selon une première conception, présentèrent les trésors artistiques sous forme de collections. L'expérience amena à une présentation fondée sur des critères sociologiques. Exposer des collections uniquement comme une succession de trésors artistiques sans aucune référence au développement socio-économique et culturel ne permettait pas aux musées ethnographiques de donner une image exacte de l'évolution des ethnies et des traditions historiques et culturelles des peuples de Yougoslavie.

A partir de 1945, on a pu réunir les conditions pour un épanouissement de toutes les cultures nationales de l'État fédéral. Dans chaque république, chaque province, les musées ont pu devenir des centres d'études et d'exposition de l'évolution des peuples de Yougoslavie et de leur culture. L'acquisition des objets d'art et les recherches qui en dépendent sont axées sur les productions locales. C'est également sur le plan régional et local que s'effectuent les études sur les groupes ethniques et les aires ethno-géographiques. Les musées rendent compte de leurs activités dans leurs propres publications (*Revue du Musée ethnographique de Belgrade*, *Revue du Musée géographique de Sarajevo*, *Revue du Musée ethnologique de Skopje*, *L'ethnologue slovène de Ljubljana*, etc.)

Les nouvelles théories sociales, l'accroissement des connaissances ethnographiques et muséologiques, l'évolution de « l'art de voir » ont conduit à une nouvelle méthodologie dans la présentation des cultures traditionnelles. Au cours des dernières décennies, on a organisé nombre d'expositions permanentes – le Musée ethnographique de Belgrade (1951) ; le Musée ethnographique de Zagreb (1955) ; le Musée géographique de Sarajevo (1974) – dont les conceptions techniques et muséologiques ont introduit maintes innovations dans la présentation des objets ethnographiques. En prenant comme ligne directrice soit la répartition géographique des régions ethnographiques (le Musée ethnographique de Zagreb), soit les particularités d'un groupe ethnique donné (le Musée ethnologique de Belgrade), les musées ont mis en valeur les multiples aspects de la culture nationale, insistant sur leur lien avec les milieux du travail. On a ainsi mis au point une formule permettant de montrer les rapports dialectiques entre les moyens de production, les biens matériels et les structures sociales.

Difficultés...

L'exposition permanente de 1951 au Musée ethnographique de Belgrade, par suite de mauvaises conditions d'installation, a progressivement réduit l'aire d'exposition pour agrandir les magasins¹.

Bon nombre d'autres musées ethnographiques yougoslaves se trouvent dans la même situation. Des expositions permanentes au Musée ethnographique de Zagreb, à celui de Skopje, au Musée géographique de Sarajevo, sont installées dans des édifices imparfaitement adaptés aux besoins des institutions muséales.



Chapeau de femme, Voïvodine.

[Photo : Etnografski Muzej/Pavićević Fiš.]



Grosse tasse de berger, Bosnie.

[Photo : Etnografski Muzej/Pavićević Fiš.]

1. Un article de Verena Han, « La nouvelle exposition permanente au Musée ethnographique de Belgrade », dans *Museum*, vol. XV, n° 2, 1962, p. 134-136, décrit les collections et les conceptions muséologiques du musée.

Celles-ci, comme le Musée de Belgrade, disposent souvent d'installations ne répondant pas aux conditions essentielles de travail d'un musée. Elles manquent de locaux pour les collections thématiques, les expositions permanentes, les ateliers, etc. C'est pourquoi les musées ethnographiques ne peuvent encore profiter pleinement des acquis de la muséologie contemporaine et répondre aux aspirations toujours plus grandes de la société actuelle. Aussi se tournent-ils de préférence vers un travail technique spécialisé : réunion de collections ; conservation des objets de musée ; recherches sur le terrain. Le public est informé de ces travaux par des expositions thématiques temporaires. Le grand nombre de ces présentations – jusqu'à dix par an – ainsi que la diversité des buts recherchés et des conceptions qui président à leur réalisation témoignent des efforts des musées ethnographiques pour participer de façon plus dynamique aux courants actuels de la vie culturelle. Cependant l'orientation fondamentale de leurs programmes les range encore dans la catégorie des musées traditionnels et non dans celle des institutions qui ont su établir une étroite union avec le milieu sur lequel ils travaillent. La société elle-même est plus facilement attirée par d'autres activités culturelles, arts du spectacle, bibliothèques, cinéma, auxquelles s'ajoutent les nombreux, nouveaux et séduisants moyens de communication. C'est un défi que nos musées n'ont pas encore pu relever.

ETNOGRAFSKI MUZEJ, Belgrade. Vitrines de costumes.

[Traduit du serbo-croate]

[Photo : Etnografski Muzej.]



L'IMPORTANCE DU COSTUME

Les tissus et les costumes guatémaltèques, vivante tradition populaire que l'on « découvre » seulement maintenant et que l'on commence à peine à apprécier au même titre que l'architecture passée de cette région, ont été conservés et étudiés dans un nouveau musée qui travaille directement avec les communautés concernées. Un autre musée vient de se créer au Portugal, pour conserver et exposer les habitudes vestimentaires vieilles de plusieurs siècles. Il attire un nombre sans cesse croissant de visiteurs enthousiastes...

Tissus, vêtements et société au Museo Ixchel del Traje Indígena, Guatemala City

Cherri M. Pancake

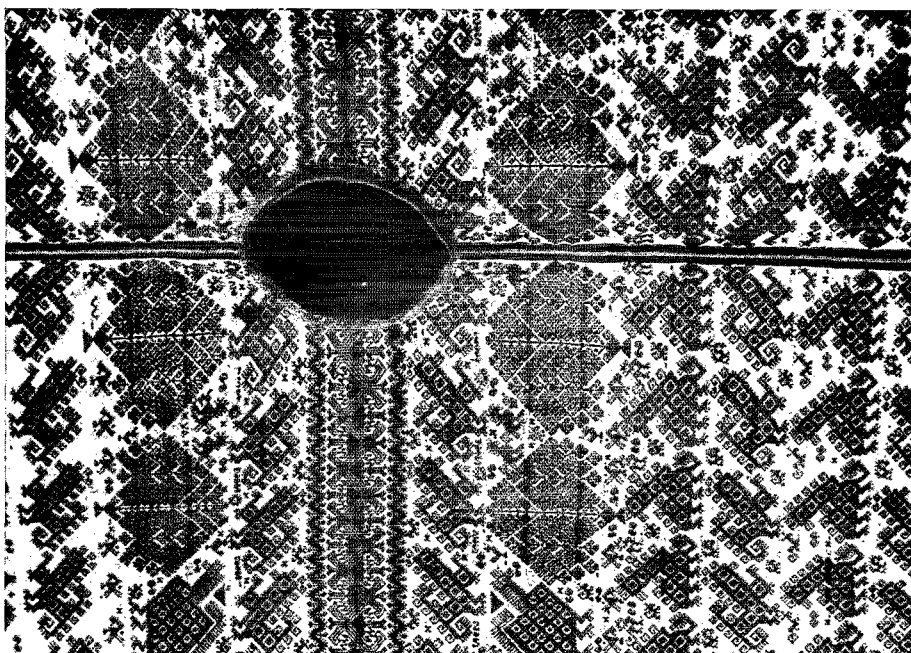
Née et élevée aux États-Unis d'Amérique, M^{me} Pancake est conservatrice du Museo Ixchel del Traje Indígena. Auteur d'ouvrages et conférencière sur les tissus populaires du Guatemala, elle a centré ses recherches sur l'évolution des tissus en tant qu'indicateurs du changement social et utilise des ordinateurs pour analyser les variations dans les traditions des tissus. Elle est attachée au Centre d'études régionales de l'Amérique centrale, où elle édite aussi une revue *Mesoamérica*, un journal universitaire consacré à l'évolution et aux changements historiques et sociaux en Amérique centrale. Membre actif de nombreux comités internationaux de l'Icom, elle est actuellement coordonnatrice de la Liaison internationale du Groupe de travail sur les tissus ethnographiques.

Peu de pays ont une tradition vestimentaire aussi riche et aussi dynamique que celle du Guatemala. Dans les régions montagneuses de cette petite république d'Amérique centrale, plus de cent cinquante communautés conservent des activités et des vêtements traditionnels, qui remontent à l'aube de la civilisation maya, il y a 2 500 ans. Les étoffes d'aujourd'hui reflètent ce mélange exceptionnel de races et de cultures formant l'identité culturelle du Guatemala.

Chaque communauté indienne possède une langue, un mode de vie, un style vestimentaire, un artisanat et un sens de l'esthétique qui lui sont propres, transmis par la tradition; chacune vit séparée des autres par des obstacles naturels ou des barrières culturelles. Cette situation originale s'est développée au cours du dernier siècle de la colonisation espagnole, qui coïncide avec le déclin du pouvoir de la Couronne dans les régions reculées. De nombreux villages se tournèrent vers leur passé socio-culturel; mais il ne restait, après deux siècles, qu'un souvenir vague et imparfait de l'époque de la domination indienne: ainsi, chaque communauté élaborait une interprétation différente de son patrimoine et de sa culture.

Aujourd'hui, le Guatemala constitue un laboratoire ethnographique idéal pour l'étude de l'évolution et des changements culturels. Dans quelle mesure l'intensification des échanges culturels, facilitée par le développement des moyens de transport et de communication, influence-t-elle sur le mode de vie des communautés? Quelles sont les traditions qui fusionnent avec celles d'autres villages, qui disparaissent ou qui demeurent inchangées? Les possibilités de recherches dans le domaine vestimentaire, en particulier l'étude du vêtement considéré comme un indicateur d'attitudes sociales et de valeurs culturelles, ouvrent des perspectives encore plus passionnantes. Au sein d'une même communauté, le costume local peut présenter des différences importantes, concernant la couleur, les motifs de décoration, le style ou la façon de porter ou d'utiliser les tissus. Ces aspects ne varient pas tellement selon la catégorie socio-économique, le groupe d'âge ou la situation matrimoniale des individus: les principales distinctions sont en général celles qui dénotent l'appartenance à un groupe officiel, un rang particulier dans la hiérarchie locale ou tel ou tel rôle dans les cérémonies.

Comme dans toute tradition dynamique, le vêtement indien est soumis à un processus permanent de modification, d'adaptation et de perfectionnement. A mesure que les goûts et les tissus disponibles évoluent, de nouveaux styles



La richesse et le dynamisme des traditions du costume chez les Indiens mayas du Guatemala constituèrent le centre originel des collections et expositions du Museo Ixchel.

[Photo : John M. Willemsen.]

apparaissent, qui plaisent au public et finissent par supplanter les anciens. Il existe donc à tout moment, dans le vêtement, une diversité qui reflète l'attitude progressiste ou conservatrice de celui qui le porte. Cet éventail d'« attitudes » se superpose aux variations liées au statut ou au rôle, mais chaque phénomène agit dans une large mesure de manière indépendante. Certes, les paramètres et les codes sociaux qui régissent le vêtement se retrouvent jusqu'à un certain point dans toutes les sociétés, mais ils sont rarement aussi bien définis et aussi accessibles à l'étude que chez les Indiens du Guatemala.

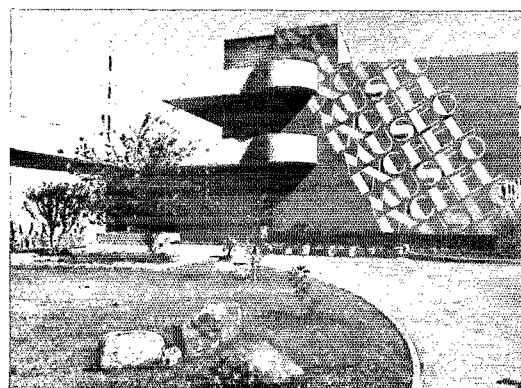
La richesse extraordinaire de ces traditions a donné l'idée de créer un musée qui ait pour mission d'étudier en profondeur la relation entre le vêtement et la société indienne et, à travers l'étude de cette relation, l'évolution et la transformation de la culture indigène dans son ensemble. Le Museo Ixchel del Traje Indígena (Musée Ixchel du costume indigène) rassemble et conserve des pièces de costume non seulement pour leur importance esthétique et historique, mais aussi pour les valeurs culturelles et individuelles qu'elles expriment.

Les origines du musée

L'idée de la création du Museo Ixchel a mûri insensiblement dans l'esprit de quelques Guatémaltèques qui s'intéressaient particulièrement aux traditions vestimentaires des communautés indiennes. Au milieu des années soixante, trois femmes décidèrent de collaborer à la publication d'un ouvrage illustrant et décrivant ces traditions. L'une rassemblait des tissus typiques; la seconde réunissait des légendes et des histoires locales et la troisième faisait des aquarelles des différents groupes d'Indiens dans leurs costumes traditionnels. La collection de tissus et le produit de la vente du livre devaient servir à jeter les bases d'un musée du textile. Le décès tragique de Julia Plocharski, responsable de la collection, interrompit provisoirement l'entreprise jusqu'au jour où Carmen Pettersen décida de compléter sa série de peintures et de rédiger un texte pour les accompagner. L'ouvrage final, intitulé *Maya of Guatemala: life and dress*, fut publié en 1976 dans une version bilingue, anglais/espagnol.

Entre-temps, un intérêt et un enthousiasme analogues s'étaient manifestés chez quelques membres de l'Association Tikal, organisation locale se consacrant à la protection et à la conservation des monuments archéologiques de la civilisation maya précolombienne. Ce petit groupe mit sur pied un Comité du textile chargé de rendre le public sensible à la beauté et à la richesse des tissus indigènes, qui représentent la principale forme d'expression artistique des Indiens mayas d'aujourd'hui.

Ce groupe organisa expositions et manifestations, spécialement destinées à



MUSEO IXCHEL DEL TRAJE INDÍGENA, Guatemala City. Vue générale du musée.
[Photo : John M. Willemsen.]

attirer l'attention du public sur la beauté de ces tissus finement travaillés. Des collectionneurs privés prêtèrent au comité des pièces rares, et une série d'activités de collecte de fonds permirent de constituer une petite collection permanente. Ce noyau fut enrichi par la collection tout à fait remarquable de M^{me} Plocharski, composée de 630 pièces, qui fut offerte par ses héritiers à titre de prêt permanent. Grâce à ces efforts, le comité parvint à éveiller chez le public un certain intérêt pour la valeur artistique de ces étoffes ; mais le travail indispensable d'intégration du produit artistique dans son contexte culturel restait à entreprendre.

Au début de 1977, des expositions permanentes furent organisées dans un bâtiment loué à cet effet. Au cours de cette période, le Comité du textile se sépara de l'Association Tikal pour devenir le premier musée privé du Guatemala, le Museo Ixchel del Traje Indígena. Les collections du musée ayant principalement pour objet les tissus et les arts textiles, l'établissement fut baptisé Ixchel, nom de la déesse maya de la lune et des arts domestiques (parmi lesquels le filage et le tissage).

La transformation du comité en musée ne se réduisait pas à trouver un nom



Une seconde série de peintures, celles du primitif indien Andrés Curuchich, fournit d'intéressants renseignements ethnographiques. Les dessins des tissus guatémaltèques, s'ils subirent diverses influences — européenne, mauresque et orientale — révèlent une source d'inspiration venant nettement d'Amérique centrale. Au Guatemala, la signification du costume traditionnel l'emporte sur ses qualités esthétiques ; les différents costumes régionaux attestent graphiquement cette exceptionnelle fragmentation en « sous-cultures ».

[Photo : John M. Willemsen.]

et un local nouveaux. Avec l'aide du personnel spécialisé, engagé précédemment par le Comité du textile, le conseil d'administration définit la politique générale du musée. Outre le développement de l'appréciation esthétique des tissus ayant un intérêt ethnographique, le musée devait avoir pour objectif d'amener le public à voir dans ces objets des représentations expressives de la vie traditionnelle de l'Indien. Cette idée plus générale pouvait encore s'étendre à la compréhension de l'importance universelle du vêtement et des indications qu'il donne sur celui qui le porte, thème transculturel également valable pour toutes les sociétés et toutes les époques. Conformément aux conceptions nouvelles du rôle et de la responsabilité de l'ethnographe à l'égard de la population qu'il étudie, le nouveau musée adopta aussi un programme dynamique d'activités s'adressant à l'artisan indien.

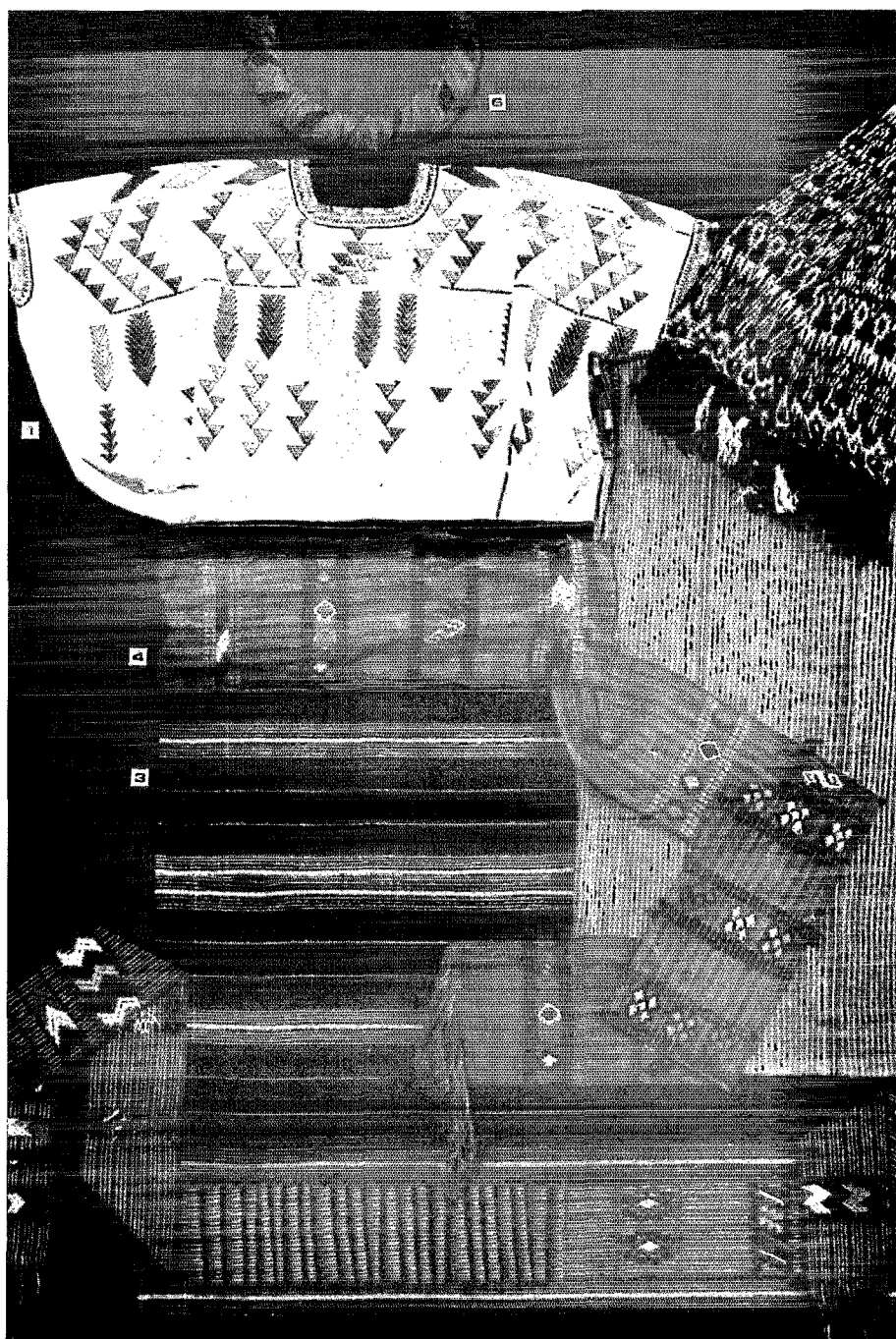
Les objectifs définis et adoptés par le Museo Ixchel sont au nombre de deux : montrer l'évolution de la vie et de la culture des Indiens par une étude détaillée et documentée de l'évolution du rôle du vêtement et des arts textiles, et encourager activement le maintien de l'artisanat traditionnel au niveau de la communauté.

Étude de l'évolution de la culture indienne et rassemblement de documents

L'objectif primordial du Museo Ixchel, à savoir l'étude approfondie de l'évolution de la culture indienne traditionnelle et la réunion de documents s'y

rapportant, présupposait un programme intensif de recherches et d'acquisitions. Par bonheur, la faible étendue du territoire guatémaltèque et le pourcentage élevé d'Indiens parmi la population ont grandement facilité le travail sur le terrain et la recherche des objets. Cette facilité d'accès à l'objet ethnographique a permis de rassembler et de présenter une documentation et des expositions extrêmement complètes et précises.

