

Museum

Vol XXXIV, n° 2, 1982

**Musées, patrimoine et
politiques culturelles en
Amérique latine et dans les
Caraïbes**

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
Yudhishthir 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
Gaël de Guichen, assistant
à la formation scientifique, Iccrom
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

Photo de la couverture :
Restauration de bois polychrome
au Centre de restauration de
La Antigua Guatemala.
[Photo: Alejandro Rojas García.]

Le numéro : 28 F
Abonnement (4 numéros ou numéros
doubles correspondants) : un an, 100 F ;
deux ans, 160 F

© Unesco 1982
Imprimé en Suisse
Imprimeries Populaires de Genève

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

Les 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.

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

Musées, patrimoine et politiques culturelles en Amérique latine et dans les Caraïbes

Éditorial 71

Développement des musées et politique culturelle : objectifs, perspectives et défis 72

Sergio Durán Pitarque
et Belén Rojas Guardia

Le financement des musées : un défi à relever 83

Fernanda de Camargo-Moro
Felipe Lacouture

De nouvelles voies pour l'organisation des musées 86

Sylvio Mutal

Aspects de la formation du personnel 90

Centre de documentation
Unesco-Icom

Les cours de muséologie organisés par le PNUD, l'Unesco et Colcultura 94

Tableau des cours de formation professionnelle 98

TRIBUNE LIBRE

Luis Monreal

Cent ans de solitude? 101

ALBUM

Niède Guidon
José Balza

L'art rupestre en Amérique latine 103

La Galería de Arte Nacional de Caracas 105

Gérard Collomb et
Yves Renard

A Marie-Galante (Guadeloupe), une population et son écomusée 109

Rubén Stehberg

Au Chili, le Musée national d'histoire naturelle met en valeur des sites archéologiques 114

Reina Torres de Araúz
Alejandro Rojas Garcia
Gloria Zea de Uribe
Frances Kay Brinkley
Eusebio Leal Spengler

Le Musée de site du Parc archéologique d'El Caño 117

Un centre local de restauration au Guatemala 121

Progrès récents de la muséologie colombienne 124

Les Caraïbes orientales : un musée dans chaque île 127

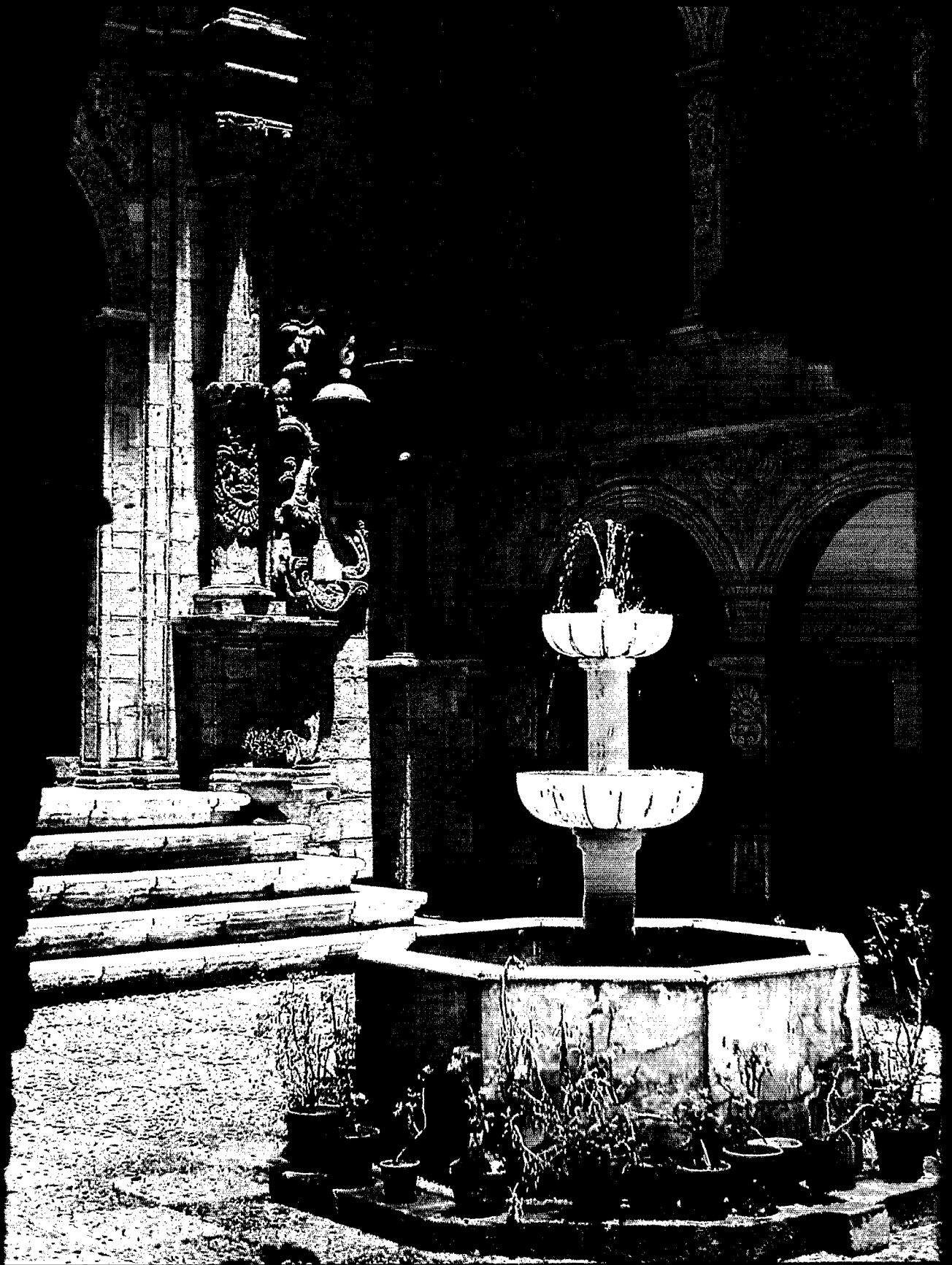
Le Musée de La Havane : miroir d'une ville 130

RETOUR ET RESTITUTION DES BIENS CULTURELS

Rodrigo Pallares Zaldumbide
Reina Torres de Araúz

Affaires équatoriennes 132

Les musées et la lutte contre le trafic illicite 134



Éditorial

De même, vous n'avez pas voulu envisager le patrimoine culturel et ses dépositaires que sont, par exemple, les musées sous le seul angle de la conservation matérielle; au contraire, vous avez vu en eux avant tout des moyens d'éducation et d'enrichissement pour le peuple et l'expression la plus manifeste de l'identité culturelle¹.

L'objectif de ce numéro est double. D'une part, il s'agit de créer en Amérique latine et dans les Caraïbes une plate-forme pour un groupe de spécialistes de la muséologie qui pourraient ainsi partager des idées et des informations avec leurs collègues, tant dans la région que dans le monde entier. Notre second objectif est «stratégique»: il consiste à appeler l'attention des responsables des politiques et des décisions qui assisteront à la Conférence mondiale sur les politiques culturelles qui se tiendra à Mexico du 26 juillet au 5 août 1982, sur l'importance du développement des musées.

Notre centre d'intérêt régional a évidemment été choisi en fonction de cette manifestation qui aura lieu sur la terre latino-américaine. Mais les problèmes concernant les musées que nous avons soulevés ici se posent partout et notamment dans d'autres pays du tiers monde où le développement culturel – et, à fortiori, le rôle qu'y jouent les musées – attendent encore la place qu'ils méritent.

Le volume XXV, n° 3 (1973) de la revue intitulée *Le rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui* donnait une vue d'ensemble (les Caraïbes non comprises) de la situation qui prévalait il y a dix ans. Il autorisait de nouveaux espoirs pour l'avenir. Le moment est venu de faire un bilan. Par ailleurs, notre comité de rédaction a été surpris de constater à quel point la vie des musées de la région, à l'exception évidente du Mexique, tenait peu de place dans les pages de *Museum*². Ce numéro spécial – ainsi que toute la documentation supplémentaire que nous avons reçue mais que nous ne pouvons publier faute de place – contribuera certainement à combler cette lacune.

Aussi bien les articles thématiques qui ouvrent le numéro que les monographies qui figurent dans la section intitulée «Album» ont été sollicités et rédigés compte tenu de la politique culturelle. Quel est le rôle que peuvent et doivent jouer aujourd'hui les musées dans nos sociétés? Les exemples concrets de musées qui répondent à un besoin profondément enraciné ou le satisfont parfaitement chacun à son échelle et dans son domaine spécialisé sauront convaincre, du moins nous l'espérons, les participants à la réunion de Mexico. La notion de développement culturel lancée par l'Unesco il y a quelque vingt ans, a certes fait son chemin. Mais pas assez. Citant ce concept, un décideur convaincu jugea bon de dire à propos du musée :

« Son rôle éducatif, cette occasion de contact direct et vrai entre le public et les œuvres de l'esprit humain, ... cette fonction de préservation du passé fragile, d'étude et de recherche sans cesse plus poussées du patrimoine venu du fond des âges, cette vocation originale du musée qui est d'organiser le comportement et le regard d'une société, à un moment donné, à l'égard de son propre passé et de tout le passé du monde, tout cela est un aspect fondamental irremplaçable d'une culture vivante. Y renoncer, relâcher l'effort que cela représente, ce serait compromettre irrémédiablement le développement culturel. En ce sens, le musée n'est pas en 1980 une survivance, un anachronisme, il est un des moteurs du développement culturel. Les gouvernements, les sociétés qui n'accepteraient pas cette idée et tout ce qu'elle implique en termes de volonté et d'efforts notamment sur le plan financier, condamneraient, à terme plus ou moins rapproché, le développement culturel »³.

Nous espérons que ce numéro de *Museum* viendra étayer ce plaidoyer.

MUSEO DE ARTE COLONIAL, La Paz, Bolivie.
[Photo: S. de Vajay.]

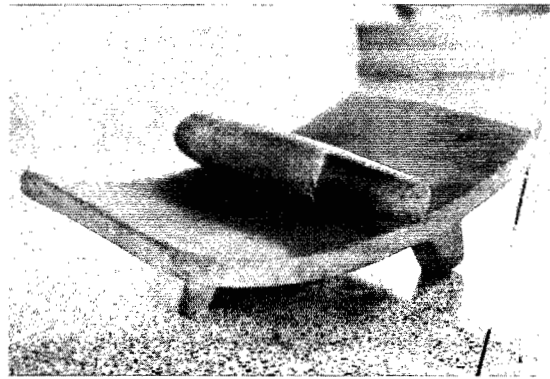
1. Amadou-Mahtar M'Bow, directeur général de l'Unesco, dans son discours de clôture de la Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Amérique latine et dans les Caraïbes (Bogotá, le 20 janvier 1978).

2. Lors d'une compilation récente des numéros publiés entre 1970 et 1980, il a été mis en évidence que, sur un total de 1 910 pages imprimées, 156 seulement, soit 8%, concernaient l'Amérique latine ou les Caraïbes.

3. Extrait de l'allocution intitulée «Musées: patrimoine et culture vivante», prononcée par Jacques Rigaud, ancien sous-directeur général de l'Unesco, à la douzième conférence générale de l'Icom, Mexico, 25 octobre - 4 novembre 1980. Paru dans le *Compte rendu de la douzième conférence et de la treizième assemblée générale du Conseil international des musées*, p. 44 et 45, Paris, Icom, 1981.

Développement des musées et politique culturelle: objectifs, perspectives et défis

Avec la participation de:
Marta Arjona, Frances Kay Brinkley,
Fernanda de Camargo-Moro,
Roderick C. Ebanks,
Manuel Espinoza, Felipe Lacouture,
Luis G. Lumbreras,
Aloisio Magalhaes, Grete Mostny.



MUSÉE ARAWAK (Jamaïque). Un musée qui concerne la plus ancienne peuplade indigène des Caraïbes. Metate et pilon de pierre utilisés par les Arawaks pour moudre le maïs. 1000 à 1500 ans après J.-C.
[Photo : Musée arawak.]

Pour rédiger l'article qui suit, Museum s'est uniquement inspiré des documents préparés à son intention par les auteurs suivants: Marta Arjona, directrice du Patrimoine culturel (Cuba); Frances Kay Brinkley, muséologue volontaire dans les Caraïbes orientales; Fernanda de Camargo-Moro, directrice générale des musées (État de Rio de Janeiro); Roderick C. Ebanks, directeur de la division des musées et de l'archéologie de l'Institut de la Jamaïque; Manuel Espinoza, directeur de la Galerie nationale d'art de Caracas (Venezuela); Felipe Lacouture, directeur du Musée national d'histoire de Mexico; Luis Guillermo Lumbreras, archéologue, ex-directeur du Musée national d'anthropologie et d'archéologie, Lima (Pérou); Aloisio Magalhaes, secrétaire d'État à la culture (Brésil); Grete Mostny, directrice du Musée national d'histoire naturelle, Santiago (Chili). Les diverses contributions ont été transmises au Projet régional PNUD/Unesco pour le patrimoine culturel, à Lima (Pérou), qui a chargé M^{lle} Juana Truel, linguiste spécialiste en littérature comparée, de préparer un projet de synthèse.

Les auteurs de ces contributions, dont la plupart sont déjà bien connus de leurs collègues, occupent une place privilégiée dans le mouvement muséologique en Amérique latine et dans les Caraïbes. Conscient du rôle qu'ils jouent actuellement, au niveau aussi bien local ou régional qu'international dans le domaine des échanges, de l'organisation et de la gestion des musées ou encore dans la conception et dans la mise en œuvre des politiques de protection du patrimoine national, Museum a demandé à chacun de ces spécialistes d'établir en quelques pages un bilan de la situation en Amérique latine et dans les Caraïbes. Dans la perspective de la prochaine Conférence mondiale sur les politiques culturelles (Mexico, 26 juillet – 5 août 1982), nous avons sollicité les auteurs pour qu'ils explorent les problèmes muséologiques en mettant particulièrement l'accent sur les politiques culturelles menées dans leur pays. Chacun d'eux a répondu à sa manière. La synthèse que nous présentons ici ne saurait prétendre présenter un tableau objectif et complet de la situation actuelle pas plus qu'un programme pour l'avenir. Nous espérons cependant être parvenus à «prendre le pouls» de la vie muséologique dans cette région où les musées ont à relever les défis qui sont à l'image de ceux qu'on rencontre partout ailleurs dans le tiers monde.