Les vêtements et accessoires de costume forment l'essentiel des collections du Museo Ixchel, qui comptent près de cinq mille pièces représentatives de 145 communautés et 15 groupes linguistiques. Les principales variations observées dans l'habillement des villageois — qui correspondent à des occasions spéciales ou dénotent le rang, le rôle ou l'appartenance à un groupe — sont présentées, de même qu'un échantillon des variations individuelles adoptées par différents membres de la communauté. Les collections comprennent également plusieurs catégories d'objets que l'on ne rencontre pas d'ordinaire dans les musées : accessoires et tissus spécialement destinés à des cérémonies rituelles et au culte des saints ; spécimens des matières premières disponibles et modèles et croquis établis par les artisans pour leur propre usage et description détaillée



Les thèmes de la vie des Indiens sont représentés dans toutes sortes de « scènes » ; ici, un détail de l'entrée d'une maison montre un enfant dans son berceau suspendu.

[Photo : John M. Willemsen.]

En plus des éléments ethnographiques, des tissus viennent s'ajouter, montés sur des panneaux d'exposition. Ils illustrent les changements notoires affectant la taille et le style des vêtements d'une communauté à l'autre, variations dont on peut difficilement se rendre compte lorsque ces pièces sont drapées et roulées autour des corps humains ou des mannequins.

[Photo : John M. Willemsen.]

des procédés de fabrication des tissus, chapeaux, nattes, sacs, jouets, etc.

Outre ces éléments se rapportant au costume, le musée abrite de vastes collections d'objets ethnographiques d'intérêt plus général, tels que meubles, outils et instruments, céramiques, instruments de musique, jouets et parures. Les peintures de Carmen Pettersen montrant le costume et la vie des Indiens constituent une référence précieuse. Les tableaux du peintre primitif Andrés Curuchich représentent une autre source importante de données ethnographiques, car l'artiste y manifeste un grand souci du détail. Cette collection de peintures présente un intérêt particulier, car les mêmes scènes y sont représentées de deux points de vue totalement différents : celui d'un observateur extérieur et celui d'un membre du groupe culturel dépeint.

Chaque objet de collection est évalué individuellement par le Département de la conservation, afin de déterminer les conditions dans lesquelles il doit être conservé et les risques éventuels que présente son exposition. Étant donné la rapidité de rotation des objets exposés et l'utilisation importante des collections qui est faite par les chercheurs, on a veillé tout particulièrement à ce que les réserves soient facilement accessibles. Pendant les périodes où la recherche ou la rotation des objets exposés sont le plus actives, les mouvements d'entrée dans les réserves ou de sortie de celles-ci peuvent concerner jusqu'à 10 % des collections en une seule semaine.

Les objets exposés sont continuellement renouvelés afin d'empêcher la dégradation des tissus et autres objets fragiles. Les expositions « de longue durée » restent dix mois, alors que les expositions spéciales ont une rotation mensuelle ou bimestrielle. La planification et la conception des expositions sont axées sur un thème général, appliqué à l'ensemble du musée, par exemple, les réunions familiales ou sociales, ou les principaux événements de la vie. Comme le musée est installé dans une ancienne habitation privée, l'espace d'exposition est composé d'une série de pièces, dont chacune est utilisée pour illustrer un aspect particulier du thème choisi, ou un sous-thème. Les objets de collection et les accessoires authentiques sont présentés dans un décor qui imite en général la réalité et qui est complété par des photographies et représentations artistiques d'objets analogues situés dans leur contexte villageois.

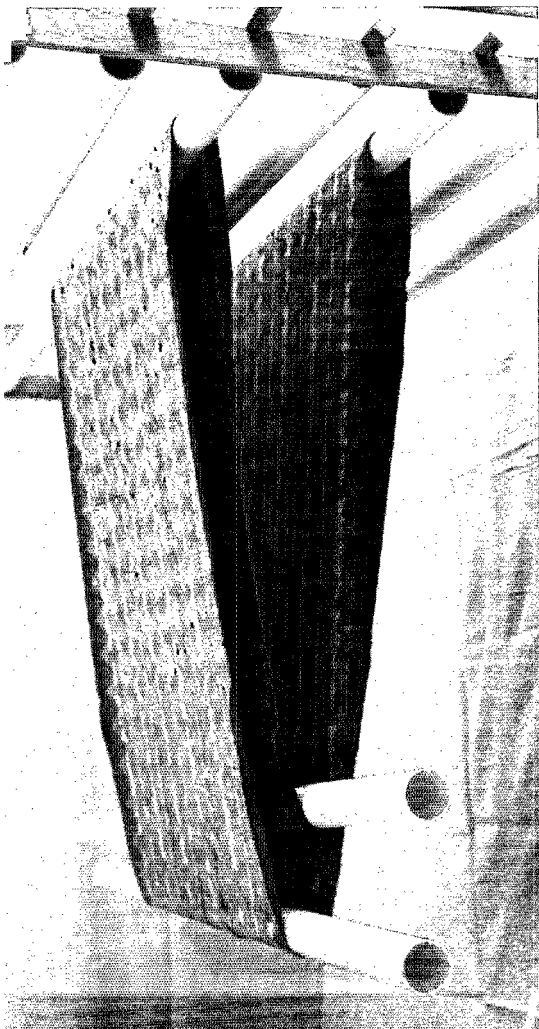
Les expositions sont supervisées par le conservateur, afin de garantir un haut degré d'authenticité. Seuls les thèmes et les activités ayant fait l'objet de recherches poussées sont présentés, de façon à éviter au maximum la diffusion d'informations inexactes. Beaucoup de visiteurs étant des spécialistes ou des amateurs éclairés, qui connaissent déjà les tendances générales mais souhaitent obtenir des informations plus précises, des explications exhaustives accompagnent les objets exposés. Le simple « étiquetage » est strictement limité aux peintures et aux photographies; toutes les autres indications sont de style narratif ou explicatif. Le montage des objets présentés se fait sous la surveillance du conservateur des tissus, qui a mis au point des techniques de montage permettant d'assurer une protection maximale pour un coût minimal.

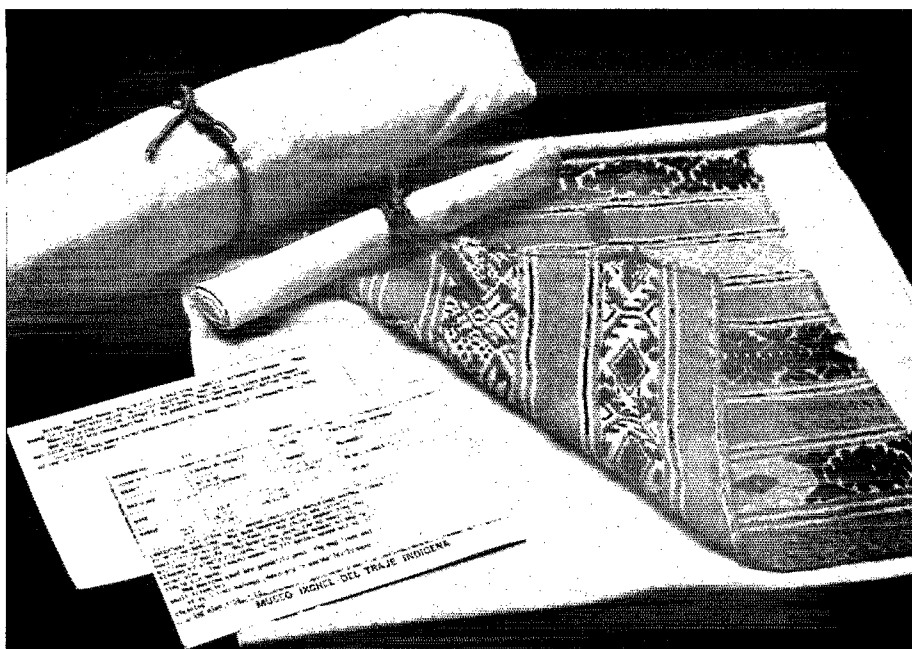
Des programmes de recherches de courte ou de longue durée fournissent des informations indispensables à la préparation des expositions et à la bonne interprétation de leur contenu. Ces dernières années, divers projets ont été exécutés en collaboration avec des établissements d'enseignement et de recherche de plusieurs pays. Ces projets étaient centrés sur l'étude des traditions et des activités en voie de disparition et la réunion de documents s'y rapportant, ainsi que l'analyse à long terme de l'évolution et de la transformation de la société indienne. Chaque année, un petit groupe de chercheurs diplômés de l'université, ou poursuivant des études avancées, sont admis comme attachés de recherche. Ils travaillent sous la direction du conservateur aussi bien sur le terrain que dans le cadre même du musée.

Archives et conservation

Les archives du textile du musée et la bibliothèque Sue Borgatti constituent une véritable mine d'informations. On y trouve des ouvrages détaillés couvrant les domaines du textile, de l'ethnologie et de la conservation des pièces de

Cet appareil de séchage fait partie des solutions peu onéreuses apportées aux problèmes de conservation : il s'adapte facilement aux tissus tubulaires ou plats.
[Photo : John M. Willemsen.]





Des pièces de la collection de recherche sur le tissu sont montées individuellement et peuvent être « consultées » comme des livres de bibliothèque.

[Photo : John M. Willemssen.]

collection. Plusieurs autres collections d'archives offrent au chercheur des sources d'information spécialisées, souvent uniques : manuscrits inédits, résultats d'enquêtes et notes prises au cours d'études ethnographiques sur le terrain; reproductions de photographies historiques d'Indiens guatémaltèques, provenant de collections particulières ou publiques du monde entier; vaste collection de photographies récentes dépeignant la vie des Indiens (assemblées par le moyen de concours de photographie qu'organise le musée au niveau national); documents photographiques illustrant les différentes étapes des méthodes utilisées dans la production agricole et artisanale; collection de spécimens botaniques et échantillons de couleur et de matières colorantes, laques et pigments, échantillons de fibres et de fils permettant de comparer les différentes variétés de laine, de coton et de soie. Ces sources d'information sont d'une valeur inestimable pour le personnel et les attachés de recherche du musée. Il existe une collection spéciale de textiles, destinée à une utilisation plus générale en liaison avec les archives. Les spécimens de tissu de cette collection d'étude sont montés de façon à pouvoir être « consultés » comme des livres de bibliothèque; chacun est accompagné d'une analyse détaillée, de renseignements précis concernant les méthodes de production et de références aux documents archivés qui en illustrent ou en décrivent l'utilisation et la fabrication. Le Museo Ixchel ne dispose pas pour l'instant de budget pour les publications, ainsi les résultats de ses nombreux projets de recherche ont dû être publiés ailleurs ou sont demeurés à l'état de manuscrits. Mais la publication d'une série de monographies et de guides sera entreprise dès que le musée en aura les moyens financiers.

Il y a deux ans, un nouveau projet a été lancé dans le domaine de la documentation. Le Département de la conservation travaille à l'élaboration d'un répertoire international de documents et objets ethnographiques relatifs au Guatemala se trouvant dans les collections du monde entier. Ce répertoire comprendra des renseignements détaillés sur les tissus, poteries et autres objets culturels, détenus par des collectionneurs privés ou des institutions, ainsi que sur les photographies et les films à caractère ethnographique. Une fois terminé, ce répertoire sera mis sur ordinateur afin de fournir aux chercheurs et aux organisateurs d'expositions internationales des informations détaillées sur les collections existantes¹.

Le musée déploie un effort particulier pour rester ouvert à l'évolution des besoins et des désirs de son public. C'est ainsi que, pour répondre à la vague d'intérêt qui s'est manifestée récemment à l'égard du théâtre indigène et de la danse folklorique, il a réuni une collection spéciale de pièces d'habillement faites de tissus particulièrement résistants et présentant peu de « risques » du

1. Tous ceux (particuliers ou institutions) qui souhaitent collaborer à ce projet peuvent écrire à l'auteur, à l'adresse suivante : Museo Ixchel del Traje Indígena, 4a. Avenida 16-27, Zona 10, Guatemala, C.A.

Les procédés traditionnels de fabrication des tissus, comme l'*ikat* compliqué (teinture) utilisé pour ces jupons, sont encouragés par des programmes d'extension de ces activités.

[Photo : John M. Willemsen.]



point de vue de la conservation. Ces pièces sont disposées de façon à former des costumes complets et des groupes de costumes, avec des instructions sur la manière de recréer avec exactitude le style du vêtement local ; ces costumes sont prêtés ou loués à l'occasion de représentations théâtrales ou de petites expositions. Le musée a également produit une série de ballets folkloriques et de réalisations multimédias destinées à permettre au public de mieux connaître et apprécier le patrimoine indien du Guatemala.

Pour toucher l'artisanat indien lui-même

Le deuxième objectif important du Museo Ixchel est d'encourager le maintien des traditions artisanales au niveau du village. Les responsables du musée considèrent que tout art populaire florissant se caractérise par son dynamisme et une constante évolution, et apportent un démenti délibéré à l'idée que le changement et l'innovation sont en soi indésirables ou « mauvais ». Les programmes du musée veulent rendre l'artisan sensible au patrimoine culturel local et national, l'encourager à respecter les traditions présentes et passées afin de maintenir la qualité de son travail.

Deux types de programmes « éducatifs » ont été mis au point à cet effet. Le premier s'efforce de perpétuer les formes de l'artisanat traditionnel en permettant aux artisans de se procurer des matériaux qui ne sont plus disponibles sur le marché local, et en leur fournissant une assistance technique pour le réapprentissage des techniques oubliées. Le but est davantage de remettre à l'honneur des matériaux et des procédés traditionnels que d'introduire des techniques nouvelles.

Le degré d'intervention du personnel du musée varie suivant les projets. De simples services de consultation sont souvent suffisants pour aider à trouver la matière colorante qui fait défaut ou à se remémorer un motif de décoration à demi oublié. Dans d'autres cas, les spécialistes sont appelés à jouer un rôle majeur et de longue durée, comme pour la production de l'*ixcaco*, ce coton d'un brun naturel qui était autrefois très répandu au Guatemala mais qui est aujourd'hui fort rare. Dans ce cas précis, le musée a collaboré non seulement à la recherche et à la distribution des semences, mais aussi à la production (avec l'aide d'un planteur local de coton) de quantités appréciables de cette fibre, qu'il a distribuée ensuite aux fileurs.

Le second type de programme consiste à faire parvenir aux communautés étudiées les résultats de recherches ethnographiques récentes. Des conférences et des réunions informelles, organisées par le conservateur, sont l'occasion de débats sur l'évolution et la transformation des traditions villageoises. Certaines



Les membres du personnel travaillent étroitement avec les tisseurs et les artisans indiens qui désirent élargir leur connaissance des matériaux et procédés traditionnels; il ne s'agit pas d'un retour au passé : au contraire, l'innovation naît des ressources offertes par les communautés elles-mêmes.
[Photo : John M. Willemsen.]

de ces réunions se tiennent au cœur même des bourgades indiennes, et les membres des communautés sont invités à visiter le Museo Ixchel, pour s'imprégner de l'ambiance spéciale créée par les reconstitutions. Le caractère quasi sacré que revêt le musée aux yeux de ces groupes de visiteurs facilite leur prise de conscience du fait que ces vêtements, outils et autres objets quotidiens, fabriqués avec art, possèdent souvent, outre leur fonction purement utilitaire, une beauté et une grâce intrinsèques. Les documents audio-visuels et les objets de collection du musée sont prêtés à ces groupes, afin qu'ils les voient dans une perspective historique. Les Indiens sont invités à utiliser les ressources du musée pour « redécouvrir » les traditions passées, et à rechercher eux-mêmes activement dans leurs villages des informations et des objets d'intérêt historique.

Bien que le Museo Ixchel ne dispose pas de fonds d'aide au développement, les membres de son personnel fournissent aussi des conseils aux communautés qui souhaitent créer un musée local ou un centre culturel. Les consultations techniques portent sur la constitution des collections et les recherches documentaires annexes, les techniques de conservation et de présentation et les possibilités d'obtenir gratuitement certains matériels et services. Malgré l'insuffisance générale des ressources financières affectées au développement culturel en Amérique latine, certaines communautés ont réussi à ouvrir de petits musées ou centres d'archives.

Perspectives d'avenir

Bien qu'étant une institution récente, le Museo Ixchel du costume indigène a déjà fait des progrès considérables; mais il reste encore beaucoup à faire. Le musée a, en premier lieu, besoin de locaux permanents, dotés d'un système de régulation de l'hygrométrie ambiante, et de magasins vastes, qui font défaut dans le bâtiment actuellement loué pour abriter les collections. Il a aussi besoin d'augmenter d'urgence l'effectif de son personnel pour pouvoir répondre à la popularité croissante de ses programmes éducatifs extérieurs.

Enfin, les activités du musée doivent être élargies de manière à atteindre le public guatémaltèque non indien. Les programmes éducatifs et folkloriques proposés jusqu'ici à ce public ont reçu un accueil très favorable, mais n'ont pas encore exercé d'influence notable. Si l'on veut que l'appréciation du patrimoine guatémaltèque indien ait un impact déterminant sur l'attitude du public et sur la politique officielle, il faut qu'on prenne conscience de son importance. La richesse artistique et culturelle de ce patrimoine est indéniable; le Museo Ixchel espère la faire connaître à tous les Guatémaltèques et, par-delà les frontières du pays, aux peuples et cultures du monde entier.

[Traduit de l'anglais]

Le Musée national du costume, Lisbonne

Natalia Correia Guedes

Née à Leiria, en 1943. Licenciée d'histoire de la Faculté des lettres de Lisbonne (1966). A suivi les cours destinés aux futurs conservateurs de musée (1969). Spécialiste des tissus anciens (cours du Musée historique des tissus de Lyon). Conservatrice du Musée national du costume (1977-1979). Directrice générale du Patrimoine culturel (1979-1980). Présidente de l'Institut portugais du patrimoine culturel. Ouvrages publiés : *O Palácio dos Senhores do Infantado em Queluz* (Lisbonne, 1974) ; *Traje Civil em Portugal* (Lisbonne, 1974) ; catalogues des expositions organisées au Musée national du costume de 1976 à 1979.

D'importantes collections se trouvant dans les réserves des musées d'État ne pouvaient être exposées, faute d'espace ; en outre, les profondes transformations sociales et politiques survenues dans notre pays en 1974 ont permis la création du Musée national du costume.

Le Portugal, où la fabrication des tissus est une tradition séculaire qui atteint son apogée au cours de la première moitié du XVI^e siècle et après le milieu du XVIII^e, a joué un rôle appréciable dans l'évolution de la mode européenne.

Grâce à l'esprit de conservation de la Maison royale, une documentation sur les dépenses de la famille royale et de sa suite, abondamment illustrée, est parvenue jusqu'à nous¹.

Le lancement d'une idée

Le point de départ du nouveau musée a donc été la collection de costumes royaux conservée au Musée national des carrosses à laquelle ont été ajoutées des collections moins riches provenant du Musée national d'art ancien et du Musée archéologique. Cet ensemble nous a permis d'organiser une première exposition au Musée national d'art ancien, en janvier 1974, et de lancer l'idée d'un musée spécialisé non seulement dans les milieux officiels, mais aussi et surtout parmi les nombreux visiteurs de l'exposition, dont certains possédaient des vêtements intéressants accumulés par les générations successives et abandonnées en piles dans les greniers, avec leurs ornements, la mode ayant changé, pour servir éventuellement de déguisement au moment du carnaval.

Lentement, le contact a été établi avec les propriétaires de ces vêtements grâce à une préparation psychologique qui a exigé des heures de patience (surtout quand les costumes qui étaient l'objet de notre visite nous obligeaient à écouter toute l'histoire de la famille à laquelle ils étaient liés...) mais a été finalement couronnée de succès ; nous avons également pris note des indications ainsi obtenues sur de précieux éléments de l'histoire sociale.

L'exposition s'est terminée en mai 1974 au début de la révolution. Nous sommes entrés en rapport avec les quatre secrétaires d'État à la culture qui se sont succédé en un an en vue de faire accepter la solution idéale pour le musée – l'acquisition du palais Angeja, qui appartenait à une descendante du duc de Palmela (M^{me} Isabel de Sousa Holstein Beck Campilho). Notre tâche a été considérablement facilitée par deux faits : d'une part, la désintégration de nombreuses familles, dont les membres ont choisi de quitter le pays pour le Brésil ou pour l'Espagne ; d'autre part, la remise en question consciente de tout un mode de vie qui a soudain donné une importance « affective » à des objets

1. L'organisation structurelle de la Maison royale comportait un bureau spécialisé, celui du Reposteiro-Mor, responsable de la restauration des costumes.

restés dans l'oubli pendant des décennies – parfois des siècles – mais susceptibles d'intéresser les musées en tant que témoignages de la vie quotidienne au Portugal.