L'Amérique latine et les Caraïbes constituent une vaste mosaïque culturelle où se mêlent des influences indigènes aussi bien qu'européennes, africaines et, dans certains cas, asiatiques.

Cette identité transculturelle ne cesse d'évoluer et les peuples de la région prennent de plus en plus conscience des valeurs spécifiques et du potentiel créatif des divers éléments de leur patrimoine. Aussi les musées seront-ils appelés à jouer un rôle primordial dans ce processus, considéré de plus en plus comme une source d'inspiration vitale pour le développement.

Les politiques culturelles des États de la région sont aussi diverses que les cultures et systèmes politiques et socio-économiques qu'on y rencontre. Toutefois, en dépit de ces différences, il ne fait aucun doute que la définition globale de la culture proposée par l'Institut national de la culture de Panamá devrait rencontrer une approbation unanime: «Le concept de culture englobe un grand nombre de manifestations, à la fois spirituelles et matérielles, dont le développement se situe dans la dimension historique. On trouve parmi celles-ci tout ce que l'homme a façonné. L'expérience qui s'en dégage, les mécanismes de transmission qui permettent de la perpétuer, la façon dont elle est valorisée, la technologie et les relations que les hommes établissent entre eux pour réaliser et distribuer ces produits, l'organisation de la société elle-même sont autant d'éléments qui font partie intégrante de la culture¹. »

Cette nouvelle approche de la culture est à la fois le résultat et le moteur d'une autre manière de concevoir le rôle du musée.

Dix ans d'évolution

La Table ronde consacrée au rôle des musées dans l'Amérique latine d'aujourd'hui organisée par l'Unesco à Santiago (Chili) en 1972 a marqué, au niveau régional, un tournant dans le domaine de la muséologie. De façon significative,

1. Panamá, Institut national de la culture, *Les politiques culturelles dans la République de Panamá*, Paris, Unesco, 1977.

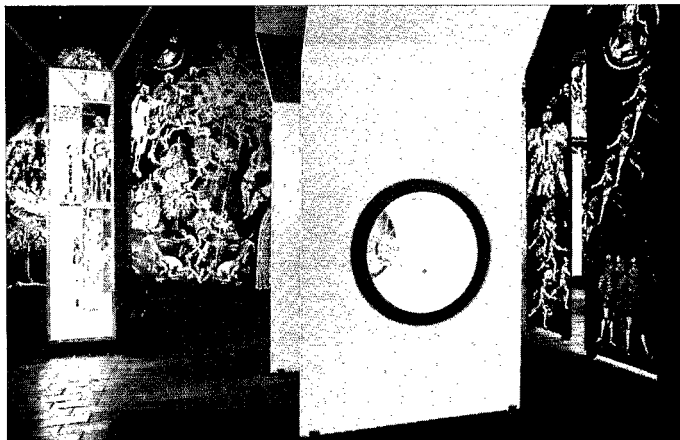


MUSEU PARAENSE EMILIO GOELDI (Brésil). La recherche scientifique, qui comprend à la fois la nature et la culture et repose sur le travail de terrain, est la pierre angulaire de tout plan socio-économique d'ensemble visant à ce que les musées assument pleinement leurs responsabilités à l'égard du patrimoine de l'homme.

[Photo: Pedro Oswaldo Cruz.]

MUSEO IGNACIO AGRAMONTE, Camaguëy (Cuba). Salle d'exposition consacrée à la présence de Noirs à Cuba et au commerce des esclaves.

[Photo: © Paolo Gasparini.]



MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, La Havane. Exposition *Le meuble à Cuba*.

[Photo: Grandal, La Havane.]



cette réunion – sans doute la première du genre – avait été conçue comme une rencontre entre des personnes travaillant dans les musées et des spécialistes de diverses disciplines des sciences naturelles, sociales et appliquées. Cette approche interdisciplinaire, la seule qui convienne à la réalité contemporaine, permet de dégager l'idée que les musées de la région avaient une mission sociale particulière à remplir et de formuler une définition du musée « dans son intégralité ». Cette idée et cette définition, certainement applicables quel que soit le contexte, exigeaient, dans le cadre de l'Amérique latine, tout autant une transformation du rôle de l'institution qu'une refonte complète des perceptions et des conceptions².

Auparavant, les musées avaient tendance à être des institutions statiques principalement préoccupées par la conservation et l'inventaire scientifique d'un patrimoine trop souvent détaché des besoins de la société actuelle ou, dans le cas des musées consacrés à l'art, assujetties aux valeurs artistiques européennes. Cependant, au cours de la dernière décennie, les musées ont relevé le défi qui consiste à intégrer ce patrimoine dans le développement culturel contemporain.

Naturellement, cette nouvelle conception a engendré un nouvel ensemble de principes et de critères. À quel type d'évaluation peut-on procéder à l'issue de ces dix années? Ces idées ne sont-elles pas périmées? Quelles sont les préoccupations actuelles et les nouvelles orientations? Si ces idées ont conservé leur validité, comment peut-on mesurer leur mise en application? Quel impact ont-elles eu sur les responsables politiques et ceux qui prennent les décisions?

La première chose qu'on puisse dire est que, fondamentalement, les leçons de Santiago restent applicables.

Ainsi, par exemple, il ne fait aucun doute qu'au Mexique, la pratique muséologique a respecté les déclarations de principe. Ce qui n'empêche pas Felipe Lacouture, directeur du Musée national d'histoire de la ville de Mexico, de formuler la mise en garde suivante :

« Les musées ne peuvent se détacher des principaux besoins et problèmes nationaux. Du fait de la place du continent dans la division internationale du travail, un grand nombre de personnes n'ont pas la possibilité de bénéficier du mode de vie dont profitent les nations industrialisées (...) De la même façon, la division sociale du travail engendre une situation qui affecte la culture d'une couche importante de la population qui n'a pas accès à l'éducation et vit dans les conditions les plus précaires.

» Nous ne pouvons certainement pas nous offrir le luxe d'un type de muséologie non structuré, dilettante, qui, faute de reposer sur une conception d'ensemble, ne permet pas de replacer l'homme dans son contexte global. »

De son côté, Roderick C. Ebanks, directeur de la division des musées et de

2. Comme l'exprimait clairement Mario E. Teruggi dans le numéro de *Museum* consacré à la table ronde : « Il est donc indéniable que la Table ronde de Santiago a révélé une façon nouvelle de poser les problèmes relatifs aux musées, car, pour peu qu'on y réfléchisse, on remarquera qu'une légère différence est apparue dans la conception du musée en tant qu'institution de culture. Jusqu'à présent, dans nos pays, le musée ne vivait qu'en fonction du passé; il lui devait sa raison d'être. Les muséologues rassemblent, classent, préservent et exposent les oeuvres de cultures antérieures proches ou éloignées de nous, y compris les décombres et les résidus. Dans la dimension temporelle, le musée est un vecteur qui part du présent et dont l'extrémité se déplace librement dans le passé. Lorsque, au cours de la Table ronde, on a accepté que le musée s'intègre au développement, on s'est simplement efforcé d'inverser le sens de son vecteur temporel, dont le point de départ se situe à un moment quelconque du passé mais dont l'extrémité – la pointe de la flèche – arrive jusqu'au présent et même le dépasse pour atteindre le futur. On demande en quelque sorte au muséologue de cesser de piller simplement le passé et de devenir, de plus, un virtuose du présent et un augure de l'avenir. » (*Museum*, vol. XXV, n° 3, 1973, p. 132.)

MUSEU DA RUA, Rio de Janeiro (Brésil).
Groupe de panneaux photographiques prêts
à être installés en différents points de la
ville. Ces panneaux qui présentent des
problèmes urbains et sociaux contemporains
attirent un nouveau type de public.
[Photo: Gabriel Carvalho.]



MUSEU AO AR LIVRE, Orleans (Brésil). Le
musée en construction en 1980. Des
artisans et des maçons de la région
construisent eux-mêmes leur musée selon
des techniques traditionnelles. On aperçoit,
en arrière-plan, la ville d'Orleans.
[Photo: Museu ao Ar Livre.]



l'archéologie de l'Institut de la Jamaïque, souligne « l'importance des implications du concept d'identité culturelle, surtout dans un pays qui, comme la Jamaïque, se caractérise par un pluralisme culturel fondé sur les patrimoines européen, africain, mulâtre et asiatique » : « C'est de cette pluralité de formes et de concepts qu'une nouvelle nation est née en 1962. Ces différents patrimoines, souvent antagoniques, doivent être réconciliés. Le rôle difficile qui revient aux musées jamaïcains est donc de contribuer à traduire dans les faits notre devise nationale : "Unifier la diversité" ³. »

Manuel Espinoza, directeur de la Galería de Arte Nacional de Caracas, considère également que les musées des pays en développement sont essentiels dans la formation et le renforcement de la personnalité d'une nation : « Si, par le passé, les musées aspiraient à reproduire ce qu'on réalisait et qu'on appréciait à l'étranger, leur tâche consiste aujourd'hui à promouvoir l'identité nationale. »

Cuba, pays qui, en 1959, ne comportait que sept musées, en compte actuellement plus de soixante répartis sur l'ensemble de son territoire. L'une des caractéristiques de la politique culturelle cubaine a été de mettre l'accent sur les racines nationales. Comme le rappelle Marta Arjona, directrice du patrimoine culturel à Cuba, les écrits de José Martí, bien qu'ils remontent à 1891, s'appliquent parfaitement à la réalité d'aujourd'hui :

« L'histoire de l'Amérique, des Incas à nos jours, doit être enseignée dans le détail, même si cela implique l'abandon de l'enseignement de l'histoire de la Grèce antique. Notre Antiquité en vaut bien une autre et elle nous est plus utile (...) L'histoire du reste du monde doit venir se greffer sur celle de nos nations, qui doit constituer le corps de notre enseignement. »

« Lorsqu'on étudie les musées et leurs liens avec la culture – poursuit Marta Arjona – il est essentiel de ne pas perdre de vue l'histoire de l'Amérique. Si l'on veut contribuer au sauvetage des valeurs culturelles de nos nations au moyen des musées, il nous faut commencer par sauver la vérité historique. Peut-on étudier la présence de Noirs dans nos pays sans mentionner la sauvagerie de l'esclavage? Pouvons-nous parler de nos ressources naturelles sans faire mention de l'exploitation des Indiens qui constituent l'élément premier de notre identité? Peut-on aborder la géographie, faire état de la beauté de nos ressources naturelles en passant sous silence les dégâts que des étrangers avides leur ont fait subir? »

Parmi les exemples caractéristiques de la volonté d'affirmer les valeurs nationales, on trouve également celui du Museo del Hombre Panamenõ de Panama qui – symboliquement – a été installé dans les anciens locaux de la gare centrale de la Société ferroviaire panaméenne. Cette entreprise américaine, créée

3. Vers le milieu des années soixante-dix, la muséologie jamaïcaine commença à s'orienter vers une conception plus moderne. Créé quatre-vingts ans plus tôt, l'Institut jamaïcain possédait des collections composées de spécimens d'histoire naturelle et d'objets arawaks et amérindiens. Au cours des vingt dernières années, ces collections se sont rapidement enrichies et, à l'heure actuelle, la division archéologique de l'institut est responsable de sept musées : le Musée africain, consacré à des objets provenant de la côte occidentale de l'Afrique ; le Musée arawak de Whitemar, implanté dans la zone de peuplement amérindien la plus importante de la Jamaïque ; le Musée maritime de Fort Charles, à Port-Royal ; le Musée militaire ; le Musée national d'archéologie historique, où le processus archéologique fait l'objet d'une exposition explicative ; le Musée archéologique de l'ancienne Maison du roi (résidence du gouverneur jusqu'en 1872) ; le Musée de l'artisanat et de la technologie populaires, qui possède une collection d'objets artisanaux et industriels utilisés et conçus en Jamaïque au cours des trois cents dernières années.

au milieu du XIX^e siècle, symbolisait la longue période de domination économique et culturelle des États-Unis dans l'isthme. A l'heure actuelle, l'étonnante collection d'objets présentée par le musée témoigne de l'existence d'une culture nationale forgée à l'occasion de la cohabitation séculaire d'au moins une douzaine de groupes ethniques. Les différentes expositions didactiques – « Synthèse de la culture panaméenne », « Archéologie », « L'or », « Contact culturel et ethnographie » – offrent aux visiteurs une présentation résumée de la vie passée et présente du Panaméen.

Communiquer

Luis G. Lumbreras, archéologue et ancien directeur du Musée national d'anthropologie et d'archéologie de Lima, abonde dans le sens de Felipe Lacouture lorsqu'il déclare qu'on ne peut parler d'une culture de *produits* sans faire mention des *producteurs* : « Dans nombre de nos musées d'histoire, le peuple est absent. »

Lumbreras est convaincu que les musées doivent aider à créer une conscience sociale qui se projette dans l'avenir de façon positive ; il s'élève contre les connotations régressives que certains musées archéologiques transmettent. « Les musées qui favorisent le passé au détriment de l'avenir et du présent donnent une image erronée de l'histoire. Si le caractère permanent du changement social n'est pas également mis en avant, la fierté du passé n'est que vanité. Les musées devraient montrer ce qui a déjà été réalisé par le peuple et ce qui reste à entreprendre⁴. » Cette approche globale du processus historique devrait être le fondement de l'organisation du nouveau Musée national d'anthropologie et d'archéologie de Lima et des expositions qui y seront présentées (un article en préparation sera consacré à ce sujet dans un prochain numéro).