Transformation d'un palais

Avec une équipe de spécialistes jeunes, compétents, convaincus, je dirai même passionnés, nous avons installé le musée dans un palais absolument vide. Les vastes pièces du rez-de-chaussée et du premier étage ont été transformées en salles d'exposition ; les espaces cloisonnés plus petits, donnant directement sur l'entrée principale, ont été réservés à l'administration et à une bibliothèque spécialisée ; l'ancien logement des domestiques, qui comprenait un grand vestibule central sur lequel ouvraient de petites chambres, a été transformé en une salle de lecture reliée directement aux locaux administratifs et aux salles d'exposition. Au dernier étage, un petit atelier de restauration a été, après l'inauguration, affecté à la section des costumes régionaux. On a restauré les dépendances du palais, formés d'anciens bâtiments de ferme, sans toucher à leur structure originelle et on les a adaptées pour y exposer des outils et des machines servant à fabriquer des tissus ; la remise abrite les voitures du XIX^e siècle laissées au musée par les anciens propriétaires du palais.

Le bâtiment, par son architecture du XVII^e siècle, avec ses murs épais et la masse d'air que représente sa cave, se prêtait à l'installation du musée qui n'a nécessité que quelques modifications de détail comme la mise en place de déshumidificateurs et d'appareils de chauffage.

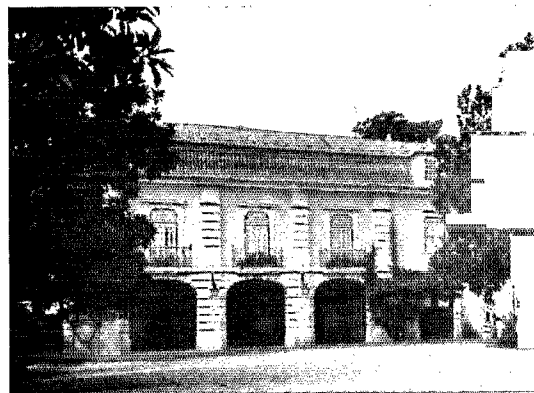
L'une des principales difficultés a été la présentation des objets dans des salles ornées de décorations d'époque incontestablement intéressantes (azulejos et peintures murales des XVIII^e et XIX^e siècles). Sur les conseils du décorateur, le peintre José Cruz de Carvalho, qui a une longue expérience de la présentation des objets d'exposition dans les musées, il a été décidé d'utiliser des vitrines tout en verre pour que les décorations du palais, étant en soi des œuvres d'art, soient visibles.

Il a été organisé une série d'expositions de durée temporaire² en raison de la fragilité des textiles exposés, mais qui ont aussi représenté pour le musée une source d'animation culturelle toujours renouvelée. Ces expositions comprenaient des tableaux, des meubles et des objets décoratifs prêtés par un certain nombre d'autres musées et des collectionneurs privés, afin de recréer l'atmosphère propre à chacune des époques. L'exposition *Vêtements d'enfants et jouets* a été particulièrement appréciée.



MUSEU NACIONAL DO TRAJE, Lisbonne.
Façade principale, 1980.

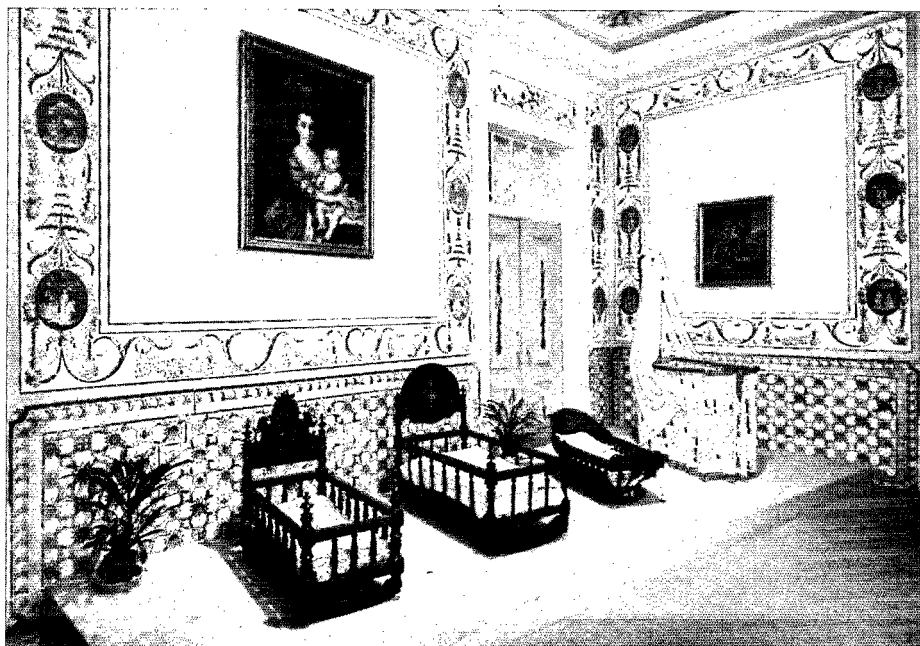
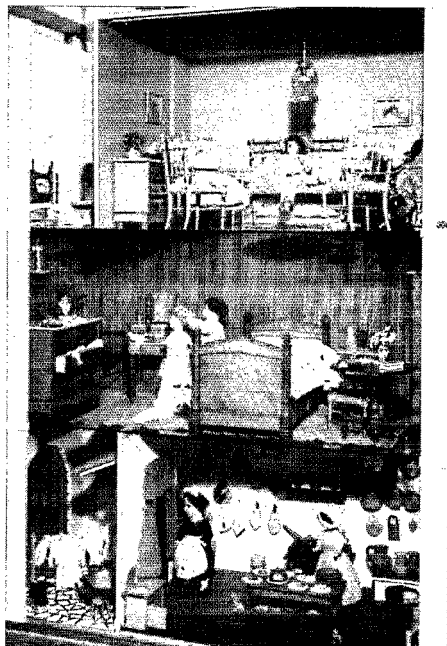
[Photo: Institut portugais du patrimoine culturel.]



2. Expositions organisées de 1976 à 1980 au Musée du costume : *Histoire du vêtement citadin* (des origines à 1925) ; *Méthodes de filage, de tissage et d'impression* ; *Costumes folkloriques*, exposition organisée par le Musée national ethnologique au Musée national du costume ; *Costumes d'opéra - collection Tomas Alcaide* ; *Costumes romantiques de l'époque d'Alexandre Herculano* ; *Costumes de namban du XVII^e siècle*, exposition organisée par le professeur Kaorv Tanno avec des pièces de collections japonaises, à l'occasion de la réunion du Comité des musées et collections de costumes de l'Icom, au Musée national du costume en 1978 ; *La compagnie « Rosas e Brazao »* (costumes de théâtre des XIX^e et XX^e siècles) ; *Vêtements et jouets d'enfants* ; *Armes portugaises - collection Rainer Daenhardt* ; *Haute couture parisienne 1910-1970*, exposition organisée par le Musée de la mode et du costume de la Ville de Paris au Musée national du costume. Des expositions de pièces provenant du Musée national du costume ont été présentées en différents lieux pour faire connaître le musée (Madrid ; Bibliothèque nationale, Lisbonne ; châteaux de Queluz, d'Ajuda et de Pena, Açores, etc.).

Détail de l'exposition sur le *Costume impérial*, 1978.

[Photo: Institut portugais du patrimoine culturel.]

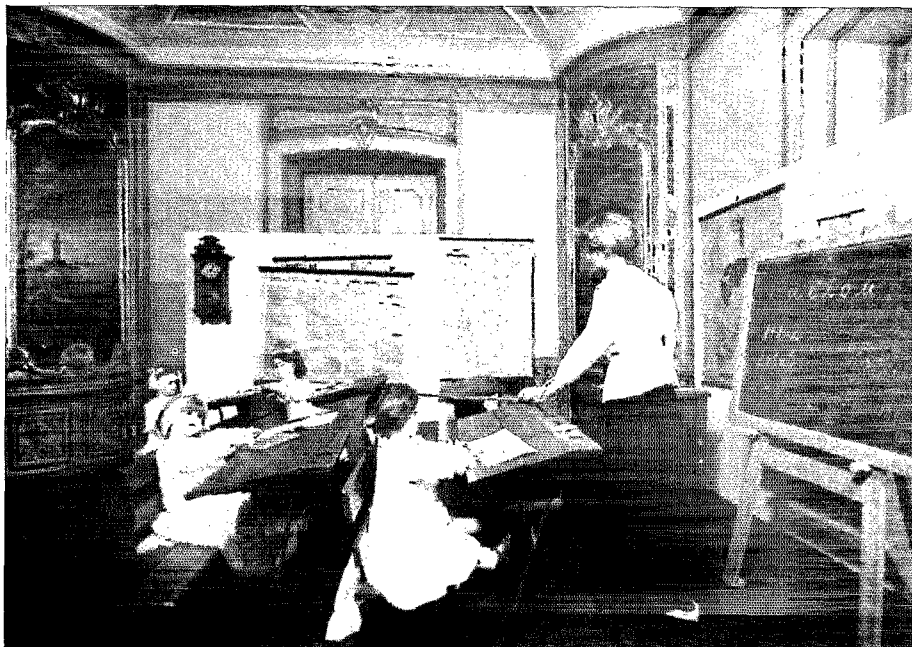


Restauration et éducation

Après l'organisation de la première exposition, il a été créé d'autres sections devenues maintenant essentielles : la section de restauration et la section pédagogique.

La section de restauration (sous la direction du chef du service des textiles de l'Institut José de Figueiredo) applique les normes les plus rigoureuses de la restauration scientifique. La section pédagogique, la première de son espèce qui soit reconnue officiellement, est spécialement destinée aux écoles mais est également accessible aux personnes du troisième âge et à des groupes spéciaux.



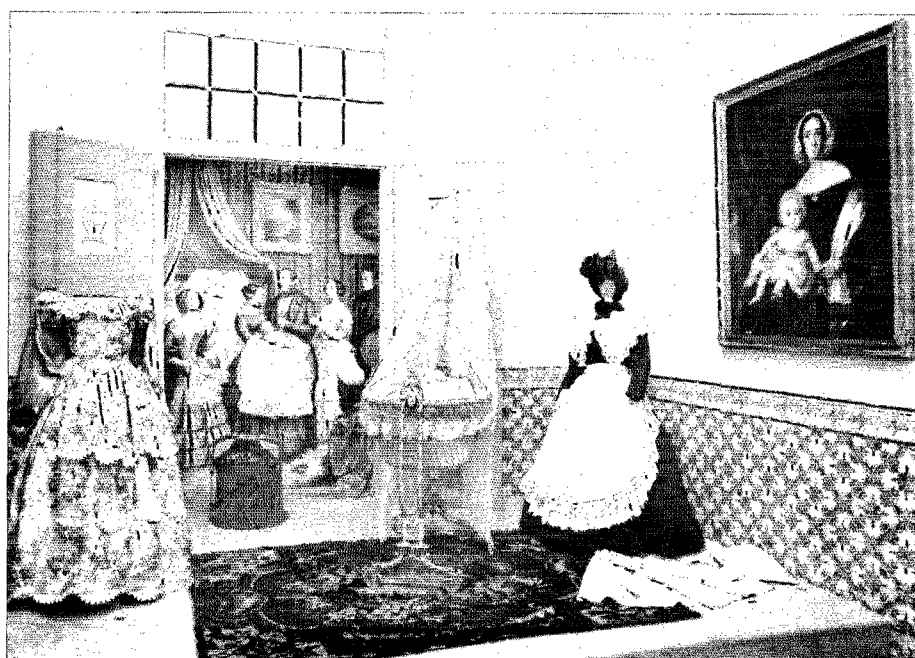


comme les handicapés physiques et mentaux ; elle a comme annexe un atelier polyvalent et une bibliothèque enfantine.

Complément indissociable du musée, le parc avoisinant qui contribue à la pureté de l'atmosphère fait partie, depuis le début – après quatre ou cinq mois de restauration sous la direction de l'ingénieur Luis de Sousa Lara – du circuit ouvert aux visiteurs. La partie du parc qui, à l'origine, a été conçue comme un jardin botanique (vers 1760) et a été enrichie au milieu du XIX^e siècle par la plantation d'espèces intéressantes, présente un caractère romantique qu'on cherche actuellement à préserver en replantant des espèces florales négligées entre 1960 et 1970.

On espère aussi que cet espace vert, de près de 11 hectares, l'un des rares qui aient été conservés à Lisbonne, permettra, avec l'aide de la section pédagogique du musée, de faire renaître chez les jeunes le goût de la nature et la volonté de protéger un écosystème qui bénéficie d'un microclimat particulier – idée dont il convient de souligner l'originalité. Dans le reste du parc, actuellement mis en culture, il est prévu de créer une aire de loisirs et de construire de nouveaux bâtiments pour le musée archéologique.

Pôle d'attraction pour les visiteurs, un petit restaurant a été ouvert dans

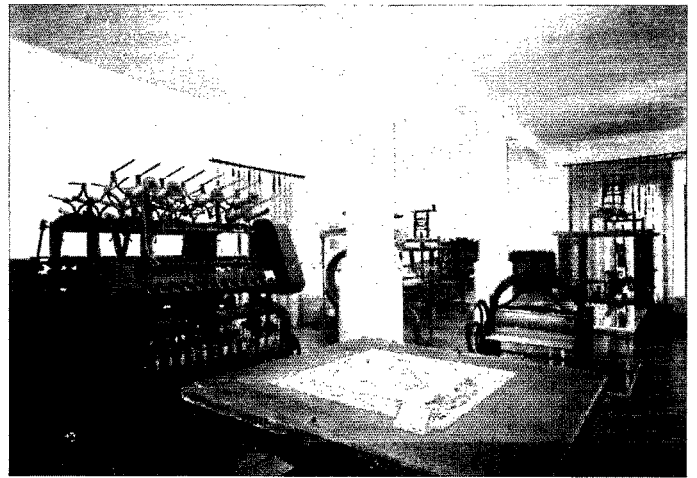


Détails de l'exposition sur les *Vêtements et jouets d'enfants*, 1979.

[Photo: Institut portugais du patrimoine culturel.]



Atelier de restauration des textiles, 1980.
[Photo: Institut portugais du patrimoine culturel.]



Présentation des techniques de tissage et de teinture.
[Photo: Institut portugais du patrimoine culturel.]

l'une des dépendances du palais. L'aménagement de ce bâtiment a été très soigneusement étudié afin de ne pas altérer la structure originelle d'une ancienne volière construite vers 1766 et qui devait faire partie d'un musée de sciences naturelles lequel, en raison de la mort de son promoteur, le marquis de Angeja, n'a jamais vu le jour. Lorsque ce projet – d'un intérêt indiscutable pour l'histoire de la muséologie portugaise – a été découvert (dans les archives du précédent propriétaire) la volière, seul élément de l'ensemble qui subsistait, a été considérée comme intouchable, bien que l'obligation de respecter son aspect originel ait été la source de sérieux problèmes pour les gérants du restaurant.

Quelques acquisitions (peu nombreuses étant donné le budget limité dont dispose le musée) et des dons très importants ont enrichi la collection qui comprend à l'heure actuelle 12 615 pièces inventoriées. Le nombre des visiteurs qui s'est élevé à 7 600 en 1977 est passé à 95 395 en 1979.

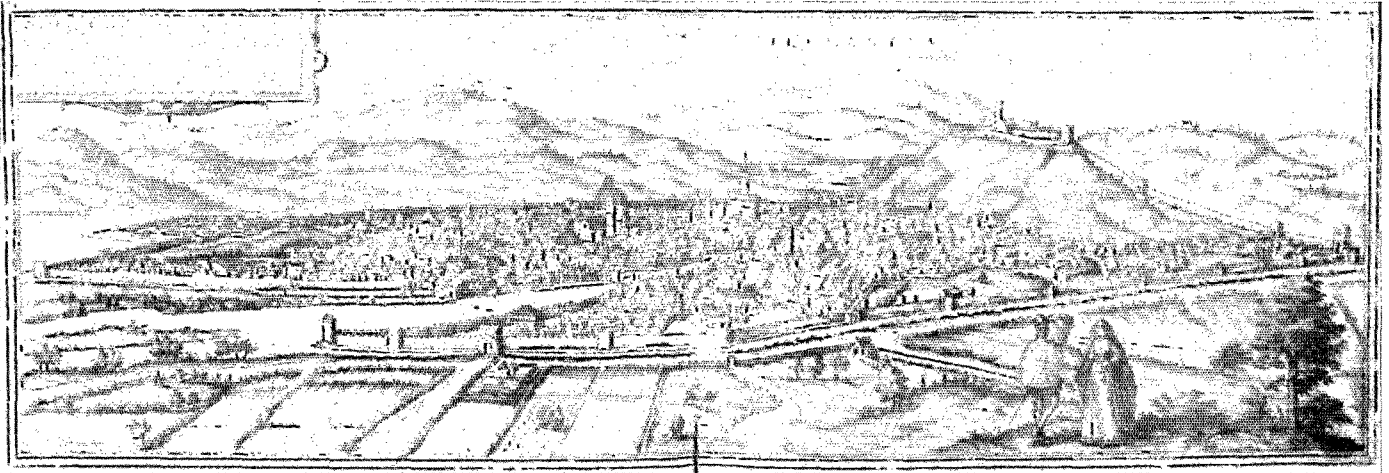
Il s'agit d'un musée créé non seulement pour les spécialistes, mais aussi pour le grand public qui a fourni environ 90 % des collections.

La tâche a été ardue, nous l'admettons, à l'époque troublée que traverse notre pays, mais il a été encourageant de voir nos efforts reconnus par le Conseil de l'Europe qui nous a attribué un prix spécial en 1978.

[Traduit du portugais]

Jardin botanique de Monteiro-Mor, 1980.
[Photo: Institut portugais du patrimoine culturel.]





Vue de Florence au XVI^e siècle (*Civitates orbis terrarum*), de G. Braun et F. Hogenberg (fin du XVI^e siècle).
[Photo : Scala Editrice, Florence.]

« Florence et la Toscane des Médicis dans l'Europe du XVI^e siècle »

Seizième exposition d'Art,
science et culture
— Conseil de l'Europe

Depuis 1954, le Conseil de l'Europe a organisé seize expositions d'Art, science et culture, pour mettre en lumière les aspects saillants de l'unité de la culture européenne, en même temps que les apports originaux de chaque pays d'Europe qui ont construit et construisent encore cette unité. La seizième exposition se tint à Florence, en Italie, du 15 mars au 28 septembre 1980, ayant pour sujet Florence et la Toscane des Médicis dans l'Europe du XVI^e siècle. Elle était organisée par le gouvernement de la République italienne, par le truchement de son Ministère de la culture et de l'environnement, avec la contribution de la région de Toscane, de la municipalité et de la province de Florence. Museum a demandé au professeur Pietro Prini, président du Comité général organisateur de l'exposition, d'en analyser la signification au niveau de l'histoire de la culture européenne, plutôt que de décrire le contenu et le programme de chacune des neuf sections¹. Le second âge de la Renaissance italienne, de la première décennie du XVI^e siècle au début du XVII^e siècle, a fourni les modèles du développement de l'Europe moderne en ce qui concerne les arts figuratifs, l'architecture, l'organisation du territoire urbain et rural, la vision scientifique du monde, les styles de vie, la manière de s'habiller, le théâtre et les divertissements. Certains ont vu leur acmé dans la Florence et la Toscane des Médicis. Pietro Prini suit les voies des facteurs politiques, sociaux et économiques qui ont contribué à l'éveil de la sensibilité de l'Europe moderne.

Pietro Prini avec la collaboration
de Tommaso de Chiaro

1. Des exemplaires d'une brochure explicative peuvent être demandés soit au Conseil de l'Europe (Département de l'éducation et de la culture) 67 006 Strasbourg Cedex, France, ou au Centre de documentation de l'Unesco-Icom, 1, rue Miollis, 75 015 Paris, France. Voir aussi le dossier spécial intitulé « La Florence des Médicis » dans la revue trimestrielle publiée par le Conseil de l'Europe : *Forum*, n° 4, 1979.

PIETRO PRINI

Né à Belgirate (Novara) en 1915. Commissaire général et président du Comité organisateur de l'exposition *Florence et la Toscane des Médicis dans l'Europe du XVI^e siècle* (Florence, du 15 mars au 28 septembre 1980). Professeur ordinaire d'histoire de la philosophie à l'Université de Rome, où il dirige également l'École supérieure de perfectionnement en philosophie. Ancien président de section du Conseil supérieur de l'éducation nationale. Ancien président de la Société italienne de philosophie. Il a publié de nombreux essais de philosophie et d'histoire de la philosophie, dont certains ont été traduits en français, en espagnol et en anglais. Il est directeur du *Giornale di Metafisica*.