Les intentions du type de celles que nous venons de décrire montrent clairement que le rôle éducatif du musée est au cœur des ambitions exprimées par les muséologues de la région. Ce rôle était déjà implicitement contenu dans l'idée de « mission sociale » formulée à Santiago. Plus récemment, dans un texte consacré à la politique culturelle au Costa Rica, il y est fait référence de façon explicite : « Les musées ne devraient pas être des institutions vouées à l'accumulation d'objets historiques et artistiques, mais des centres d'apprentissage et de loisirs destinés à compléter l'éducation et la formation culturelle des individus. Ils devraient constituer un élément supplémentaire d'un mécanisme d'enseignement complexe visant à intégrer tous les membres de la société dans une vie culturelle positive en évitant toute discrimination volontaire ou fortuite⁵. »

Comme le rappelle Felipe Lacouture, après avoir défini le musée comme « un centre de communication par le biais des objets », les participants à la Table ronde de Santiago avaient souligné « l'avantage qu'il y aurait à établir de façon permanente des méthodes d'évaluation des expositions, afin de savoir si elles profitaient véritablement à la communauté ».

« Le problème de communication – poursuit Lacouture – est particulièrement sensible en Amérique latine où, traditionnellement, les visiteurs de musées sont inhibés et dépourvus de sens critique. Communiquer signifie dialoguer et non imposer. Si l'on veut établir un dialogue, il faut qu'il y ait rétroaction. Sinon, on ne fait que transmettre un message sans savoir comment il a été reçu.

» Il est essentiel que nous parvenions à connaître notre public, ses réactions aux expositions, sa faculté de les comprendre. Nous devons tenir compte de l'opinion et des suggestions des visiteurs. Hélas, ce dialogue avec le public n'existe que dans quelques musées importants. »

C'est une chose que de définir le musée comme un « centre d'éducation de masse », mais comment atteindre le public qui ne s'y rend jamais ?

Au début du siècle, la région comptait environ 63 millions d'habitants. Actuellement, la population est de 523 millions et devrait atteindre les 630 millions à la fin de ce siècle. Citons encore Felipe Lacouture : « Au début du siècle, la ville de Mexico occupait une superficie de quarante kilomètres carrés ;

4. Sylvio Mutal, conseiller technique principal et coordonnateur régional du Projet régional PNUD/Unesco sur le patrimoine culturel, rappelle que les collections des musées archéologiques ont souvent été constituées uniquement en fonction de critères esthétiques et ne reflètent pas l'histoire de la période dans son ensemble : « L'art qu'on est fier de présenter est le produit d'une classe dominante, souvent d'une théocratie. Or le musée doit être le reflet de l'ensemble du processus historique ; il doit montrer comment vivaient les gens ordinaires, ce qu'ils produisaient. C'est la seule formule qui permette au visiteur moyen de s'identifier au passé historique. »

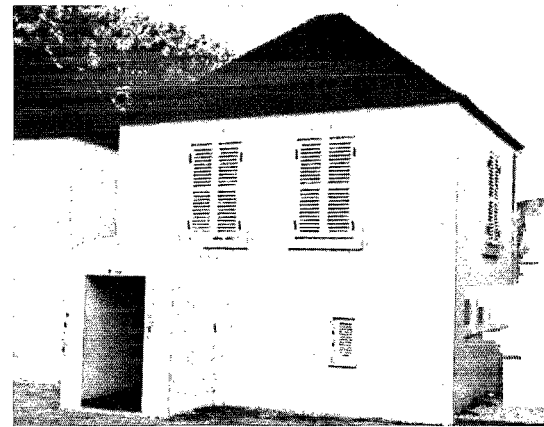
5. Samuel Rovinski, *La política cultural en Costa Rica*, Paris, Unesco, 1977.

aujourd'hui, elle s'étend sur plus de cinq cents kilomètres carrés. Traditionnellement, on résolvait le problème des musées en construisant de vastes bâtiments pour les abriter. Sans doute devrions-nous nous demander comment fonctionnent ces musées maintenant que les métropoles sont si étendues ? On ne peut continuer à concevoir la muséologie en termes de grandes « banques d'objets », dont l'action est si limitée. Les musées doivent toucher le public dans son ensemble. Certains efforts ont été faits mais il est temps que chacun de ces grands musées nationaux crée de véritables « succursales » dans les différentes zones urbaines. On obtient ainsi un réseau de petites entités qui, non seulement assureraient les fonctions traditionnelles du musée, mais permettraient également de susciter la participation active de la communauté⁶. »

Au Chili, par exemple, les musées et les universités travaillent en étroite collaboration ; il est courant que, indépendamment de leurs travaux de recherche, les membres du personnel des musées les plus qualifiés enseignent à l'université. De nombreux musées publient leur propre revue scientifique. Mais, comme le fait remarquer le D^r Grete Mostny, « il nous faut définir une pédagogie adaptée au musée – ce qui n'existe pas encore au Chili – afin de développer une stratégie de communication du savoir ». Toutefois, un certain nombre d'expériences lancées par des musées, telles les Juventudes Científicas de Chile et leurs Ferias Científicas Juveniles, ont pris une importance nationale et reçu le soutien du Comité national pour la recherche scientifique et technologique (CONICYT) et de l'Académie des sciences de l'Institut du Chili.

En Jamaïque, les muséologues qui cherchent à concevoir des expositions permettant de relier les patrimoines les uns avec les autres et de faire connaître le mieux possible l'histoire des continents s'attachent à trouver des formules de présentation didactiques qui tiennent compte du fait que 60% de la population est illettrée. Afin que cette information soit accessible, le personnel des musées a reçu une formation lui permettant d'organiser des visites guidées. En outre, on procède à l'heure actuelle à la mise au point d'un modèle d'exposi-

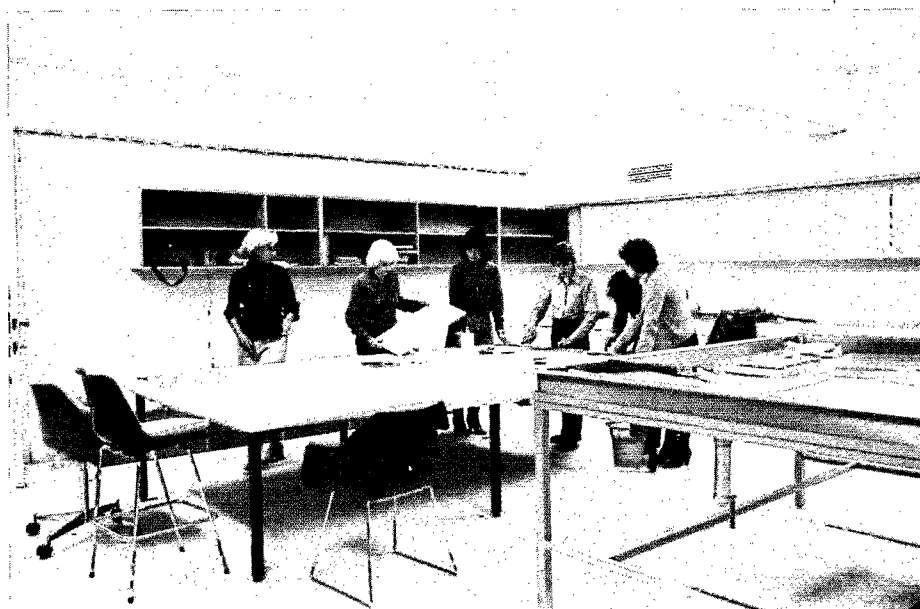
FORT CHARLES MARITIME MUSEUM, Port-Royal (Jamaïque). Musée consacré à la technologie et l'histoire maritimes de la région. Créé en 1978, il se trouve dans la Nelson's House. [Photo: Fort Charles Maritime Museum.]