TOMMASO DE CHIARO

Né à Rome en 1933. Licencié en histoire de l'art moderne. Professeur d'histoire de l'art dans les instituts secondaires supérieurs. Il a collaboré au bureau du président du Comité organisateur de l'exposition *Florence et la Toscane des Médicis dans l'Europe du XVI^e siècle* (Florence, du 15 mars au 28 septembre 1980). Parmi ses publications : *Pontorno portraitiste*, Rome 1972 ; *Décoration et ornementation*, Rome 1972 ; *Claes Oldenburg et l'iconographie du fanal*, Rome 1980.

La société moderne européenne trouve ses racines dans la crise profonde qui semble avoir ébranlé l'Europe vers 1520 — l'année de la mort de Raphaël (peu après celle de Léonard de Vinci) et des thèses de Wittemberg de Luther. C'est aussi la fin de la décennie qui avait vu naître le *Prince* de Machiavel et l'*Utopie* de Thomas More. A Florence, une nouvelle génération d'artistes, comme Pontormo, Rosso et Bronzino, vivent une nouvelle angoisse créatrice : ils se détournent de la beauté et de l'harmonie, de l'union de la vigueur et de la sérénité d'un art qui avait été l'expression d'une conception de la vie et d'une éducation idéale, se voulant une synthèse miraculeuse de la civilisation de l'Antiquité païenne et du Christianisme.

Cette synthèse dissimulait en fait une profonde angoisse, que les difficultés d'une époque dominée de plus en plus par l'empirisme et l'irrationalisme dans tous les domaines de la vie politique et privée n'ont pu qu'accroître.

Les luttes politiques deviennent de plus en plus violentes et les conflits entre États se règlent par un échange de coups de main, dans la plus extrême confusion. L'Italie a été ravagée par les armées étrangères. La rupture de l'équilibre démographique, économique et financier provoque une inflation et une fiscalité de plus en plus lourde : la masse des salariés, qui représente en Europe plus de la moitié de la population active, se paupérise.

Le principat des Médicis n'est pas une des grandes forces motrices dans l'Europe du XVI^e siècle. De plus grandes puissances se disputent l'hégémonie politique, économique et sociale de l'Europe. Mais Florence et la Toscane sont un paradigme dans lequel on peut voir cette nouvelle articulation des rapports entre l'art, la culture et la société. Une préfiguration de l'État européen moderne, en quelque sorte. Florence et la Toscane des Médicis n'étaient plus ceux qui créèrent une école pour le « monde » (selon l'expression de Benvenuto Cellini) au début du siècle, mais ils se « font Europe », anticipant ainsi l'Europe moderne.

Le maniérisme, art anti-Renaissance par excellence, rompt avec la tradition du passé et s'impose rapidement dans les œuvres de la nouvelle génération des peintres toscans. Né d'une conscience aiguë et subtile de la séparation entre l'art et la vie, l'esprit et la matière, l'homme et la nature, il ne se veut ni synthèse ni un des termes de l'alternative : au contraire il est le reflet fidèle d'un conflit irréductible.

S'exprimant à travers des formes insolites, acrobatiques et paradoxales, on peut y discerner l'intuition esthétique d'une réalité contingente, incertaine, anormale, qui échappe aux règles d'une loi figurative instable.

C'est l'annonce d'un changement fondamental d'une nouvelle expérience existentielle : la terre n'est plus le centre du monde, la maîtrise du monde sublunaire échappe à l'homme, les passions ne sont plus régentées par l'esprit de raison ; trois révolutions (cosmologique, biologique et psychologique) qui annoncent l'écllosion de la culture européenne moderne. Une telle inspiration, s'enracinant dans les contradictions de la vie, les déformations ou les jeux caricaturaux et ironiques de l'art, représente finalement, pour reprendre l'expression d'Arnold Hauser « la crise d'une vision de l'être conçu comme un centre et une unité ». Cela donne naissance à l'idée d'une culture « moderne » comprise comme un ensemble de « camps séparés » : autonomie des formes, spécialisation des disciplines, « division du travail ». Reconstruire une synthèse ou retrouver l'idée d'un centre deviendra le problème essentiel, encore sans solution aujourd'hui, de cette culture.

S'étendant à l'Italie et à l'Europe, dans tous les domaines de la création artistique (théâtre, musique, littérature et philosophie), le maniérisme est un immense effort de « prise de conscience de la séparation ». Au cours du XVI^e siècle, son expression la plus achevée se trouve dans la peinture de Parmigianino, de Tintoretto, de Brueghel et du Greco. Mais la vie de l'art ne peut être dissociée des mouvements de pensée de la nouvelle conscience européenne : la théorie scandaleuse de Machiavel libère la politique de la tutelle de la morale, le fidéisme ruine la doctrine luthérienne de la grâce, les structures étatiques se raidissent et le caractère autoritaire des institutions se renforce dans les rapports entre État et citoyens, entre l'Église et ses croyants.

Ainsi, l'Europe moderne est née entre les années 1520 et les premières décennies du XVII^e siècle, dans l'effervescence de ces distorsions d'une « conscience malheureuse » qui trouva sa forme la plus significative à Florence, en Toscane, sous le principat des Médicis.

Art, culture, société : une vision pluridisciplinaire

C'est pourquoi les organisateurs de l'exposition ont voulu lui donner une dimension essentiellement « pluridisciplinaire », pour tenter d'interpréter les relations entre les Médicis et l'Europe sur les trois plans, synchroniques plutôt que diachroniques, de l'*art*, la *culture* et la *société*. L'exposition a été divisée en neuf sections² : les quatre premières sont consacrées à l'art, élément le plus important : *La primauté du dessin* (Palazzo Strozzi) ; *Les Médicis, mécènes et collectionneurs* (Palazzo Vecchio) ; *Le pouvoir et l'espace* (Forte di Belvedere) ; *La scène du prince* (Palazzo Medici Riccardi). La culture est le thème de trois autres sections : *La renaissance de la science* (Biblioteca Laurenziana) ; *Astrologie, magie et alchimie* (Istituto e Museo di Storia della Scienza) ; *Édition et société* (Orsanmichele). Enfin, les problèmes politiques, religieux et économiques de la société post-Renaissance sont retracés dans deux autres sections, comportant essentiellement des documents d'archives : *La cour, la mer, les marchands* (Orsanmichele) et *La communauté chrétienne florentine et toscane dans la dialectique religieuse du XVI^e siècle* (Chiesa di Santo Stefano al Ponte).

Il y avait à peu près 3 500 objets exposés, dont 2 700 provenaient de collections florentines, toscanes ou italiennes et 800 environ de pays européens comme la République fédérale d'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, le Danemark, l'Espagne, la France, la Norvège, les Pays-Bas, la Pologne, le Portugal, le Royaume-Uni, la Suède, la Suisse et la Tchécoslovaquie, ou de pays non européens comme les États-Unis et le Mexique. En vertu des accords établis, les frais de transport des œuvres ont été pris en charge par les différents États membres du Conseil de l'Europe. Sinon il aurait été impossible d'exposer une telle quantité de pièces. Dans la série des expositions organisées par le Conseil de l'Europe, la nouveauté de celle-ci est dans cette répartition des œuvres dans un si grand nombre de lieux et l'articulation systématique des thèmes des diverses sections.

L'unité dans la dispersion

Mais une organisation ayant une telle ambition muséographique ne courait-elle pas un risque de dispersion, aussi bien du point de vue des organisateurs que des visiteurs ?

En fait, le premier danger a pu être évité, car on a donné une image conceptuelle de l'exposition dans son ensemble, grâce au fil conducteur dont nous avons donné le schéma sommaire. D'une section à une autre, le visiteur, celui du moins qui pouvait flâner, ne voyait pas une masse d'informations fragmentaires défiler devant ses yeux, provoquant en lui des sensations fugaces, mais il allait plutôt à la découverte d'un univers à travers lequel il pouvait retrouver l'origine du monde d'aujourd'hui, venant des rivages lointains de l'inconscient. Dès les premiers jours de l'exposition, le public disposait d'un très beau catalogue en 5 volumes³. Il y avait en outre un guide succinct et un matériel audio-visuel (en 4 langues), que l'excellente qualité technique du laboratoire de l'Encyclopédie italienne avait établi, éclairant les thèmes principaux de chaque section.

Certaines sections présentaient un problème de langue, pour les légendes et les notices. Certaines présentations très didactiques, comme celle du Forte di Belvedere ou celle d'Orsanmichele, exigeaient des annotations nombreuses et longues, indispensables à la compréhension de la signification des objets. Lors de sa quinzième exposition à Berlin, en 1977, le Conseil de l'Europe avait rencontré le même problème : l'usage de la seule langue allemande représentait un obstacle certain pour le visiteur étranger. Dans certaines parties de l'exposition florentine, on a aussi rencontré cette difficulté, signalée par le public à

2. Les organisateurs de chacune des sections mentionnées furent respectivement : Luciano Berti, Paola Barocchi, Franco Borsi, Ludovico Zorzi, Paola Zambelli, Leandro Perini, Giuseppe Pansini et Arnoldo d'Addario.

3. Les cinq volumes du catalogue ont été mis à la disposition du public dès les premiers jours de l'exposition. Les quatre premiers volumes ont été édités par Electa Editrice de Milan et les éditeurs florentins, Centro D, Alinari et Scala : I, *La primauté du dessin* ; II, *Palazzo Vecchio ; Les Médicis, collectionneurs* ; III, *Le pouvoir et l'espace et La scène du prince* ; IV, *La cour, la mer, les marchands, La renaissance de la science, Édition et société, Astrologie, magie et alchimie*. Le cinquième volume, *La communauté chrétienne florentine et toscane dans la dialectique religieuse du XVI^e siècle*, a été édité par Editore Becocci à Florence.

plusieurs reprises. Les légendes, par leur longueur, ne laissent pas de place pour un autre texte, ne serait-ce qu'anglais. Écourter les explications au profit d'une traduction, c'était sacrifier leur clarté et leur richesse : un dilemme pour les organisateurs. C'est un point qui mérite d'être étudié afin d'y apporter une solution plus satisfaisante pour les prochaines expositions du Conseil de l'Europe.

La structure et les dimensions de grandes villes telles que Londres, Paris ou Rome auraient favorisé aussi ce risque de dispersion que précisément la configuration même de la cité florentine évitait. Par bonheur la ville de Florence, au contraire, permettait une telle organisation. Le centre historique de Florence, dans un rayon d'une centaine de mètres, était tout naturellement le centre de l'exposition (exception faite de la montée panoramique vers le Forte di Belvedere). C'était doubler le sens artistique d'une cité déjà « objet d'art ». Les diverses sections de l'exposition ont été installées dans les palais historiques de la ville, ce qui a simplifié l'organisation et souligné qu'une même histoire liait les objets à leur espace.

La conséquence de mouvements complexes : détail de tapisserie, Palazzo Vecchio.
[Photo : Scala Editrice, Florence.]



Doctrines et critiques du pouvoir

Donner à cette exposition le titre unique de « maniérisme », comme en 1956⁴, aurait été limiter et affaiblir sa signification, même si le maniérisme détermine les tendances générales de la culture de cette époque. Cependant, ce sont les procédés maniéristes et leur « code » qui ont permis une double articulation de l'interprétation de cette « unité éparpillée » : l'« idéologie du pouvoir » et/ou la « critique du pouvoir ».

Dans la section *La primauté du dessin*, l'arabesque, les torsades, l'allongement néo-gothique des corps, l'abandon de la perspective pour un fond plat et sombre montrent, dans le panneau d'autel de San Michele Visdomini, un Pontormo libéré du *sfumato* de Léonard⁵ et de l'atmosphère vaporeuse, mais encore monumentale d'Andrea del Sarto. L'abandon des procédés traditionnels de l'art renaissant traduit cette inquiétude morale et religieuse qui éclate avec le puritanisme de Savonarole, marque la création de Michel-Ange et la métaphysique de Pontormo. Mais avec Bronzino, par exemple dans le portrait de Martelli, le dessin acquiert une élégance précieuse, se fait reflet précis du monde courtois et sert de modèle aux portraits des Médicis exposés à Orsanmichele.

L'exposition du Palazzo Vecchio sur le mécénat des Médicis est un intéressant et nécessaire point de référence : parmi les nombreuses productions florentines et flamandes exposées, les tapisseries de l'histoire de Joseph (1546-1552) illustrent remarquablement cette alliance du goût du motif complexe de l'arabesque, des mouvements aux étranges distorsions, de l'éclat de lourdes parures richement ornées, alliance du caractère aristocratique et intellectuel de cet art. Même Pontormo, comme Rosso Fiorentino à Fontainebleau de 1632 à 1635, dans certains dessins, semble atténuer par une technique (passagèrement) dépouillée, l'âpre tension de son esprit nerveux.

L'art à Florence, désormais assujéti au pouvoir, par la volonté de Cosme I^{er}, ne porte plus les traces de cette spiritualité anxieuse et rebelle transmise par Michel-Ange à ses successeurs. On en voyait la preuve, au Palazzo Vecchio, dans les projets d'Ammannati pour la fontaine de Neptune et ceux de Jean Bologne pour la fontaine des jardins Boboli.

L'ensemble de l'exposition montre que la conception de l'« artiste-génie » laisse la place à celle d'un « technicien des images », constructeur de monuments de caractère cérémonial et théâtral. Dans le Grand-Duché de Toscane, l'« éphémère » se fixe dans la somptuosité architecturale qui est l'expression d'un pouvoir qui cherche les signes de son prestige dans les jeux souterrains de l'histoire diplomatique et dans la gloire militaire : dans la configuration historique de l'Europe du XVI^e siècle qui vit le drame de la croissance politique, celui de la mise en place et de l'affrontement de colosses, ces États-nations, la Toscane n'a plus guère de rôle à jouer. Cela peut être l'explication de ce goût de l'« exquis », de ce raffinement qui va jusqu'à l'affectation de la Florence des Médicis, et du changement profond des structures et de la fonction tradition-

4. La deuxième exposition du Conseil de l'Europe à Amsterdam, 1956, *L'époque du maniérisme de Michel-Ange au Greco*.

5. *Sfumato* : Léonard de Vinci et Giorgione furent les maîtres célèbres en cette manière de peindre qui permettait le passage imperceptible et doux d'une couleur à l'autre comme une fumée se dissipant dans l'air. (*Oxford Companion to Art*)
— NDLR.

nelles de l'architecture et des arts plastiques qui modifient le nouvel espace urbain : les statues perdent de leur grandeur ; une certaine fragilité se substitue à la monumentalité ; les rythmes linéaires, les surfaces lisses des bronzes dorés et des marbres polis l'emportent sur l'expression des volumes, comme le montrent bien certaines parties de l'exposition du Forte di Belvedere.

Le caractère décoratif de la sculpture de cette période se comprend mieux dans son étroite complémentarité avec l'architecture. La sculpture est l'ornement familier de la ville, elle devient frise ou arabesque, dont les contournements, les courbes souples et alanguies se dessinent dans une matière presque « frémissante », expression plus picturale que plastique. Aussi semblait-il d'autant plus justifié d'exposer au Palazzo Vecchio *l'Enfant au dauphin* de Verrocchio, sculpture d'une facture hellénistique, à côté de *l'Esope* de Tribolo et d'autres œuvres, fragiles et précieuses : les terres cuites, les marbres colorés, l'argent, le bronze doré. Le grand pouvoir d'achat des Médicis n'avait d'égal que leur soif de collectionneurs, attributs nécessaires de leur prestige. Rassemblant une précieuse collection de sculptures étrusques, puis grecques et romaines, ils voulaient démontrer la « profondeur historique » de la Toscane-Étrurie. Raison pour laquelle, sans doute, le *David-Apollon* de Michel-Ange se trouve dans la Sala dei Cinquecento, et non dans son lieu habituel, choisi par Baccio Valori, ennemi de Cosme I^{er}.

Le caractère décoratif de la sculpture maniériste se retrouve dans la section *Le pouvoir et l'espace*, sur le thème de « L'éphémère et le jardin : le théâtre de la ville et le théâtre de la nature ».

On y voit les typologies de la villa, du jardin et de la fontaine : ces lieux où se prolongeait l'« intimité » du prince et de la cour étaient caractérisés par une sorte de travestissement capricieux et fantastique, que montraient aussi les esquisses pour les projets de parcours en cortège triomphal des souverains et princes dans les rues de la ville.

Art et alchimie

Le retour aux sources mêmes de la sculpture florentine de la Renaissance, à Ghiberti et à Donatello, par une intuition heureuse de l'organisateur, a permis de voir comment, en l'espace d'un siècle, la privatisation du pouvoir a été le signe d'un véritable tournant, dans la fonction plus que dans les valeurs, de la technique de la sculpture : la matière envahit la représentation et se rapproche des phénomènes de l'alchimie⁶. Cette transformation était remarquablement expliquée par l'abondante et pertinente documentation de l'exposition du Palazzo Vecchio. Le *Studiolo* de Francesco I^{er} de Médicis en était l'épicentre symbolique et la référence iconographique, illustrant aussi l'art des villas et des jardins.

Ce *Studiolo* est situé au cœur du palais : il est comme l'obscur demeure des éléments, un lieu ésotérique de retraite. Là, les matières précieuses, les lapis-lazuli, les porcelaines, les ors émaillés, l'onyx, les cristaux, les pierres dures (une des salles les plus riches et suggestives de l'exposition) apparaissent dans leur splendeur secrète, évoquant le mystère indéchiffrable de la vie prisonnière des forces occultes. Cette dimension solipsiste et saturnienne renvoie au thème de l'analogie entre mélancolie et alchimie, qu'illustrent certaines gravures de Dürer figurant dans l'exposition *Astrologie, magie et alchimie* (à l'Istituto e Museo di Storia della Scienza) : *Melancholy I*, symbole de l'introversion de l'artiste, et la *Sorcière sur le bouc*, chevauchant à l'envers, un jeu de hasard, le défi humain de dépasser la nature et de la sublimer avec les moyens de l'alchimie et de l'art.

Jean Bologne, dans son bronze de la fontaine du Labyrinthe de la villa Petraia, représente Florence en train d'exprimer de ses cheveux l'eau de l'Arno et du Folterone. L'eau, symbole de la vie (comme dans la *Vénus anadyomène* de Botticelli), est ici une allégorie de la ville. Mais l'animation organique, usant de représentations zoomorphes (poissons, dauphins, monstres marins) est présente dans nombre d'œuvres, surtout chez Tribolo et Montorsoli.

Au thème ascendant de la vie, symbolisée par le jaillissement de l'eau,

6. « L'ébéniste, l'orfèvre, le joaillier, le sculpteur, l'architecte lui-même quand il décore, observait Battisti, ont presque l'obsession alchimique de transmuter, de métamorphoser. »

L'épicentre symbolique du pouvoir :
le *Studiolo* du duc Francesco au Palazzo
Vecchio.
[Photo : Scala Editrice, Florence.]

Sala dei Cinquecento, Palazzo Vecchio.
[Photo : Scala Editrice, Florence.]



s'oppose le thème descendant, « chthonien », de la grotte et de la caverne, opposition que l'on retrouve dans celle du lisse et du rugueux, voulant une participation des sens plus que de la raison raisonnante⁷.

Les splendeurs de la Cour : une société qui se mire dans ses propres spectacles

7. Lorsque le xv^e siècle réinvente la grotte, dit Marcello Fagiolo dans le Catalogue, il redécouvre, par-delà le ludique et le célébratif, les archétypes significatifs renvoyant à la matrice germinale, à la terre, mère et cœur secret de la matière (la Vénus cosmique de la dernière chambre de la grande grotte de Boboli) qui se dévoile au terme d'un itinéraire chthonien de mort et de renaissance, sur lequel veillent les gardiens menaçants du seuil (Polyphème et les géants des jardins Oricellari), et semé d'épreuves initiatiques (les éboulis de la grotte de Pratolino).

8. Dans un remarquable ouvrage, sir Roy Strong, directeur actuel du Victoria and Albert Museum, à Londres, donne une riche documentation sur ces festivités destinées à rehausser la grandeur des dynasties régnantes. Intitulé *Splendor at court* (Faste à la cour) — *Spectacle de la Renaissance et le théâtre du pouvoir*

Le caractère grandiose de la décoration architecturale des Médicis au xvi^e siècle s'est épanoui dans les triomphes et le théâtre, deux genres peu représentés au xv^e siècle. Les signes de cette autocélébration fastueuse et narcissique se retrouvaient au Palazzo Medici Riccardi (*La scène du prince*) et au Forte di Belvedere (*Le pouvoir et l'espace*).