L'installation de musées dans des bâtiments historiques donne une nouvelle vie au riche patrimoine architectural de l'Amérique latine. La cour du Palacio de la Real Audiencia : la restauration de ce bâtiment néo-classique datant de 1804, qui est l'ancien siège de l'autorité coloniale suprême, vise à lui rendre son caractère originel. Il est prévu d'y installer le Museo Histórico Nacional de Chile [Photo: Museo Histórico Nacional de Chile.]



6. Face à l'explosion urbaine, les musées de Rio de Janeiro et de São Paulo (Brésil) ont cherché à sortir de leur cocon en participant à l'expérience des *muséus da rua* (musées de la rue). Des expositions et des panneaux de présentation ont été implantés dans la rue en divers points de la ville.



GALERÍA DE ARTE NACIONAL, Caracas. Pour présenter l'exposition sur les *buellas* (traces des anciennes civilisations précolombiennes), le musée a procédé à une adaptation et à un remodelage de l'espace.

[Photo : Galería de Arte Nacional.] ▷

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO, Santiago (Chili). Nombre d'institutions sont encore dépourvues d'infrastructure en matière de laboratoires et de conservation. Ce musée, inauguré en décembre 1981, possède un atelier de conservation et de restauration des textiles bien équipé.

[Photo : Museo Chileno de Arte Precolombino.]

tion type, présenté sous forme de maquette, destinée aux élèves de différents niveaux, du cours élémentaire jusqu'au deuxième cycle du second degré.

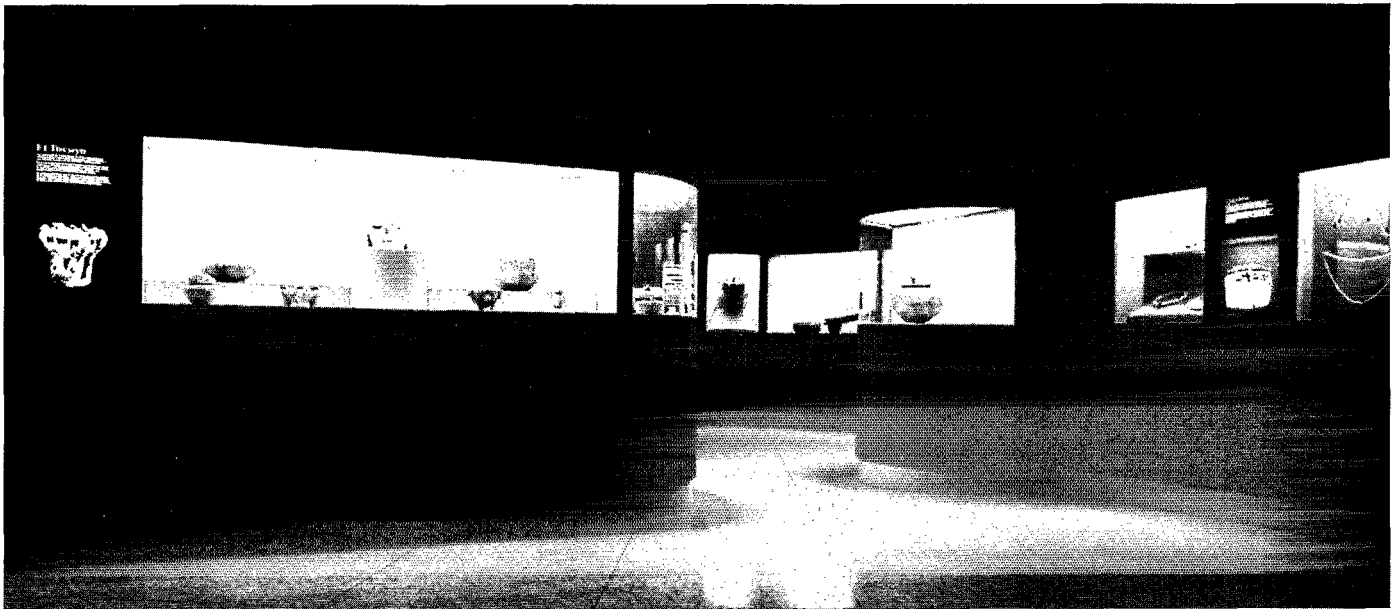
A ce stade, à la lumière de tels espoirs, l'observateur critique serait en droit de demander jusqu'à quel point la théorie s'est matérialisée dans la pratique ou, pour parler plus clairement, dans quelle mesure les moyens disponibles répondent aux ambitions exprimées. En Amérique latine et dans les Caraïbes — à l'exception, peut-être, d'un ou deux pays parmi les plus prospères — les musées souffrent de la rareté des ressources financières et d'une place relativement défavorable dans l'ordre de priorité des services bénéficiant du soutien de l'État qui constituent le lot de l'ensemble des musées des pays en développement. A l'occasion d'une consultation informelle sur la situation en matière de préservation et de présentation du patrimoine culturel organisée par l'Unesco à Paris en juin 1981, certains soulignèrent le fait que, dans ce domaine, de nombreux pays n'avaient pas de politique opérationnelle précise définie dans le cadre du processus de planification globale du développement. Ce problème relève à la fois de la prise de décision et d'une approche sociétale. Au niveau du gouvernement comme à celui du public en général, la préservation et la présentation du patrimoine sont considérées comme des éléments distincts de la vie et de la culture présentes.

Parmi les aspects particuliers mentionnés, on trouvait les suivants : L'insuffisance de la législation en matière de protection qui constitue l'instrument de base au niveau de la prise de décision ; L'inadéquation des ressources humaines — instrument d'exécution — fournies par les États pour la protection du patrimoine culturel, y compris lorsque la législation adoptée mentionne la nécessité de ce type d'infrastructure ; La nécessité de préciser les processus d'élaboration des politiques en matière de patrimoine culturel. Qui élabore ces politiques ? Quelles sont les compétences nécessaires ? Comment influencer sur ceux qui conçoivent ces politiques ? Ces observations faisaient référence à certaines imperfections que comportaient les méthodes employées par les muséologues de la région pour tenter de surmonter ces obstacles, mais peut-être de façon trop implicite. Aussi se pourrait-il que certains lecteurs trouvent que l'auto-évaluation ainsi que les commentaires formulés dans d'autres articles soient insuffisamment critiques⁷.