Le modèle n'est plus l'arc de triomphe à la romaine, marque de prestige et de valeur, dont les frises représentaient les personnages d'un récit historique; mais les arcs florentins sont, comme celui qui fut élevé pour les noces de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine (1589)⁸, faits de pilastres et d'entablements, ornés de sujets allégoriques et d'allusions aux fêtes, comme celle qui marqua l'entrée de Charles Quint en Italie, en 1536.



Art et alchimie : le thème de la descente sous terre des grottes et des cavernes. Façade et intérieur de la Grande Grotte de Boboli, par Bernardo Buontalenti. [Photo : Scala Editrice, Florence.]



(Boston, Houghton Mifflin Company, 1973), ce livre précise que « l'émergence progressive des Médicis en tant que dynastie dominante est due essentiellement à une politique artistique délibérée, qui s'est exprimée par un vaste cycle de fresques, dans leurs palais et villas, magnifiant les épisodes de l'histoire de leur famille, par l'édification de monuments publics et de statues en leur honneur et par l'organisation régulière de fêtes somptueuses où chaque événement de la vie de la famille des Médicis était représenté comme un événement d'importance universelle » (p. 170). A l'occasion de l'entrée de Christine de Lorraine, le premier arc de triomphe « représentait la création de Florence par le triumvirat d'Auguste, Antoine et Lépide, sa seconde fondation par Charlemagne, l'union de Florence et de Fiesole à son apogée, dans une toile d'Alessandro Allori peignant Florence et ses sujets. La ville était vêtue d'habits royaux, identiques à ceux que portait le grand-duc' et son manteau était brodé aux armes des Médicis » (*op. cit.*, p. 175). Le second arc avait pour thème la grandeur des Médicis. — NDLR.

9. La Renaissance italienne a transformé la conception du jardin (*hortus*). Les artistes ont doté les nouveaux domaines des riches Florentins de fontaines, d'escaliers de pierre, de terrasses, de balustrades : un univers paradisiaque... Cela répondait au désir « d'étalage de la richesse ». Mais à l'intérieur des maisons, il y avait souvent des petits jardins privés, retirés — l'*hortus conclusus* — dans la tradition médiévale de l'*hortus inclusus*. Dans ce contexte florentin, le paysage du jardin qui était « un lieu d'ascèse religieux, dans l'univers superficiel d'une mondanité aristocratique, caractéristique de la culture chevaleresque, devint un lieu de délices égayé par la présence d'espaliers fleuris, de plantes odoriférantes, d'eaux jaillissantes » (Elvira Garbero, Catalogue, p. 309).

Le cérémonial complexe, empreint d'un symbolisme exprimant l'entière soumission à un pouvoir suprême, à un *Dominus Mundi*, fut confié à une équipe d'artistes et de sculpteurs. On n'hésite pas à modifier le paysage urbain, à démolir maisons et églises, à ouvrir de nouvelles rues et des jardins, à restaurer certains édifices pour faire une voie royale au visiteur impérial.

Les villas et jardins, les scènes de théâtre, le paysage changèrent radicalement du milieu du xv^e siècle au milieu du xvi^e siècle. Le paysage de l'*hortus conclusus*⁹ se transforme progressivement en lieu scénique, tout d'abord en un élément de l'espace convivial de la fête, puis en un véritable espace de jeu théâtral. La seconde transformation de l'*hortus* du palais médicis de la Via Larga en 1539, pour les noces de Cosme I^{er} et d'Éléonore de Tolède, inclut un parterre équipé de gradins et de barres pour les spectateurs. Ainsi l'espace privé de la famille devint encore plus spécifique par son autonomie fonctionnelle, car l'espace théâtral cesse d'être privé, clos et familial et s'ouvre à un public plus large, afin d'assurer les assises d'un prestige politique ou peut-être pour inciter les esprits enclins à douter de ce prestige, à se perdre dans l'imaginaire et le spectacle.

À l'origine de ce nouveau destin du théâtre, il y a la véritable révolution scénographique de Vasari au théâtre de la Sala dei Cinquecento, caractérisé par des effets de lumière projetée du fond du théâtre sur la scène, et surtout par

une innovation technique très importante, les *periaktoi*, prismes rotatifs pour les changements de décors rapides.

La section *La scène du prince* montrait de nombreux exemples du passage de la scène fixe de Bastiano da Sangallo à la scène mobile de Vasari. Divers dessins illustraient cette perspective scénique à deux points de fuite – deux triangles inversés – rappel des croisements des voies florentines. Ce rapport était en fait essentiel dans la nouvelle disposition de la scène exigée par l'extension de la typologie du spectacle, qui n'était plus seulement littéraire et musical, mais aussi de caractère agonistique, incluant des jeux tels que la joute, la chasse, la course de chars...

Le lieu théâtral se transporta dans l'espace « ouvert » des plans, comme la Piazza Santa Croce, où se déroulent des jeux de ballons et la joute des Sarrasins, sujets de deux tapisseries exposées au Palazzo Vecchio.

A cette extension de l'espace théâtral dans celui de la ville, répond la transformation de la ville elle-même qui se fait « théâtre » ou illusion, comme le montrent la théâtralité des façades du XVI^e siècle, celle par exemple du Palazzo Pitti donnant sur les jardins Boboli et les décorations horizontales (*sfonfati*) qui font le paysage, c'est-à-dire un « spectacle de la nature », comme les zones vertes en demi-cercle d'Ammannati, rappelant la typologie de l'hippodrome. Cette imbrication de l'artifice et de la nature, dont nous avons déjà parlé, tant dans les thèmes zoomorphes de la sculpture et des arts appliqués que dans l'emploi des matériaux, est visible dans tous les aspects de l'art, même dans la peinture. Le dénominateur commun en est une matrice alchimique. L'espace même de la cité-spectacle et du théâtre en est l'éclatante confirmation.

L'apogée de cette architecture de la « fiction », du « comme si », du nouveau théâtre de cour, élaboré spécialement par Vasari et Buontalenti, est l'aube éclatante du théâtre moderne et l'expérience la plus juste de la politique des Médicis dans ce que nous pourrions appeler la « société du spectacle ». La Florence et la Toscane des grands-ducs, où les Médicis avaient supprimé d'anciennes libertés, encore vivantes, pourtant, dans les premiers temps de leur domination, accordaient une grande importance au divertissement et aux jeux, aux fêtes, aux processions, aux cortèges parcourant les rues de la cité, organisés selon les règles d'un cérémonial fastueux et strict. Le mérite des Médicis est d'avoir créé ce lien étroit entre l'art et le spectacle, ce que les « tyrannies » de nos temps modernes n'ont jamais accompli.

Le pouvoir et les « deux cultures »

Le monde maniériste des Médicis du XVI^e siècle reflétait l'opposition, ou *concordia discors*, de deux cultures inconciliables, du moins en apparence : la culture hermétique des astrologues, des mages et des alchimistes et le nouvel esprit scientifique qui s'impose peu à peu tout au long du siècle. L'une et l'autre apparaissent clairement à travers les œuvres exposées à la Biblioteca Laurenziana et à l'Istituto e Museo di Storia della Scienza. La « concorde » entre les deux cultures s'exprime dans le besoin de découvrir les « secrets » de la nature, devenue désormais étrangère, et de ses forces occultes, pour les dominer ou pour s'en défendre.

L'âge du maniérisme vit de l'opposition dialectique entre ces deux cultures : la culture scientifique qui privilégie l'intellect mathématique et la culture hermétique qui privilégie au contraire la connaissance participative, c'est-à-dire le monde de l'initié qui ne peut se manifester et se cacher que dans le fonds inépuisable des paroles et des symboles. Distance et proximité : clarté et obscurité. Le recul est le prix payé par l'intelligence mathématique, c'est-à-dire par la science moderne ; l'obscurité des « sciences occultes » est le prix de la proximité, c'est-à-dire de l'arbre de vie.

Cette opposition se résout ou du moins se contourne en faisant passer au premier plan une sorte d'état de transition : le passage d'une dimension de la connaissance et de la spéculation pure, caractéristique du XV^e siècle, à une dimension technique, opératoire et expérimentale. C'est le passage de l'anatomie à la chirurgie, de l'*ars gymnastica* à la médecine, de la géométrie et du



Manifestation publique de la « politique culturelle » des Médicis : la progression mythique de l'histoire florentine. Arc de la Cité de Florence pour l'entrée de Christine de Lorraine dans la ville en 1589.

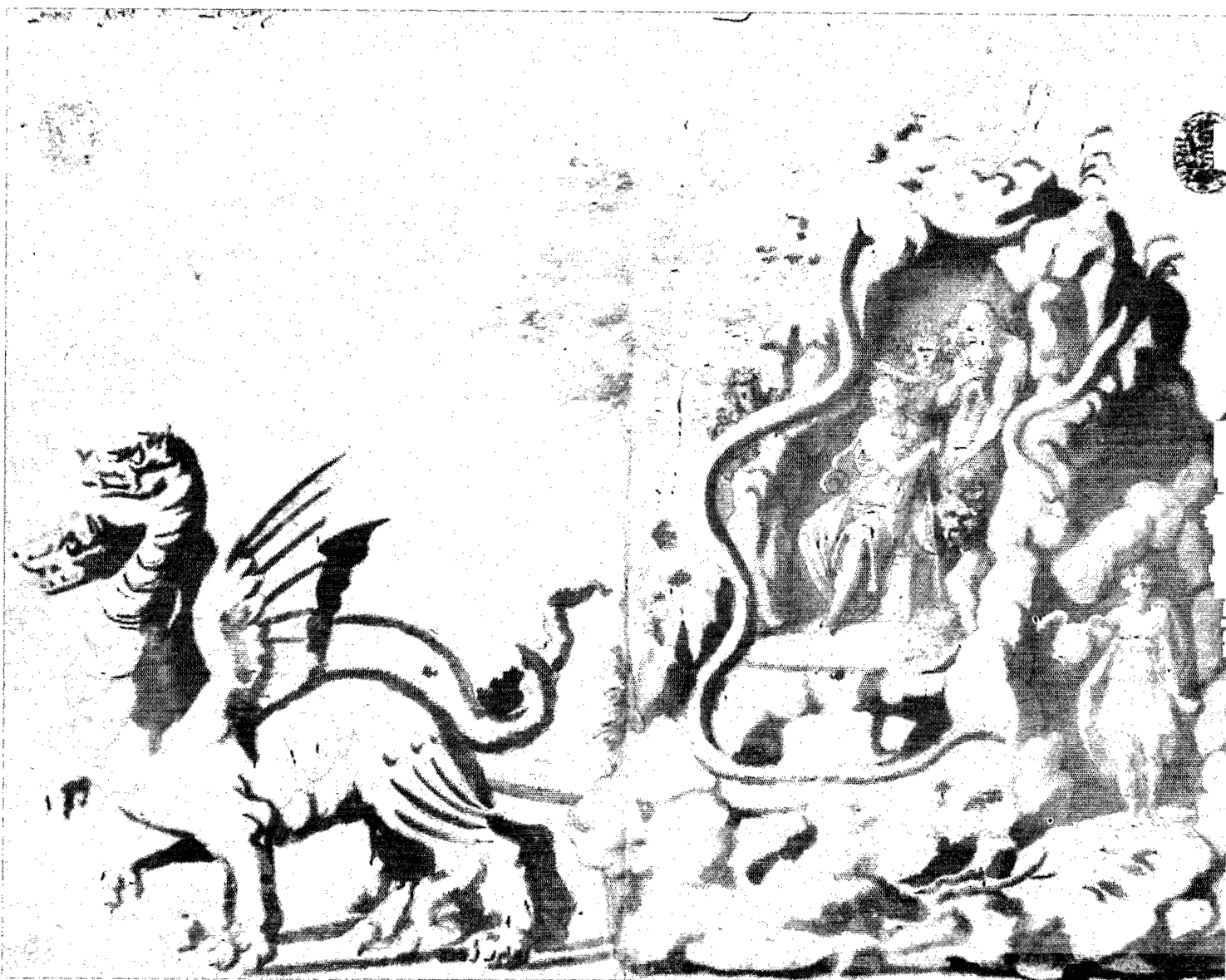
[Photo : Warburg Institute, Londres.]

calcul à cette « technique » du construire. L'abondante documentation comportait (et ce fut sans doute une des parties les plus intéressantes de l'exposition) de nombreux traités, de ceux de Francesco et Giorgio Martini à ceux de Léonard de Vinci et tant d'autres, des cartes et des instruments d'optique, parmi lesquels se trouvait la célèbre lunette de Galilée. Les riches inventaires de plantes, d'herbes et d'animaux exposés à la Biblioteca Laurenziana (il faut signaler les splendides dessins de plantes et d'animaux de Ligozzi) participent d'une technologie de la pharmacopée et de la thérapie. Véritables encyclopédies, ils préfigurent la naissance de la botanique et de la zoologie modernes.

Le contexte social, économique et politique

Ce n'est pas un effet du hasard si l'avènement de la technologie nouvelle survint dans le contexte social, économique et politique de l'Europe, de Florence et de la Toscane de la fin du XVI^e siècle. L'art et la culture, au sein des perpétuelles mutations du politique, cherchent leurs assises dans le besoin d'une rationalisation des structures d'organisation et de production. Les Médicis procèdent à une réorganisation générale de leurs routes terrestres et maritimes : ils régularisent le cours de l'Arno, rétablissent Livourne dans son rôle de carrefour des échanges internationaux, consolident des fortifications, comme celles de Basso et le Forte di Belvedere ou en démantèlent d'autres (Radicofani, Montepulciano, Cortona). Tous ces travaux font la matière de l'album Warren, de la section *Le pouvoir et l'espace*¹⁰.

10. Le premier architecte militaire de Cosme I^{er}, Giovanni Battista Belluzzi, insistait sur les « rapports nécessaires entre l'appareil de fortification et celui de l'artillerie », en excluant rigoureusement tout élément ornemental. D'après lui naquit « une nouvelle race de techniciens spécialisés, d'ingénieurs militaires, de soldats conscients des nouveaux besoins de la guerre moderne » (Francesco Gurrieri, « L'architecture des fortifications de la Toscane à l'Europe », Catalogue p. 62).



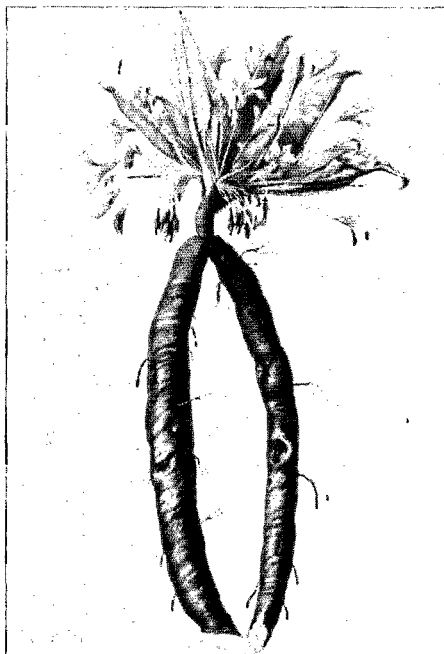
La partie de l'exposition *La cour, la mer, les marchands* montrait admirablement les composantes de ce contexte politique, diplomatique, économique et social. L'impressionnante collection de manuscrits exposait entre autres le décret de Ferdinand da Silva (juin 1537), solennellement confirmé par Charles Quint en septembre 1537, qui fait du duc Alexandre le successeur légitime de Cosme : c'est le premier acte du long cheminement de l'histoire florentine et toscane vers une véritable sujétion à l'empire. Les documents en montrent les épisodes saillants et permettent, par leurs indications précieuses, de suivre les vicissitudes des rapports avec la France, la montée lente mais certaine du royaume d'Angleterre face au déclin de la puissance espagnole, entraînant celui de la Florence des Médicis. Ici encore, le caractère iconographique associait étroitement documents et œuvres d'art, également représentés dans l'exposition. La preuve la plus convaincante de cette démarche est la riche collection de médailles, les portraits d'un réalisme frappant, comme ceux de Pie V et de Cosme I^{er}, les tableaux d'histoire, souvent hagiographiques, comme ceux de Vasari ou di Possignano et l'Allori, les gravures très réalistes de la *Bataille de Lépante* par Chrieger, ou bien plus « visionnaires », comme celles du cycle commémoratif de Ferdinand I^{er}, par Jacques Callot. Il en est de même pour la deuxième exposition d'Orsanmichele, sur le thème *Édition et société*, qui présentait de remarquables documents. Une reconstitution idéale de la « bibliothèque du prince » au XVI^e siècle des Médicis s'intégrait, avec d'autres ensembles relatant l'histoire du livre, dans une « mise en scène » architecturale exceptionnelle, due à l'architecte Gio Pomodoro.

La généalogie des Aei, dessin pour un plafond de Giorgio Vasari (masquerade allégorique), Florence, 1565. Galerie des offices, Département des dessins et gravures. [Photo : Scala Editrice, Florence.]

Enfin, le thème de la religion — autre aspect, et non de moindre importance, du thème social — a été abondamment et très justement illustré par des documents d'archives et un excellent choix d'œuvres artistiques — depuis la *Pietà* de Michel-Ange de Santa Maria del Fiore jusqu'à la *Visitation* de Pontormo et aux Crucifix de Jean Bologne — dans la partie de l'exposition installée dans l'église de Santo Stefano al Ponte intitulée *La communauté chrétienne, florentine et toscane, dans la dialectique religieuse du XVI^e siècle*.

La culture et le pouvoir entretenaient des rapports oscillants entre convergence et divergence, ce qui explique la complexité de la question religieuse. Celle-ci se caractérise par des choix cruciaux entre diverses tendances : les traces des idées (toujours présentes) des *piagoni*, les courants artistiques, les initiatives des grands ducs, soutenant le courant autoritaire de la Contre-Réforme et les actions charitables de solidarité populaire menées par les ordres religieux, anciens et nouveaux, et les associations et confréries laïques. On décèle une attitude critique à l'égard du pouvoir, ainsi qu'une tendance moralisatrice notamment dans le *Diario* d'Arditi et les *Dialoghi* de Brucioli qui sont une condamnation du monde de Cosme I^{er} et des signes de la décadence de la dynastie des Médicis. D'autre part, il y avait aussi une lettre de Cosme I^{er} lui-même, adressée le 26 août 1558 au cardinal Giulio Asciano Sforza di Santa Fiora, sur le relâchement des mœurs ecclésiastiques. La majesté de la cour seigneuriale égale, dans le faste et la splendeur de l'art, celle de l'institution ecclésiastique, sous l'influence du grand duc favorable à une solennité accrue de l'appareil liturgique et à l'enrichissement des ornements sacrés du *Duomo* et des principales églises de Florence. Les Médicis ont également encouragé — et d'ailleurs il existe à ce sujet un décret de Cosme datant du 28 novembre 1564 — l'application des décisions du Concile de Trente tant en ce qui concerne le renouveau de la dévotion que, plus tard, celui de l'instruction religieuse. Mais là aussi, l'idéologie du pouvoir transparaît : « ...dans la surveillance policière exercée par un régime dur, comme celui des Médicis, attentif à saisir dans les expressions du désaccord religieux la manifestation du désaccord politique qu'ils craignent » (Arnaldo d'Addario). Le grand nombre des sentences de l'Inquisition, dont témoignent les archives exposées, le montre clairement. Les documents exposés montrent aussi, dans un autre ordre d'idée, le renouveau de vitalité religieuse qu'ont connu de nombreuses classes de la communauté florentine et toscane.

Visitation, Pontormo. Carmignano, Chiesa ►
de San Michele Visdomini.
[Photo : Scala Editrice, Florence.]



Un précurseur de la botanique moderne :
Jacopo Ligozzi, dessin scientifique. Galerie
des offices, Département des dessins et
gravures.

[Photo : Scala Editrice, Florence.]