Même si c'est effectivement le cas — ce qui est fort possible — il faut bien reconnaître, à la décharge des responsables des musées, que de nombreux gouvernements de la région n'ont pas encore compris l'importance des musées dans le succès de leur politique culturelle. Il existe des exceptions notoires. Au Mexique et au Venezuela, par exemple, les musées font partie intégrante d'un programme clairement défini dans le plan de développement national. Ainsi le Plan national mexicain pour la période 1977-1982 stipule que :

« En vue de promouvoir une meilleure connaissance de l'histoire de la

7. *Museum* espère néanmoins que les éléments présentés ici inciteront suffisamment à la réflexion pour entraîner une auto-évaluation sans complaisance, qui pourrait être publiée dans un prochain numéro.



nation et des caractéristiques archéologiques et ethnographiques de la population, le Plan national prévoit, entre autres choses, la création d'une organisation nationale des musées, à laquelle seront rattachés les musées existants, qu'ils se trouvent dans de petites villes ou dans de grandes agglomérations. Ainsi, les habitants du pays pourront-ils avoir une vue aussi complète que possible du patrimoine historique et culturel de la nation et du monde. La mise en place de cette organisation se fera selon un programme défini. Un effort sera également fait pour initier les étudiants à la muséographie à différents niveaux de l'enseignement en organisant dans chaque école un petit musée dans lequel pourront être exposés des objets présentant un intérêt purement local, voire personnel⁸. »

Dans son discours d'inauguration de la douzième conférence générale de l'Icom à Mexico, le ministre de l'éducation publique déclara clairement que les quatre principes de base de la politique culturelle de son gouvernement — liberté de création, encouragement de la production culturelle, participation à la répartition des biens et des services culturels, préservation du patrimoine culturel de la nation — s'appliquaient également au développement des musées⁹.

Au dire de Manuel Espinoza, « le Venezuela constitue un exemple unique en Amérique latine. Son expérience de la démocratie a engendré dans le domaine culturel un niveau de conscience qui oblige le gouvernement (...) à formuler clairement un modèle de développement culturel, modèle indispensable dans une société démocratique et pluraliste qui repose sur la participation pleine et entière de ses membres ».

Pour la première fois, le IV^e Plan de développement national, qui couvre la période 1981-1985, comporte un chapitre spécialement consacré au développement de la culture, qui a été rédigé sur la base des informations fournies par les institutions elles-mêmes. De ce point de vue, les musées ont donc élaboré leur propre plan quinquennal.

« Les musées vénézuéliens — poursuit Espinoza — se sont faits les promoteurs d'une forme d'art produite et appréciée internationalement dans les capitales du monde entier, ignorant ainsi les exigences historiques et culturelles de leur propre communauté. » Au cours des années soixante-dix, on a assisté à un développement de la conscience du rôle et de la responsabilité des musées sur le plan interne (voir article p. 85). L'une des tâches du Conseil national pour la culture (CONAC), qui, au Venezuela, est l'organisme principal en matière de développement culturel, est de stimuler les activités des musées. Les infrastructures et l'utilisation de l'espace disponible dans les principaux musées et galeries feront l'objet d'améliorations. Parallèlement, des cours de formation seront mis au point à l'intention du personnel des musées, les programmes de publications de ces derniers recevront une aide et des centres de conservation

8. Eduardo Martínez, *La política cultural en México*.

9. M. Solana expliqua que « conformément au premier de ces principes, le gouvernement considère que les musées doivent avant tout attester de la liberté de créativité et d'expression culturelle. Selon leur nature et leur objectif, chacun d'entre eux doit témoigner en faveur du développement illimité de la culture, que ce soit au niveau international, national ou local. Ils ne doivent pas, par des interprétations officielles provisoires, entraver la spontanéité et l'art véritable, les découvertes scientifiques ou les faits historiques. Les musées sont par nature des institutions généreuses, hospitalières et fondamentalement antidoctrinaires.

» L'extension et l'amélioration de nos musées témoignent de la volonté du gouvernement mexicain de soutenir et de stimuler la créativité culturelle, conformément au deuxième principe mentionné.

» L'intervention de l'État qui vise à assurer l'accessibilité, la propagation et la répartition des biens culturels — troisième principe — concerne particulièrement les musées. Le gouvernement les considère comme partie intégrante de l'éducation et désire les convertir en instruments dynamiques d'une éducation véritablement démocratique. Il encourage, en particulier, les enseignants à utiliser les ressources éducatives que constituent les musées et à initier leurs élèves aux joies que procure l'habitude de les visiter.

» Enfin, les musées contribuent de façon inestimable à la préservation du patrimoine culturel national, qui constitue le quatrième principe sur lequel repose la politique culturelle mexicaine. Ce dernier point entre parfaitement dans le cadre du thème principal de cette conférence : « Le patrimoine mondial, les responsabilités du musée. »

» Chaque pays doit préserver et propager les biens culturels qui constituent les caractéristiques particulières de son peuple. Les objets produits par l'homme lui survivent et présentent l'avantage de refléter les réalités humaines qui ont donné naissance aux formes d'expression culturelles actuelles. Il est du devoir des gouvernements de préserver le patrimoine culturel de leur pays et de stimuler la créativité de leur peuple. Ce devoir va de pair avec l'obligation de renforcer la souveraineté et l'indépendance nationales. »

et de restauration seront créés. Une aide sera également apportée au Centre national d'information et de documentation sur les arts plastiques.

A l'opposé, au Chili, où il n'existe pas d'institution centralisée, on a assisté ces dernières années à un extraordinaire renouveau des musées. Comme partout ailleurs, les premiers musées chiliens ont été créés peu après l'indépendance. Le Musée national, appelé aujourd'hui Musée national d'histoire naturelle, date de 1830. Au début du *xx*^e siècle, le Chili possédait huit musées ; en 1972, on en comptait soixante et un. Il en existe actuellement cent cinquante.

Des considérations abstraites au musée vivant

Les muséologues n'ignorent pas l'écart qui existe entre les politiques culturelles, qui reposent sur une définition globale et vivante de la culture, et le soutien que le gouvernement apporte effectivement aux musées, qui s'appuie encore parfois sur des notions étreiguées et élitistes. Pourtant, au Brésil, Aloisio Magalhaes, secrétaire d'État à la culture et directeur du SPHAN (Sous-Secrétariat d'État du patrimoine historique et culturel) et de la Fondation Pro-Memoria, souligne que « la culture constitue un processus global. Elle fait partie intégrante de l'environnement. On ne peut pas mettre en valeur un produit (une maison, un temple, un objet d'art, une danse) au détriment des conditions de l'espace écologique dans lesquelles il a été réalisé.

» La culture et l'éducation sont considérées comme un tout indissociable ; en d'autres termes, les connaissances que possède le professionnel qui conçoit un bâtiment, une maison, une école, une église ou une ville, trouvent leur équivalent dans le savoir-faire populaire qu'ont ceux qui, dès leur enfance, ont acquis auprès des artisans locaux les compétences pratiques nécessaires pour se livrer à l'agriculture, à la pêche ou à la production de céramiques et de tissus.

» Cette orientation que nous avons donnée à notre politique culturelle nous a conduit à accorder une attention particulière aux petits musées régionaux adaptés à un environnement rural qu'on appelle musées 'fourre-tout'.

» Ce que nous essayons de faire, c'est de transformer ces musées en centres communautaires de plus en plus actifs de façon à se rapprocher du concept de musée 'intégral'.