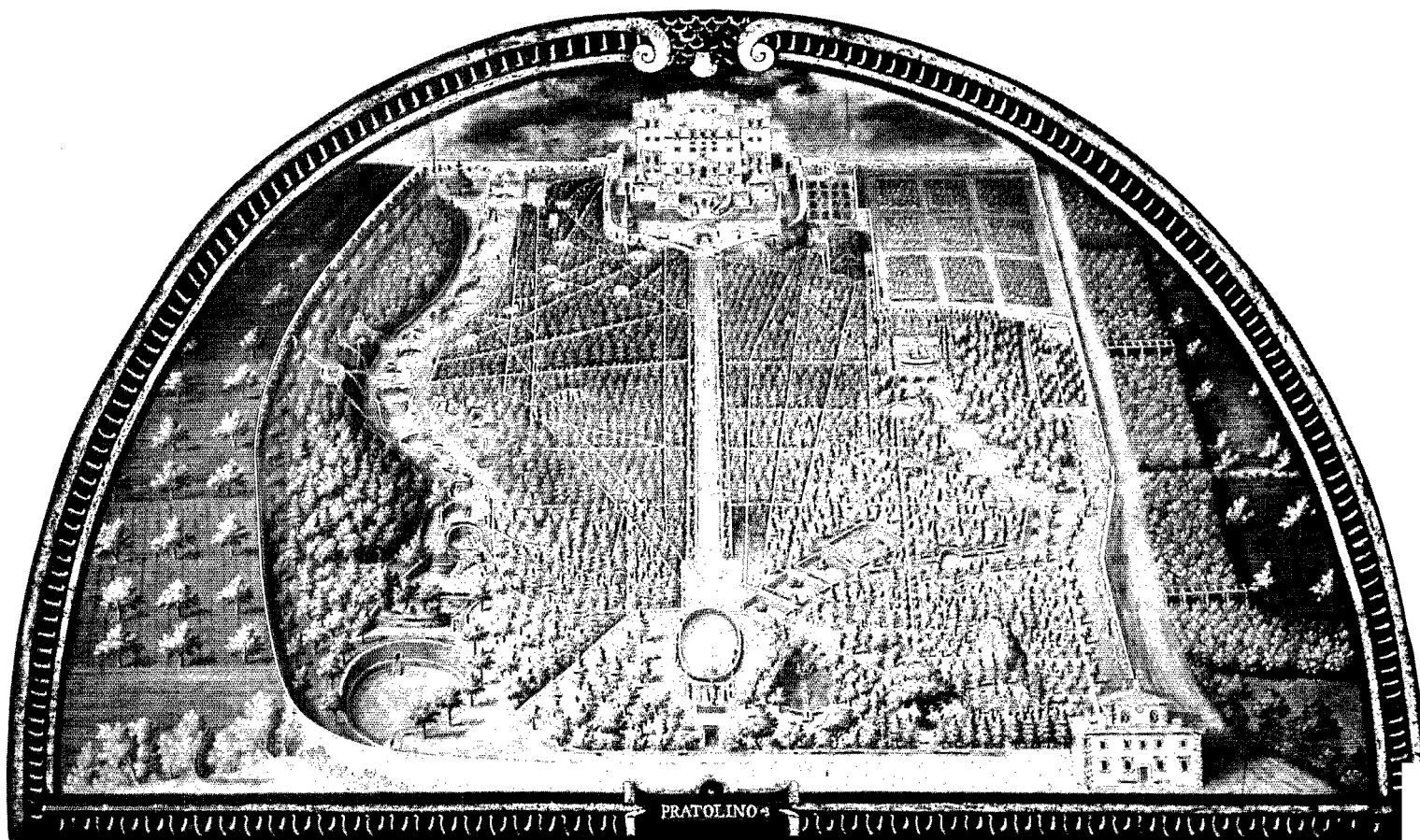
Florence et l'Europe

Le but que se proposait la seizième exposition du Conseil de l'Europe n'aurait pu être atteint si elle n'avait pas fait place à une présentation du cadre européen dans lequel s'est défini le monde de l'art du XVI^e siècle des Médicis.

Quelle fut donc la nature de ces échanges entre Florence et la Toscane et l'Europe? Les œuvres de sculpteurs « espagnols » tels que Jacopo Fiorentino et Pietro Torrigiano montrent une nette influence de la « couleur locale » — pathos populaire et quelque peu théâtral pour le premier, mélange de rigueur formelle et de vérisme profond pour le second. D'autre part, le palais de Charles Quint à Grenade est « conçu comme une variation sur des thèmes de Bramante », selon les termes de Roberto Pane. Par ailleurs, de nombreux documents illustrent aussi l'apogée de l'influence italienne sur l'art français — si grande que, ainsi que le dit André Chastel, c'est alors que commence en France l'histoire de l'art moderne — en cette époque où de nombreux artistes italiens sont appelés à la cour de France et où est réalisée la grande galerie de François I^{er} à Fontainebleau, « dans un esprit d'indissociable union entre les trois grands arts, la peinture, la sculpture et l'architecture ». Ici Rosso Fiorentino et le Primatice, surtout, ont ouvert la voie au maniérisme européen par la grande originalité décorative de leurs « grotesques » en stuc coloré.

Le jardin à l'italienne est imité dans tout l'empire, comme le montrent les belles photographies de la Grottenhöf de la résidence de Munich et du Neugebäude, pour la construction desquelles l'empereur avait appelé de nombreux artistes italiens dont les Toscans Giovanni Sallustio Peruzzi, Tiburzio Spannoc-





Le jardin toscan, une combinaison excentrique de la règle et du caprice : lunette, Giusto Utens, vue de Pratolino Musée « Firenze Com'era », Florence. [Photo : Scala Editrice, Florence.]

chi et Giovanni Gargioli. La vue de l'*hortus Palatinus* à Heidelberg rappelle, par sa disposition quadrangulaire et le découpage des haies bizarrement accotées à la montagne boisée, l'association extravagante entre la règle et le caprice propre à Pratolino. Tandis que les graffiti et les grotesques de la cour du château d'Ambras, en Autriche, se réfèrent à une pratique très courante du maniérisme italien dont le théoricien a été Vasari.

Méthodologie

Jamais autant qu'avec cette exposition il n'avait paru nécessaire d'adopter une méthodologie muséographique fondée sur la lecture d'un tissu territorial et résidentiel sous tous ses aspects. On a fait une large place, dans les diverses parties de l'exposition, à la gravure, non pas tant comme technique artistique en soi que comme instrument de reproduction et de transmission sociale des images, mettant en relief la signification communicative et linguistique du phénomène artistique.

On a insisté sur l'éclat des idées formelles de l'urbanisme et des réalisations architecturales et plastiques de Florence et de la Toscane. Le contexte européen a été souligné pour mieux marquer le rayonnement historico-géographique des thèmes illustrés dans le monde médicis.

En ce qui concerne la présence monumentale de l'art à Florence, on a voulu que ce moment exceptionnel de vie culturelle offert à la ville à l'occasion de cette exposition laisse une trace historique. On a donc rendu le Palazzo Vecchio à sa fonction première de « contenant » d'œuvres d'art, c'est-à-dire à cette fonction même que lui avaient attribuée les grands-ducs. Il a fallu pour cela entreprendre quantité de travaux délicats sur le plan muséographique ainsi qu'une série de recherches patientes et minutieuses dans les archives. Un grand nombre de tapisseries précieuses ont ainsi été récupérées et leur restauration confiée à un laboratoire spécialement créé au moment où l'exposition se préparait¹¹.

Le fait que l'on ne pouvait accéder à de nombreuses parties du Palazzo

11. Il fut possible de reconstituer, comme le note Paola Barocchi dans le catalogue, « non seulement la composition de célèbres séries, comme l'*Histoire de Joseph* de Bronzino et la série des grotesques de Bachiacca, mais dans le même temps, de retrouver leur but et leur emplacement originels. Ainsi, on a pu dresser un inventaire des tapisseries qui existaient à la cour des Médicis au XVI^e siècle, ce qui a permis de redécouvrir, fait exceptionnel, des pièces dispersées aujourd'hui en divers lieux (la plupart se trouvant dans les bâtiments officiels tels que les ambassades et les préfectures) ».

Vecchio, occupées par les services de l'administration municipale ou publique, a été un problème. Néanmoins, l'accueil généreux fait par les autorités municipales aux suggestions présentées à la suite des recherches effectuées dans les archives a permis de remettre la Sala dei Cinquecento dans l'état qui était le sien à la fin du XVI^e siècle.

D'autres lieux d'exposition ont aussi posé des problèmes particuliers. Le Palazzo Strozzi a dû être équipé, sur les conseils des meilleurs experts italiens dans le domaine, d'installations anti-incendie. Dans d'autres palais, il a fallu installer, dans les lieux les plus exposés aux variations de la température et de la lumière, des régulateurs et des appareils spécialisés de contrôle permanent.

En raison de l'exceptionnel afflux de visiteurs, une surveillance constante fut nécessaire. Les frais d'embauche d'un nombre considérable de gardiens – environ 185, qui sont venus s'ajouter à ceux que comptaient déjà normalement certains lieux d'exposition – afin qu'ils puissent être présents à chaque détour de l'exposition, ont représenté le poste de dépenses le plus important du budget du comité d'organisation. Cette décision a porté ses fruits puisque aucune installation et aucune des quelque 3 500 pièces exposées n'ont subi de dommages pendant la durée excédant six mois de l'exposition. L'affluence des visiteurs – dont un grand nombre d'écoliers – a été considérable, puisqu'on a compté jusqu'à 15 000 entrées par jour, certaines semaines, ce qui a mené l'exposition au seuil de la paralysie.

Un immense succès

Le comité d'organisation n'avait ni prévu ni espéré un tel flot de visiteurs – une véritable foule surtout pendant les trois premiers mois et les derniers quarante jours. D'autant que, en refusant le principe d'une vulgarisation facile ou de ce que l'on appelle à tort la « promotion de masse », il avait choisi de monter une exposition de haute tenue scientifique. Le public – près d'un million et demi de visiteurs, en calculant au plus juste – lui a manifestement donné raison. Aucune des expositions précédentes réunies par le Conseil de l'Europe n'avait connu un tel succès. Après tant de manifestations où l'on a vu la culture dégradée par la curiosité sans objet ou la propagande idéologique, le public veut aujourd'hui, plus que jamais, que l'on respecte son intelligence.

L'accueil fait à l'exposition par la presse, spécialisée ou générale, et les grands moyens d'information radiophoniques et télévisés de notre pays et de nombreuses autres nations du monde entier a été excellent. Les reproductions photographiques de plusieurs milliers d'articles, pendant la première période de l'exposition uniquement, forment à eux seuls deux gros volumes. La cérémonie d'ouverture, en présence du président de la République italienne et des plus hautes autorités du Conseil de l'Europe et de la Communauté européenne, a été retransmise en Eurovision. La RAI (radio-télévision italienne) a diffusé sur chacune de ses chaînes des commentaires et des chroniques sur l'exposition et ses thèmes. Les stations de radio et de télévision italiennes privées et les principales chaînes nationales européennes ont diffusé et vendu à de nombreux pays des programmes de grande qualité consacrés à l'exposition.

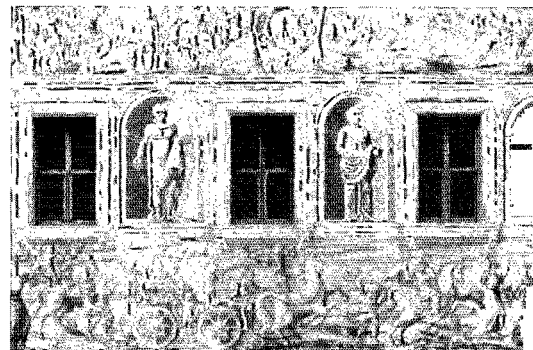
Mais les résultats les plus importants, sur le plan scientifique, sont ceux auxquels a permis d'aboutir la vaste variété de recherches menées durant la longue phase de préparation de l'exposition par un grand nombre de chercheurs, souvent jeunes.

Les cinq volumes du catalogue sont le résultat de ces recherches. Ces ouvrages apportent une contribution exceptionnelle aux études sur le XVI^e siècle au temps des Médicis et en Europe et sur la naissance de la culture moderne; les spécialistes et le public cultivé y trouveront une mine d'informations et d'idées intéressantes.

De nombreuses institutions culturelles, à Florence, en Italie, et à l'étranger, ont saisi l'occasion offerte par l'exposition pour organiser des cycles de conférences, des présentations et des séminaires spécialisés sur les divers thèmes et problèmes dont elle traitait ou auxquels elle était liée. Des perspectives, heureuses assurément, de présentation dans d'importants musées d'Italie ou de

Extension du maniérisme italien : graffiti et peintures grotesques de la cour du château d'Ambras, Autriche.

[Photo : Scala Editrice, Florence.]



pays d'Europe et d'Amérique du Nord s'ouvrent pour certaines parties de l'exposition. Mais, en attendant, l'écho mondial du colloque international organisé par le comité sur le même thème général que l'exposition n'a pas fini de résonner¹². Quant au colloque-séminaire organisé par l'Institut d'histoire de l'architecture et de restauration de l'Université de Florence, il n'a pas suscité moins d'intérêt parmi les spécialistes. Ce groupe a préparé, spécialement pour les écoles italiennes et européennes, un livre comportant trois jeux de diapositives d'œuvres choisies parmi celles de l'exposition, avec des légendes en italien et en anglais. Il faut aussi signaler l'influence de l'exposition dans le domaine de l'édition. On a pu voir apparaître sur les étagères des librairies florentines et italiennes, avec beaucoup d'à propos, de nombreuses rééditions d'œuvres importantes sur le monde des Médicis. Beaucoup en Italie ont spontanément déclaré que 1980 avait été l'*Année des Médicis*. Il ne s'est pas agi d'un anniversaire ou d'un centenaire prévu au calendrier des grandes manifestations de la liturgie culturelle, avec son cérémonial plus ou moins répétitif. Cette exposition a été l'aboutissement d'une idée, qui a exigé la collaboration d'un grand nombre de personnes : étendre la culture, qui est le fondement de l'esprit de civilisation chez l'individu et dans les nations. Il n'est pas présomptueux de penser que le Conseil de l'Europe et les forces politiques, sociales et religieuses qu'il a réussi à mobiliser autour de cette idée, trouvent dans les résultats un signe certain de reconnaissance de leur propre fonction historique et d'encouragement à continuer dans cette voie.

12. Les *Actes* de ce colloque seront publiés en 1981.

[Traduit de l'italien]

*Retour et restitution
de biens culturels*

Détail d'un chasse-mouches (îles de la
Société) provenant de la collection Hooper.
[Photo : Musée de Tahiti et des îles.]



Le Comité intergouvernemental : mécanismes pour un nouveau dialogue

Salah Stétié

Écrivain libanais, poète et diplomate, est né en 1929 à Beyrouth. Licencié ès lettres, Université de Paris; ancien élève de l'École des hautes études et de l'École du Louvre. Professeur de français et de littérature comparée dans des établissements secondaires et universitaires au Liban. Rédacteur en chef de *L'Orient littéraire*, un hebdomadaire culturel, président de la section libanaise de l'Association internationale des critiques d'art. Conseiller culturel auprès des ambassades du Liban en Europe occidentale (1962-1966). Depuis 1966, délégué permanent du Liban auprès de l'Unesco. Nombreux articles et études sur l'art et la poésie contemporains. Auteur de nombreux essais et poésies. Élu président, en 1980, du Comité intergouvernemental pour la promotion du retour de biens culturels à leur pays d'origine, ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale.

La question du retour et de la restitution des biens culturels a été le sujet d'un numéro spécial de Museum (vol. XXXI, n° 1, 1979). En 1980, du 5 au 9 mai, se tint à Paris la première session du Comité intergouvernemental pour la promotion du retour de biens culturels à leur pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale. Cette réunion suscita le plus grand intérêt. Il y eut des représentants de dix-neuf des vingt États membres du comité, des observateurs de trente-sept États membres de l'Unesco, ainsi que d'organisations intergouvernementales et non gouvernementales (de l'Icom en particulier). Le rapport du comité fut présenté à la vingt et unième session de la Conférence générale de l'Unesco à Belgrade, en automne 1980. A cette occasion, le président du comité, l'écrivain, poète et diplomate libanais Salah Stétié, fit une présentation brillante de ce problème complexe et brûlant devant l'assemblée des délégués. Nous donnons ici l'essentiel de ses réflexions.

Le dessein de Museum est d'informer régulièrement ses lecteurs du progrès des actions menées dans ce domaine. Ce sont aussi les « gens de musée » qui sont principalement concernés. Leur concours est indispensable pour « créer un climat de mutuelle compréhension et de solidarité internationale » que mentionne le comité dans une de ses recommandations, dont le texte est cité aussi ci-dessous.

Quelques leçons de la première réunion du Comité intergouvernemental

Tout d'abord, les pays déshérités du tiers monde ont mis en évidence un fait qui leur paraît fondamental : le manque presque total de renseignements sur les objets témoins de leur culture qui sont dispersés au hasard des collections publiques et privées. C'est ainsi à juste titre qu'ils revendiquent l'élaboration de répertoires permettant d'identifier et de classer de tels objets. Ce travail d'inventaire pourrait être accompli avec la coopération des spécialistes dans le ou les pays concernés et avec l'aide d'organisations non gouvernementales spécialisées telles que l'Icom.

Il est tout aussi important de contribuer, sur le plan international, à la création de structures d'accueil adéquates, qui font cruellement défaut dans certains pays. Il faut aussi, dans ces pays, s'attacher tout particulièrement à la formation de spécialistes susceptibles de prendre en charge les précieux objets culturels se trouvant dans le pays ou devant y retourner.

Les États possédant des biens culturels ont souvent élevé l'objection suivante : les législations nationales ne peuvent exercer aucune pression sur les détenteurs privés de biens culturels, comme les grands musées du type du British Museum, par exemple, qui ne dépendent pas de l'autorité nationale et, ainsi, ne sont pas soumis aux décisions ou à la politique de l'État. Cette objection est d'importance, car elle peut bloquer au départ toute réclamation ou processus de restitution : le

Comité a donc demandé aux États qui sont dans une telle situation d'agir pour adapter leurs législations nationales dans ce domaine, ainsi que leurs réglementations internes, pour trouver une solution à ce problème.

Le Comité a également insisté sur l'importance d'un renforcement et d'une amélioration des législations et des réglementations destinées à empêcher et à interdire le trafic illicite des biens culturels qui, hélas, est toujours florissant dans notre monde. Outre ces mesures, on devrait lancer une vaste campagne pour sensibiliser le public à l'importance des biens culturels : cette prise de conscience pourrait être une aide non négligeable pour faire obstacle au trafic illicite de ces biens.

Je dois ajouter ici qu'un État membre du Comité, appuyé par d'autres États membres, a estimé que, tout en reconnaissant la primauté du principe du retour et de la restitution des biens culturels, il y avait lieu d'envisager la mise en place d'un principe annexe, subsidiaire en quelque sorte : celui de la compensation. Autrement dit, chaque fois que, pour une raison ou pour une autre, la voie de la restitution paraîtrait bloquée, l'État demandeur devrait pouvoir obtenir de l'État détenteur, à titre de compensation, un bien culturel appartenant à la tradition de ce dernier État, bien dont la valeur, non pas financière mais culturelle, serait équivalente à celle de l'objet retenu... Je me dois cependant d'indiquer que la plupart des États membres du Comité ont estimé qu'au stade en quelque sorte inaugural de la procédure internationale relative à la restitution des biens culturels, il fallait insister prioritairement sur la confirmation du principe de restitution et, de ce fait, éviter tout ce qui pourrait, fût-ce avec la meilleure intention du monde, risquer d'affaiblir ce principe.

Quelques conclusions générales à l'issue des débats de la Conférence générale de l'Unesco

Nos travaux ont été extrêmement utiles dans la mesure où ils ont fait tomber le terrible mur de la méfiance. Sans avoir la naïveté de croire que, du jour au lendemain, tous les grands musées du monde vont se démunir de leurs trésors accumulés par la patience des siècles au bénéfice des créateurs et premiers possesseurs de ces trésors, j'espère vivement, quant à moi, que ce début de dialogue aura réussi à résorber d'étranges, de mauvaises pudeurs. Le problème est désormais posé en toute clarté et un mécanisme a été créé en vue de faciliter la solution, ici ou là, de ce problème. Un état d'esprit est peut-être en train de naître, lié au respect de l'identité culturelle et du besoin de préserver, chez l'autre, la nature de cette identité. Car ce problème de la restitution et du retour des biens culturels est, je l'ai dit et ne crains pas de le répéter, l'un des problèmes cruciaux du tiers monde, autour de quoi gravitent la plupart de nos consciences nationales... Il y a là une question qui risque, dans le cadre des enceintes internationales, de prendre

assez vite un caractère tout à la fois aigu et dangereux si nous ne nous attachons pas, courageusement, en faisant acte de générosité et d'imagination, à lui trouver les solutions qui conviennent. A ce stade, Monsieur le Président, je voudrais, avec votre permission, me tourner vers les pays détenteurs de la quasi-totalité des biens culturels du tiers monde – et qui, de ce fait, ont en main l'ensemble des clés adéquates – pour leur adresser au nom du Comité intergouvernemental le plus solennel des appels : j'ai parlé de générosité et d'imagination, il y a plus, ces pays se doivent d'avoir une vue plus claire et une appréciation plus équilibrée et plus juste, plus « compréhensive », au sens étymologique du terme, de la situation matérielle et morale dont ils sont les principaux responsables – et, aussi, les seuls bénéficiaires. Il faut, dans ce domaine qui touche au plus profond de l'identité culturelle, éviter de nous placer dans une impasse, où nous aurions tous beaucoup à perdre. Et l'on permettra au président du Comité intergouvernemental de sortir pour quelques minutes de la réserve imposée par sa fonction pour répondre à trois objections souvent formulées par les pays développés en vue de justifier le *statu quo*.

La première objection opposée aux demandes des pays du tiers monde est d'ordre technique. A savoir que les objets conservés dans les pays développés sont entourés de soins vigilants et constants dus aux conditions mêmes de leur conservation. Ainsi se trouvent-ils à l'abri des détériorations de toute nature dont ils auraient pu être victimes dans leur pays d'origine, souvent moins équipé qu'un pays hautement développé pour faire face aux menaces qui pèsent sur ces objets. Sans doute y a-t-il beaucoup de vrai dans cet argument, mais l'on ne peut s'empêcher à ce propos de regretter que les puissances hier prédominantes n'aient pas essayé de produire ces mêmes conditions de préservation technique au lieu même d'enracinement de l'objet, en créant sur place la ou les structures d'accueil indispensables et en formant sur place le personnel qualifié pour la conservation et la maintenance. On est également en droit de s'interroger sur le bien-fondé d'une position qui prive des ayants droit de leur droit précisément à leur propre patrimoine, sous prétexte d'une incapacité provisoire à laquelle il serait possible et relativement facile, là où elle existe, de porter remède, dans le cadre de l'aide bilatérale ou internationale, à travers, notamment, l'Unesco. Les solutions humaines et techniques existent : il suffit de les vouloir et de les appliquer chaque fois que nécessaire, en prévoyant que leur coût n'est que le prix payé par les uns pour permettre aux autres, qui furent si longtemps dépossédés, de mieux devenir eux-mêmes.

Un autre argument avancé est qu'un objet important de l'une des traditions culturelles du tiers monde est mieux mis en valeur et mieux perçu par l'opinion publique s'il se trouve exposé dans l'un ou l'autre des grands musées de la planète. Et, disent les tenants de cette thèse, le déplacement de cet objet loin de son lieu d'origine et sa rétention dans les conditions décrites servent beaucoup mieux, sur un plan universel, la civilisation dont cet objet est issu et constituent un moyen essentiel de reconnaissance, au niveau mondial, de l'identité culturelle ainsi illustrée. Argument de

poinds, je l'admets. Et qui serait d'un poids plus grand encore si les objets, dont le retour et la restitution sont souhaités, n'étaient pas précisément – dans la définition grave et limitative que nous en avons donné – de ces objets dont la récupération est destinée à servir, tout d'abord, une meilleure prise de conscience d'une identité culturelle par elle-même, avant même que cette identité culturelle ne soit reconnue et saluée par d'autres. Et puis, comment oublierai-je l'appel pathétique de certains délégués, celui, par exemple, de la Papouasie - Nouvelle-Guinée qui nous a dit, souvenez-vous-en, son amertume de voir les objets sacrés de son culte, chargés pour lui de la plus haute signification religieuse, être employés à des fins ethnologiques ou de délectation esthétique – de toute façon, selon lui, à des fins ésotériques très inférieures à leur vocation spirituelle?

Un troisième argument est, me semble-t-il, parmi les plus importants, et il nous faut en tenir compte. C'est l'incapacité où se trouvent bien des législations nationales d'avaliser le retour ou la restitution des biens culturels en dehors des strictes limites de la Convention concernant le trafic illicite desdits biens. On sait que cette convention n'a pas d'effet rétroactif. Mais, dans ce cas, et si l'on devait s'en tenir au seul cadre de la Convention, je ne vois pas la raison d'être du Comité intergouvernemental. S'il se fût agi exclusivement d'appliquer entre parties signataires et de bonne foi les dispositions de ladite Convention, il n'y aurait pas, sauf cas exceptionnel, risque de litige ni, donc, besoin d'arbitrage. Le Comité intergouvernemental, du moins tel que ses membres l'ont compris, était essentiellement un comité d'arbitrage et de bons offices. Son mandat dépasse, de ce fait, le cadre de la Convention évoquée. Le retour et la restitution dont ce Comité se préoccupe sont ceux de biens effectivement protégés par les législations nationales et qu'il faut pourtant réussir à retirer du cadre de ces législations au nom de principes supérieurs aux législations elles-mêmes. En d'autres termes – et c'est là que réside le risque de conflit – il s'agit de privilégier le droit culturel et moral des uns au regard du droit purement juridique des autres.

Le Comité a beaucoup de travail devant lui... Son travail – je me dois de le souligner une nouvelle fois – n'est que de persuasion ; à la rigueur peut-il user de pression morale. N'oublions pas, Mesdames et Messieurs, que le Comité n'a pas à sa disposition, non plus d'ailleurs que le Directeur général de l'Unesco, de divisions blindées. Le seul blindage qui fait notre force – nous tous qui sommes si justement préoccupés de ce problème d'équité internationale et d'animation culturelle – est celui de notre intégrité intellectuelle et morale, de notre souci de servir au mieux le dialogue interculturel, de notre fidélité totale à la préservation de notre identité la plus profonde, que nous estimons inaliénable...

Certaines de ces observations et de ces espérances sembleront-elles chimériques à certains, notamment celles relatives à une plus juste distribution des biens culturels envisagés comme les témoins spirituels, pour chacun de nous, de son identité la plus profonde, c'est-à-dire finalement de sa raison d'être puisque nos raisons d'aujourd'hui et de demain sont filles de nos raisons d'hier. Ai-je tort de parier sur une meilleure prise de conscience de la

responsabilité internationale en ce domaine? Je ne le crois pas, et utopie pour utopie, je veux parier sur l'utopie la plus généreuse et croire que la pratique en matière de restitution et de retour des biens culturels deviendra un jour l'une des normes de la vie internationale dans le respect de tous et dans le goût inimitable de chacun. Utopie? Tout compte fait, l'Unesco elle-même, il y a cinquante ans, qu'était-ce sinon une utopie?

Recommandations du Comité intergouvernemental

Les recommandations suivantes ont été entérinées lors de la vingt et unième session de la Conférence générale de l'Unesco (octobre-novembre 1980, Belgrade) et invitent également le Directeur général à donner une suite effective aux procédures décrites ci-dessous.

1. Le Comité considère qu'il est essentiel et urgent que chaque pays qui cherche à constituer des collections représentatives de son patrimoine culturel élabore systématiquement un inventaire des biens qui existent encore sur son territoire et des biens qui se trouvent à l'étranger. L'établissement de tels inventaires pourraient être entrepris en collaboration avec les organisations non gouvernementales compétentes, notamment l'Icom, et en ayant recours à la coopération technique de l'Unesco, dans le cadre du Programme de participation ou de tout autre programme permettant une telle coopération. Ces inventaires devraient permettre d'identifier les lacunes ainsi que les biens visés à l'article 3 des statuts en vue d'une action éventuelle de retour ou de restitution.

Le Comité invite tous les pays qui ont les moyens d'élaborer de tels inventaires à participer à une coopération bilatérale ou multilatérale en vue de leur réalisation.

2. Le Comité, fortement préoccupé par la persistance du trafic illicite de biens culturels qui continue à appauvrir le patrimoine culturel de tous les peuples, estime que chaque État devrait prendre d'urgence les mesures susceptibles de mettre fin aux transferts illicites. Les instruments juridi-

ques devraient être renforcés sur le plan national. Les États qui ne l'ont pas encore fait devraient ratifier la Convention de 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites de biens culturels. Les réglementations et le contrôle sur le plan douanier devraient être renforcés. Des services spécialisés devraient être établis au niveau de la police. Un contrôle des circuits commerciaux devrait être prévu, les biens culturels faisant l'objet du commerce étant définis à l'article 3 des statuts du Comité. Le Comité recommande que le Secrétariat continue à coopérer avec toutes les organisations internationales gouvernementales et non gouvernementales qui peuvent apporter une contribution à la lutte contre le trafic illicite.

3. Le Comité estime que pour créer le climat de compréhension mutuelle et de solidarité internationale indispensable à la réalisation de ses objectifs, des campagnes d'information du public devraient être menées, d'une part, dans les pays qui réclament le retour ou la restitution de biens culturels afin que toute la population prenne conscience de l'importance de la protection et de la conservation de son patrimoine artistique et historique et, d'autre part, dans les pays auxquels les demandes s'adressent, afin de faire comprendre les raisons justifiant de telles demandes et de dissiper les malentendus qui existent encore à ce sujet. Les commissions nationales pour l'Unesco

et les institutions éducatives et culturelles devraient être associées à cet effort.

4. Le Comité estime nécessaire l'élaboration d'un formulaire type permettant de normaliser les informations relatives à des demandes de retour ou de restitution ainsi que les observations formulées par les États membres à qui s'adressent ces demandes. Un projet de formulaire devrait être préparé par le Secrétariat, soumis à l'approbation des membres du Comité et diffusé à tous les États membres et Membres associés de l'Unesco. La forme définitive de ce formulaire sera adoptée par le Comité à sa deuxième session, qui déterminera en même temps les modalités de son utilisation.
5. Le Comité recommande que lorsqu'une offre ou une demande de retour ou de restitution d'un bien culturel fait l'objet de contacts bilatéraux, les États intéressés informent des progrès réalisés, aussi rapidement que possible, les membres du Comité ainsi que tous autres États membres concernés, par l'intermédiaire du Secrétariat.
6. Étant donné la rareté des possibilités de financement dans le domaine de la muséologie, le Comité exprime le vœu que les États membres intéressés coordonnent toutes les formes de coopération en vue du renforcement des capacités nationales (envois d'experts, formation du personnel spécialisé, fourniture d'équipements, etc.), afin d'obtenir un résultat maximal notamment en ce qui concerne les structures d'accueil adéquates (matérielles, techniques, juridiques, etc.).
7. Le Comité prend note des propositions faites par le Directeur général en vue de promouvoir le retour ou la restitution de biens culturels à leur pays d'origine, telles qu'elles sont formulées dans le projet de document 21 C/5, et, en application de l'article 4.5 de ses statuts, donne son entier appui à ces propositions.

Le Musée de Tahiti et des îles : pour une politique réaliste

Anne Lavondès

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

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

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

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

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

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

D'autre part, dans certains pays, comme la France, les collections publiques sont inaliénables, c'est-à-dire que les objets ne peuvent être ni donnés, ni vendus, ni échangés. Ils peuvent être en revanche prêtés temporairement ou mis en dépôt pour une longue durée.

Quelques conditions préliminaires pour les prêts ou les dépôts

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

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

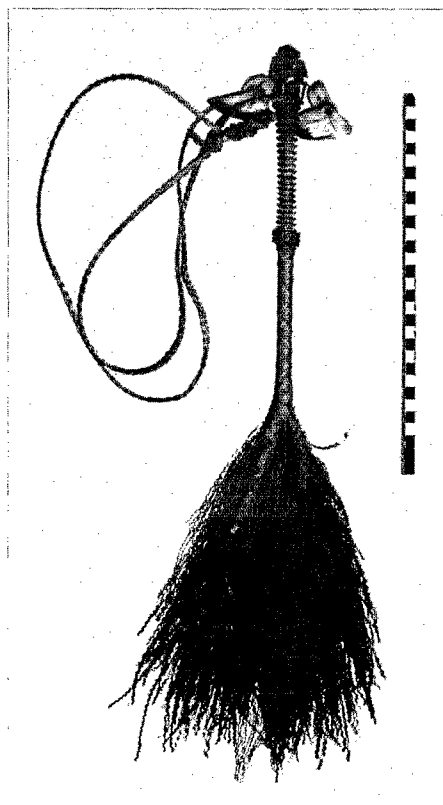
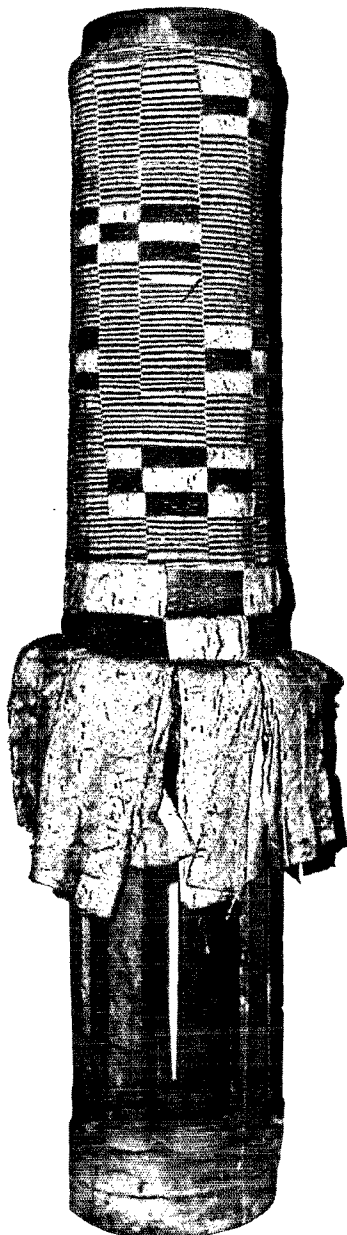
Une fois que le conservateur du musée demandeur a fourni les preuves nécessaires, il doit savoir exactement ce qu'il veut. Pour l'instant, il semble peu réaliste et illusoire de penser que les musées vont fournir des listes de leurs collections, puis « faire des offres », malgré, certes, quelques exceptions remarquables. J'ai fait moi-même des inventaires des objets polynésiens se trouvant dans les musées, en particulier dans les musées français. En principe, ils indiquent l'identification, la localisation, la description, les dimensions de l'objet et toutes les précisions que cette première

recherche permet de donner sur l'histoire de cet objet ; ils comportent aussi des photographies ou des dessins. Des informations peuvent ultérieurement compléter cette documentation. Ce travail préliminaire est très important : il est tout d'abord en lui-même une contribution à l'inventaire général des biens culturels, mais cela permet aussi de savoir localiser les collections polynésiennes. Plusieurs de ces inventaires ont déjà été publiés.

Il me semble qu'un des droits fondamentaux des conservateurs de musées en cours de création ou de développement est de savoir où et comment sont conservés les objets qui proviennent de leur région. Il paraît également légitime que leurs actuels possesseurs soient responsables et garants de la bonne conservation de ces objets. Cet aspect très important n'a pas été mis suffisamment en évidence : l'expérience prouve que ce n'est pas parce qu'un objet se trouve dans un musée européen ou américain qu'il est nécessairement bien conservé. Le contraire est plus fréquent et l'on peut affirmer que certains objets seraient plus « en sécurité » dans leur pays d'origine. Il est donc grand temps, s'il n'est pas trop tard, que

les pays possédant de riches collections comprennent que ce problème est aussi le leur : ils doivent être aussi exigeants sur les conditions de conservation chez eux qu'ils le sont à l'égard des pays demandeurs. Sinon, pourquoi ne pas laisser sortir sans obstacles les objets par trop menacés, s'ils ne peuvent leur assurer de bonnes conditions de conservation ?

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



MUSÉE DE TAHITI ET DES ÎLES. Chasse-mouches des îles Marquises, en bois et fibre de coco avec des pendentifs de nacre, dépôt du Musée des beaux-arts de Lille.
[Photo : Musée des beaux-arts de Lille.]

Tambour des îles Marquises, dépôt du Musée des beaux-arts de Lille (France). Bois recouvert de *tapa* et tresse décorative en fibre de coco.
[Photo : Musée des beaux-arts de Lille.]

mieux les difficultés des petits musées en cours de création. Je remercie ici tous les conservateurs qui m'ont si bien accueillie chaque fois que j'ai fait ce travail.

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

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

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

Même si ces collections marginales retrouvent parfois un intérêt soudain pour leurs conservateurs ou les collectivités locales qui les possèdent, du fait qu'elles sont demandées, je crois que c'est dans de telles collections, ainsi que dans les réserves abondantes des grands musées ethnographiques, qu'il faut chercher les objets à demander en priorité, plutôt que parmi les très belles pièces exposées depuis longtemps, que l'on sait être dans tel ou tel musée. Le « repérage » de ces collections marginales exige un long travail de prospection, en raison, bien sûr, de leur obscurité. Il faut citer ici le travail de M^{me} Laroche, au Musée de l'homme (Paris), qui s'est efforcée de retrouver les collections océaniques conservées en France : il m'a servi de point de départ pour mes propres recherches.

Stratégies tahitiennes...

En faisant ce travail de prospection pour le Musée de Tahiti et des îles, mon premier objectif était de faire revenir des objets que les Polynésiens n'auraient sans doute jamais pu voir. Je voulais aussi tenter de compléter progressivement la collection de notre musée, dont la pénurie est immense. Je suis de l'avis de J. Specht qui souligne « qu'il faudrait s'intéresser un peu plus à des objets plus courants, notamment ceux qui permettent d'illustrer les aspects économiques ou techniques des divers patrimoines culturels » (*Museum*, vol. XXXI, n° 1, 1979). Mais une des difficultés est, pour la Polynésie du moins, que, précisément, ce sont rarement les objets les plus courants qui ont été recueillis par les navigateurs ou les missionnaires. Par exemple, il est presque impossible de retrouver une pagaie ancienne

de Tahiti, quelque usuel que soit cet objet. Par contre, le Musée de Tahiti et des îles a reçu en dépôt illimité, sans même les avoir demandées, de très belles pagaies, dites « cérémonielles », entièrement sculptées, provenant des îles australes. C'est un prêt du Musée de la marine de Paris, pour lequel nous remercions à nouveau son ancien conservateur, Luc Marie Bayle, ainsi que son conservateur actuel, le capitaine de frégate F. Bellec.

Actuellement, le Musée de Tahiti et des îles expose de très beaux objets polynésiens anciens (37 pièces), que le Musée des beaux-arts de Lille (France) nous a confiés en dépôt pour deux ans, par contrat. Nous exprimons toute notre reconnaissance à M. Hervé Oursel, conservateur des musées de Lille, à la Municipalité de Lille et à M. Landais, directeur des musées de France. Nous remercions également l'association œcuménique locale TENETE, qui a remis au musée, en dépôt illimité, de magnifiques objets, don de la Maison généraliste des Pères de Picpus, à Rome, et de la Société des missions évangéliques de Paris.

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

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

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

Exportations illicites...

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

choisis est d'aider les collectionneurs en leur fournissant des inventaires descriptifs et des photographies de leurs collections, que beaucoup ont préféré, ces dernières années, déposer au musée, dans un souci de sécurité.

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

Depuis 1920, bon nombre d'expéditions scientifiques se sont succédé dans les différents archipels de la Polynésie. Des objets archéologiques, mais aussi des documents, comme les cahiers sur lesquels les Polynésiens inscrivaient leurs généalogies, ont été « exportés » par les chercheurs, devant être matière d'études scientifiques. Nous recevons rarement les résultats des travaux de ces diverses missions, et, fait plus grave, il est souvent très difficile, sinon impossible, de faire revenir ces documents originaux ou ces objets. Voici, par exemple, la réponse directe (!) que je reçus en 1979 de l'American Museum of Natural History de New York, lorsque je demandai le renvoi de quelques objets, au moins en prêt, en particulier de tessons de poterie trouvés aux îles Marquises, indispensables à la compréhension et à la présentation de la préhistoire polynésienne : « Je crains que nous ne puissions vous accorder l'autorisation que vous demandez... Le département a une sévère réglementation concernant le prêt des objets précédemment cités... »

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

Sans insister davantage sur ces luttes incessantes pour faire revenir cette catégorie de biens culturels, souhaitons que cette époque soit définitivement révolue, où, même sur le plan scientifique, les pays déshérités étaient considérés comme des terres d'« exploitation » où l'on prend sans jamais donner ; espérons que ce ne soit plus qu'un mauvais souvenir de l'histoire...¹.

Une politique d'achat intelligente

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

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

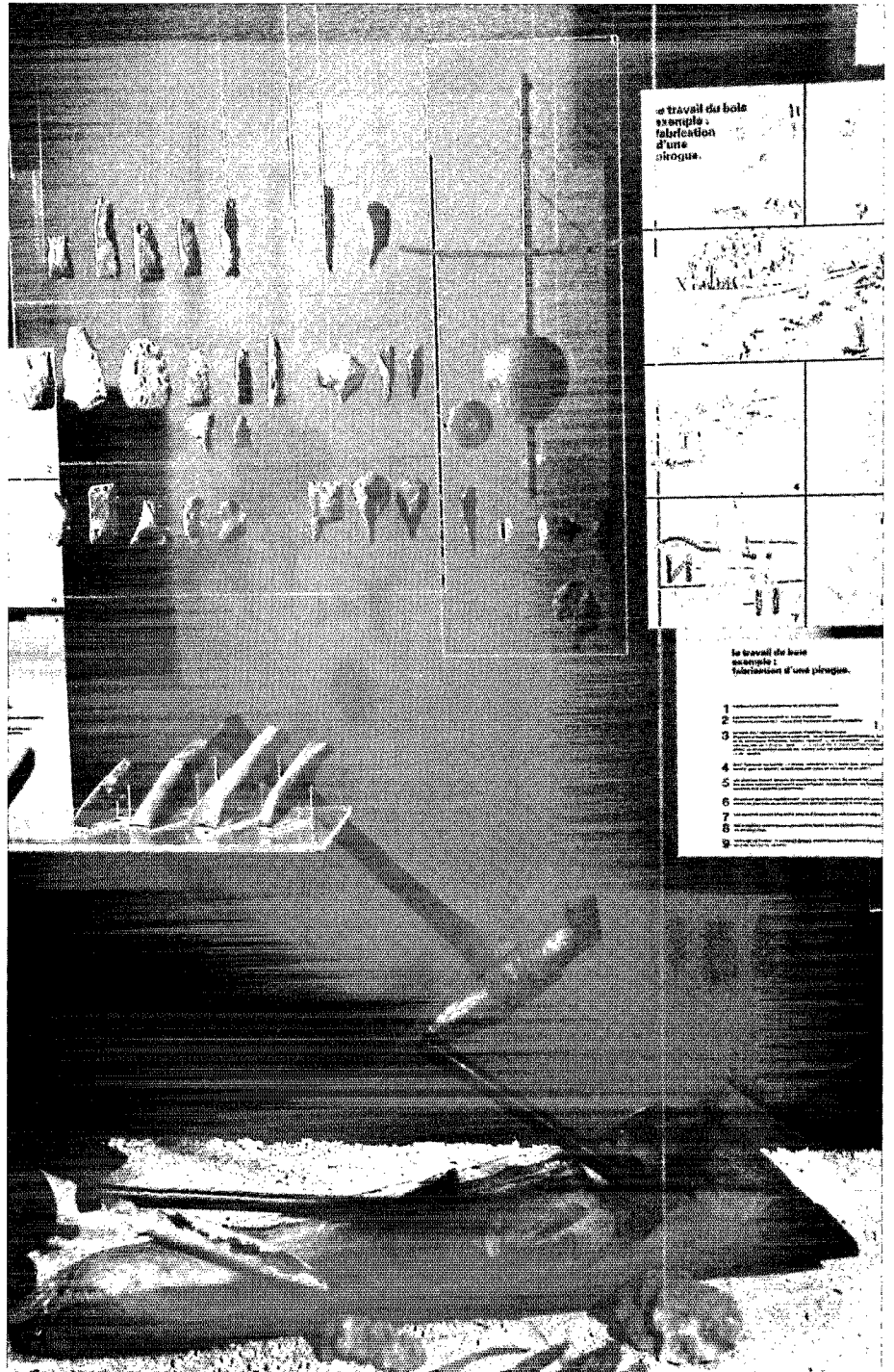
Il arrive également, à l'occasion de ventes aux enchères, que nous gagnions la confiance des propriétaires d'objets, en sorte qu'ils acceptent de déposer certaines pièces au musée. Ce sont parfois les propriétaires eux-mêmes qui nous le proposent, surtout lorsqu'ils connaissent déjà le musée pour l'avoir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

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

Une solution pratique

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

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



Hachettes des îles de la Société provenant de la collection Hooper achetée par le musée (la plus grande sans doute fut recueillie par le capitaine Cook lui-même).

[Photo : Musée de Tahiti et des îles.]

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

Tribune libre



« La culture n'est pas quelque chose que l'on peut manger » : Quelques réflexions sur les moyens de préserver la culture et son développement en Océanie¹

Malama Meleisea

Né aux Samoa occidentales. Diplômé de l'Université de la Papouasie - Nouvelle-Guinée. Chef adjoint du Département de la jeunesse, des sports et de la culture aux Samoa occidentales. Consultant Unesco sur l'histoire orale (dans le cadre du projet pour l'étude des cultures océaniques) ; coordonnateur d'un projet spécial pour l'écriture de l'histoire orale des Samoa occidentales. Prépare actuellement un doctorat en histoire à l'Université Macquarie, Australie. Assistant d'histoire et de sciences politiques à l'Université du Pacifique du Sud.

J'ai grandi dans un village sur la côte sud d'Upolu, dans les Samoa occidentales. La première fois que j'ai vu une ville ou voyagé dans un véhicule automobile, c'était quand j'avais 9 ans, alors que je parcourais en bus la longue route défoncée qui mène à Apia. La route elle-même et le bus étaient des nouveautés introduites dans notre district lorsque j'étais enfant.

Deux de mes plus anciens souvenirs sont des expériences que peu d'enfants des Samoa ont vécues, ce qui est dommage pour eux. Le premier date de l'époque où j'étais l'enfant adoptif de la sœur de mon grand-père. J'étais le quatrième des seize enfants nés de mon père et de ma mère. Ils nous envoyèrent, mon plus jeune frère et moi, vivre chez elle. Nous faisons ses courses et lui tenions compagnie ; et elle nous nourrissait de mangues et de poissons qu'elle ramassait, et de bonnes choses envoyées par ses connaissances. C'était une vieille dame très habile et très sage et, tous les soirs, avant de nous endormir, elle nous racontait des *fagogo* ; c'étaient des légendes sur l'histoire et les traditions de notre village et de notre famille, redites pour les oreilles des petits enfants. Maintenant je peux les raconter à mes propres enfants. Si elle ne me les avait pas racontées, je ne les aurais jamais entendues.

Après sa mort, mon frère et moi, nous portâmes nos lits sur 200 mètres environ, à travers le village, jusqu'à la maison de nos parents et nous vécûmes de nouveau ensemble : parce que nous étions si nombreux et que mon père et ma mère avaient tant de responsabilités publiques, nous devions travailler dur dans notre plantation, ramassant les poissons, cuisinant et surveillant nos plus jeunes frères et sœurs. Mais un jour, j'eus la permission de me joindre à une expédition de pêche au bonito, traditionnelle aux Samoa. Le frère aîné de mon père et d'autres chefs de notre village étaient des maîtres pêcheurs. Ils savaient comment faire des coquillages de perles et de tortue et des hameçons et des appâts, comment faire des canoës pour la pêche, comment naviguer sur l'océan, et connaissaient toutes les anciennes techniques de la pêche des Samoa.

A cette occasion, nous nous mîmes en route jusqu'au-delà du récif dans l'océan, jusqu'à ce que nous ne puissions voir de la terre que le sommet des montagnes. Il y avait une flotte d'environ 8 canoës, chacun portant un homme et un enfant ; après avoir traqué un banc de bonitos et fait notre prise, nous retournâmes chez nous au crépuscule. Nous nous arrêtâmes en dehors du récif et partageâmes un poisson, tandis que le maître de la pêche divisait avec solennité le produit de la pêche entre les familles du village.

Bien que les contes de ma grand-tante et mon expédition de pêche soient seulement deux des nombreux bons souvenirs que je garde de mon enfance, je les cite, parce que les histoires sont rarement racontées aujourd'hui et que la pêche au bonito artisanale a été abandonnée au profit du commerce industriel des bateaux de pêche. Savoir et habileté acquis au cours des siècles ont presque disparu pendant le temps que je passais dans mon village.

On m'envoya à l'école parce que mes parents voulaient, comme la plupart des gens de leur génération, que nous ayions une éducation *papalagi* (occidentale). Ils étaient persuadés que nous aurions ainsi une vie meilleure. Cela a changé notre vie, certes, mais je ne pense pas que ce soit en mieux.

Tout le travail et les connaissances traditionnelles des enfants des Samoa avaient pour but de nous amener à nous adapter au programme scolaire. J'avais la chance de vivre dans un village gouverné par la loi coutumière, dans lequel les maisons étaient bâties traditionnellement, excepté nos deux églises et les maisons des pasteurs. L'école était proche, si bien que je pouvais apprendre la plupart des connaissances et coutumes traditionnelles de mes aînés, bien que ce ne soit pas d'après leurs modèles. La connaissance aux Samoa est considérée comme devant durer tout au long d'une vie et ne permet pas de s'interrompre pour aller à l'école ou travailler en ville. On me demandait de respecter nos coutumes, nos traditions et notre savoir et de les considérer comme de première importance. L'éducation *papalagi*, j'étais navré de m'en rendre compte, était considérée comme une addition et non un substitut. Mon père était

1. Les opinions exprimées dans ces colonnes sont une version condensée d'une communication présentée par l'auteur à la récente consultation de spécialistes sur les modalités de sauvegarde du patrimoine culturel de la région du Pacifique, qui fut organisée par l'Icom, au nom de l'Unesco, à Papeete, Tahiti, en décembre 1980 (voir aussi l'article d'Anne Lavondès, dans « Retour et restitution de biens culturels »).

un des rares notables de notre district qui ait reçu une éducation occidentale. Cela ne semblait créer aucun conflit entre les anciennes et les nouvelles perspectives et, ainsi, je ne pensais pas qu'il y en aurait pour moi.

Après avoir parlé de quelques-unes de mes expériences, je voudrais faire ma première proposition. Une grande partie de ma génération a grandi sous un gouvernement démocratique, dans un État politique indépendant. Pour quelques autres îles, cela vint plus tard ou bien ce n'est pas encore arrivé. Mais nous attendons tous des gouvernements que nous élisons qu'ils nous donnent un « développement » — nourriture importée, subsides pour des projets, éducations occidentales ou traditionnelles, experts étrangers et « caillots rôtis ». Si notre gouvernement ne réalise pas nos rêves, après avoir été en place durant un temps raisonnable, nous ne le réélirons pas. Les gouvernements de l'opposition devront faire face aux mêmes souhaits de leurs électeurs.

Afin de rester au pouvoir, les gouvernements donnent la priorité à l'aide et au développement qui peuvent améliorer les conditions matérielles des gens. Améliorer ces conditions, cela veut dire atteindre celles des pays développés. L'homme moyen considère que la dimension culturelle n'est pas impliquée dans le processus de développement, que cette culture, il l'a déjà. Certains pensent aussi qu'ils en ont trop, voire que c'est quelque chose qui les empêche de s'enrichir. La culture n'est pas quelque chose que l'on peut manger. Il faut s'attendre donc que l'on critique un gouvernement qui lui accorde une priorité dans les demandes d'aide. Une seule exception sera le cas où le projet culturel fait partie de l'infrastructure touristique.

Ma seconde proposition est que la culture ne peut être préservée que par les musées, les « villages modèles » et les études ethnographiques ou autres. En ce sens, nous parlons de culture en tant qu'un aspect de l'*Histoire*. Depuis que je suis historien, je pense que l'histoire est très importante et je suis favorable à toute mesure qui puisse rappeler notre passé et en préserver les objets témoins. L'histoire est la partie la plus importante de toute culture. La perte des traditions orales, des objets de l'artisanat, de la mémoire du passé, de l'art, de la musique, ne peut qu'être la conséquence de l'appauvrissement spirituel d'une nation. Mais la culture ne peut pas être préservée par la tentative d'inciter les hommes à recréer et à imiter les formes du passé. L'histoire est l'héritage et la tradition sur lesquels croît une culture existante et se développe la créativité. Avoir accès à la connaissance des formes et des caractéristiques culturelles les plus anciennes, et l'acquérir est indispensable pour assurer la continuité et le développement de la culture traditionnelle qui donne un sens à la vie des hommes. Ainsi, les musées, les archives, les collections qui recueillent les traditions orales, la littérature et les bibliothèques sont tout aussi importants. Cela peut être le fondement qui maintient en vie une culture unique pour chaque île du Pacifique.

Pour énoncer de nouveau mes deux propositions : les gouvernements donnent peu de priorité aux projets et aux programmes culturels, parce qu'ils ne sont pas sentis comme une part du développement économique ; mais le manque de centres culturels et de musées prive les habitants des îles du Pacifique de l'héritage

indispensable à la continuité de la création culturelle.

La plupart des musées existants dans la région ont été établis par les gouvernements coloniaux, et les critiques insistent sur le fait qu'ils sont presque tous situés dans les capitales. Ainsi, ils n'attirent pas « Monsieur Tout-le-monde », car on ignore leur existence ou leurs buts. Certaines critiques ont même suggéré que c'était là une juste compensation à ce que les colonialistes ont détruit de l'autre main. Je voudrais répondre que, quelles que soient les critiques, au moins, ces musées existent. Ils sont là ; ils abritent des collections d'objets historiques, ils entreprennent et encouragent la recherche culturelle et, dans certains cas, le travail, et offrent des débouchés pour les artistes locaux, les artisans et les artisans.

A mon avis, pour notre région, l'idéal serait un centre polyvalent comme celui qui a été proposé par Albert Wendt pour les Samoa occidentales, et qui comporterait un musée et des archives, en liaison avec la bibliothèque nationale, un centre pour l'exécution d'objets d'art et d'artisanat et un centre d'expositions. A l'exception du musée et du bâtiment des archives, des édifices traditionnels seraient intégrés dans le centre. Le musée idéal des îles du Pacifique aurait aussi un lien privilégié avec le système éducatif de la région et une fonction de formation pour instruire les enfants de leur héritage culturel et de leur histoire. Le musée devrait abriter une collection permanente d'objets illustrant l'ensemble de la production culturelle des hommes des temps préhistoriques. Il devrait comporter un échantillonnage des témoignages de l'histoire naturelle, couvrir la préhistoire de l'Océanie et illustrer les liens historiques entre les diverses cultures du Pacifique. On doit insister à la fois sur la culture orale et matérielle, en s'efforçant de préserver le souvenir de l'histoire orale et des traditions, des chants et des prières.

En conclusion, je voudrais évoquer un problème qui est lié à la préservation de la culture et à son développement. Je vais revenir en arrière. Depuis qu'il est devenu le centre administratif de notre district, mon village a été l'objet de nombreuses études. Géographes, agronomes, économistes, anthropologues, etc., se sont penchés sur les particularités d'une communauté de quelque 300 personnes, du point de vue de leurs disciplines respectives. L'économiste et le géographe peuvent parler des revenus et des ressources économiques du village, l'agronome sur divers projets de développement, l'anthropologue des structures sociales. Mais parce que leurs travaux ont été conduits séparément ils n'expliquent pas les raisons du déclin des structures sociales et économiques, qui a commencé alors que j'étais encore enfant. Peut-être que les méthodes académiques, séparant les disciplines, sont bonnes pour les grands complexes sociaux, mais dans les îles du Pacifique, nous ne pouvons séparer l'économique du social et de l'environnement. *Les causes et les effets des changements sont un fait culturel.*

Je suis opposé à l'idée d'une culture qui, dans notre région, est centrée sur les arts. Notre culture est tout ce que nous pensons et faisons et, vue sous cet angle, c'est « quelque chose que nous pouvons manger » ! Notre culture est pour nous la possibilité d'être plus autonomes que nous ne le sommes à présent.

C'est le fondement et la racine de notre vie. Ainsi, quand nous voulons préserver nos ressources historiques et protéger et développer notre culture vivante, nous ne pouvons pas nous approcher de la spécialisation. Nos centres culturels et nos musées devront rapprocher les aspects sociaux, économiques, technologiques, historiques de notre culture et les voir tressés, comme les fibres d'une natte, pour former un ensemble.

[Traduit de l'anglais]

Forum d'idées

En tant que tribune internationale d'information et de réflexion sur les musées de toutes sortes, Museum ne peut-il être aussi un forum d'échange direct entre les opinions des professionnels des musées? Les rédacteurs successifs, à maintes reprises, ont invité les lecteurs à envoyer leurs critiques, leurs suggestions, etc. Mais c'est seulement maintenant (peut-être est-ce le résultat de la nouvelle distribution de la revue au sein des milieux professionnels des musées du monde entier) que nous commençons à recevoir ce type de concours. Nous publions ci-dessous les lettres reçues d'un de nos lecteurs, en espérant que bien d'autres suivront...

En septembre 1980, M. Jean Yves Veillard, conservateur du Musée de Bretagne à Rennes, France, nous a envoyé la lettre suivante :

Dans son éditorial, Georges Henri Rivière souhaitait que le n° 1/2 de *Museum*, « Musées et interdisciplinarité », suscite des réactions des lecteurs.

Je voudrais, pour ma part, vous dire quelle réaction suscite ce numéro, je devrais écrire les numéros de *Museum* où sont présentées de nouvelles réalisations muséographiques. Il serait très souhaitable qu'une fiche technique — un peu comme la biographie des auteurs regroupée en fin de publication — permette de juger le côté opérationnel de ces réalisations et d'établir des comparaisons (investissements, budget de fonctionnement, importance du personnel). Si quelques auteurs donnent, au passage, quelques indications (Günter Viohl, par exemple), les autres restent muets sur un aspect qui, aucun de mes collègues ne me démentira, une fois les problèmes idéologiques tranchés, détermine ce qui fait un grand ou un petit musée, un musée fastueux ou un musée modeste. Pour avoir visité le Musée international de l'horlogerie de la Chaux-de-Fonds, il me

plairait de connaître la ventilation des coûts entre les différents postes (gros œuvre, aménagement intérieur, conception graphique, etc.). Je sais que l'on peut opposer des raisons diplomatiques à ce souci de la vérité relative des chiffres, mais dans une revue comme *Museum*, la diplomatie devrait rester au vestiaire.

Je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, en mes distinguées salutations. Jean Yves VEILLARD

Nous remercions M. Veillard pour cette très pertinente suggestion et nous lui avons demandé s'il pouvait nous suggérer aussi une idée de répartition des coûts, une sorte de « grille » correspondant aux données techniques qu'il préconise. En octobre 1980, il nous a envoyé la « grille » suivante, en précisant qu'elle avait besoin d'être complétée et améliorée :

Fiche technique

	Bâtiment neuf	Bâtiment ancien rénové
<i>Coût global</i>		
<i>Coût gros œuvre</i>		
Mçonnerie, plâtrerie		
Menuiserie		
Peinture et revêtement des sols		
Couverture, couvrement		
Electricité		
Chauffage		
Sécurité		
<i>Coût aménagement muséographique</i>		
Vitrines, socles, suspensions...		
Eclairage		
Graphisme (cartels, cartes)		
Audio-visuel		
<i>Superficie totale</i>		
Accueil, animation		
Exposition		
Magasins		
Locaux techniques		
Locaux administratifs		
<i>Budget annuel</i>		
Investissement		
Fonctionnement		
Acquisitions œuvres		
Autres		
<i>Personnel</i>		
Administratif		
Scientifique		
Surveillance		
Technique		

(EN FRANCE)

BULLETIN DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

On parle de la « Nationale » comme d'un temple du savoir. Sans doute, une bonne partie de la mémoire du monde entier y est-elle concentrée, et ses ressources dépassent-elles toujours ce qu'on en imagine.

Mais on aurait tort de la considérer comme le Conservatoire du seul passé. La Nationale est aussi le miroir du présent perpétuel. Tout ce que vous avez vécu, et parfois oublié, y a laissé sa trace. Tous les documents qu'elle rassemble et ordonne sont des fragments de vie.

Et c'est la vie qu'elle leur rend par ses manifestations, ses expositions, ses hommages, ses travaux.

Le *Bulletin de la Bibliothèque nationale* en donne, chaque trimestre, un reflet toujours nouveau, qui n'est pas réservé aux seuls spécialistes des bibliothèques. S'il s'enrichit de leurs contributions, il entend les offrir à un public vaste, cultivé, de tous pays, qui prendra ainsi connaissance :

des récents enrichissements des collections ;
d'articles sur de grands sujets culturels ;
de réflexions sur des événements ou des personnages ;
de textes inédits se rattachant au patrimoine de tous.

Trimestriel, 56 p. illustrées noir et couleur
sur beau papier (21 × 29,7 cm)

Abonnements 1981 (4 numéros – mars, juin, septembre, décembre)

De soutien : tous pays, 140 francs

Normal : tous pays, 90 francs

Les bulletins des années précédentes sont en vente par numéro : 1976, épuisé ;
1977, 1978, 1979, 1980, 30 francs le numéro (plus 5 francs de frais de port par numéro).

Les libraires et les bibliothèques bénéficient d'une remise de 10 %.

Règlement par chèque bancaire à l'ordre de la Bibliothèque nationale ou par virement postal CCP Paris 9064-92 Y à l'ordre du Régisseur des ventes de catalogues de la Bibliothèque nationale, 58, rue de Richelieu, 75084 Paris Cedex 02.

Rédaction, informations: 261-82-83, poste 303, Monique Mainjonet.