» La conception et l'application de cette politique sont centralisées au niveau du Ministère de l'éducation et de la culture. Des mécanismes institutionnels ont été mis en place afin de promouvoir à la fois la créativité artistique – littérature, théâtre, musique, cinéma et arts plastiques – la préservation et la présentation du patrimoine culturel. Pris comme un tout, ces deux domaines ont une importance capitale du point de vue de la nouvelle conception des musées et de leur rôle dans la société. »

Ainsi, par exemple, le Museu do Ar Livre d'Orléans (une ville de l'État de Santa Catarina, dans le sud du Brésil) a été réalisé en collaboration avec la communauté locale, à qui le SPHAN et la Fondation Pro-Memoria ont décidé d'en confier la responsabilité. De façon dynamique, ce musée présente la culture technologique des immigrants du *XIX*^e siècle et de leurs descendants dans le but de ranimer la vie culturelle de la région et d'aider les écoles locales en parrainant des expériences d'apprentissage qui permettent aux enfants d'entrer en contact avec la culture régionale. Ce sont les populations locales qui proposèrent le projet aux institutions fédérales et aux organisations éducatives et, de fait, en assurèrent la réalisation.

Le musée fut construit par des maçons et des artisans de la région selon les techniques traditionnelles. Un effort particulier fut fait afin de préserver l'harmonie du milieu environnant et de conserver les espèces de la flore régionale en voie de disparition.

Parmi les musées réalisés par la population, on trouve également le Museu Casa Setecentista qui se trouve dans la Casa da Princesa de la ville de Pilar de Goiás (État de Goiás). Il s'agit littéralement d'un musée « vivant » dans la mesure où les bâtiments sont également utilisés pour les réunions locales et d'autres activités. Le musée fut inauguré le 28 juin 1981, jour de la célébration de la fête populaire du Saint-Esprit. Les bâtiments qui abritent le musée ainsi

GALERIA DEL BANCO CONTINENTAL, Lima.
Les enfants et les musées.
[Photo: S. Mutal.]



que la Casa de Câmara e Cadeia, dans la même ville, furent restaurés par le SPHAN et Pro-Memoria. Conformément aux suggestions de la communauté locale, la Casa de Câmara e Cadeia servira de siège aux clubs de jeunes de la ville.

Priorité aux initiatives autonomes

Ces quelques exemples nous rappellent qu'en Amérique latine et dans les Caraïbes, comme partout ailleurs, on ne peut pas se permettre, en matière de développement des musées, de repousser les initiatives privées, surtout lorsque l'aide apportée par l'État peut être complétée – voire remplacée – par des aides qui ne sont pas nécessairement des contributions financières provenant des secteurs industriel ou commercial (voir article p. 83), mais se présentent plutôt sous la forme d'heures de travail assurées par des membres de la communauté. Comment le musée peut-il en effet prétendre servir la communauté s'il n'existe aucun engagement personnel effectif?

Frances Kay Brinkley, conservatrice du Musée de la Société historique de Carriacou, rapporte la curieuse histoire de ce musée créé par la population sur une île de quinze miles sur cinq qui dépend de Grenada. Le gouvernement n'apporta aucune aide financière.

A l'époque de la création du musée, Carriacou comptait 7 000 habitants, pour l'essentiel petits fermiers, pêcheurs, marins et constructeurs de bateaux. Comme le dit Brinkley, « on aurait pu penser que ce n'était pas le meilleur endroit pour implanter une société et un musée historiques. Quatre-vingt-quinze pour cent de la population ne savait même pas ce qu'était un musée. L'idée commença à circuler aux alentours de 1974. Certains habitants de l'île (le gérant de l'hôtel et sa femme, un jeune barman, la femme du seul planteur de l'île, un artiste) se livraient déjà à la collecte de vases de pierre anciens et à des fouilles pour rechercher des objets amérindiens. Ce sont eux qui formèrent le noyau de départ lorsque l'idée prit corps. »

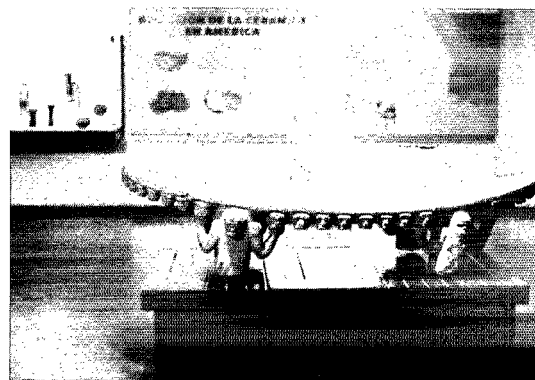
Pour commencer, le groupe procéda à un inventaire général du patrimoine culturel matériel spécifique des insulaires qui devait être préservé et qu'il fallait faire connaître aux habitants. Il lui fallut ensuite décider quelles collections abriterait le musée et sur quelle base il fonctionnerait. L'éventualité d'une demande d'aide au gouvernement fut également envisagée.

Dans la mesure où Carriacou possède un triple patrimoine culturel – africain, amérindien et européen – le musée fut conçu de façon que chaque culture ait sa propre section. « En ce qui concerne le financement – remarque Frances Kay Brinkley – compte tenu de la situation politique de l'époque, il fut décidé de ne pas faire appel à l'aide du gouvernement. Il serait principalement assuré par un système de cotisations (membres actifs, membres associés et membres bienfaiteurs, le titre de membre associé étant réservé aux Carriacous vivant sur l'île). Nous voulions éviter que quiconque refuse d'être membre sous prétexte de ne pas être en mesure de régler ses cotisations, et la cotisation minimale fut donc fixée à 1 escudo par an (2,70 escudos = 1 dollar des États-Unis d'Amérique). »

L'une des autres décisions importantes portait sur ce que devraient inclure les collections du musée. Les critères à respecter étaient de tenir compte de l'espace disponible, de maintenir un certain équilibre entre les collections et de s'assurer de l'intérêt du public. « Les deux premiers constituent des contraintes évidentes, qui s'imposent à tous les musées. La formule adoptée pour satisfaire au troisième n'aurait sans doute pas été possible en Europe. Lorsque vous avez réussi à faire en sorte que les gens aiment leur musée et en soient fiers, ils commencent à vous apporter des objets qu'ils ont en leur possession. Naturellement, il vous faudra parfois refuser certains objets. Mais, dans ce cas (s'ils sont inutiles ou s'il s'agit de véritables horreurs), il vaut mieux les accepter et les stocker plutôt que de briser l'enthousiasme que le musée a fait naître dans le cœur du donateur. »

Cependant, en dernière analyse et malgré le succès de telles expériences, les musées continueront à dépendre fortement de l'aide de l'État. Comme le rap-

MUSEO DEL HOMBRE PANAMEÑO, Panama.
Évolution de la culture matérielle.
[Photo: S. Mutal.]



pelle si justement Roderick C. Ebanks: « Le développement des musées dans les pays du tiers monde qui connaissent une crise économique constitue un véritable défi. Mais la difficulté principale ne réside pas dans le manque de financement. Le problème se situe plutôt au niveau du manque de connaissances, de personnel qualifié, d'objectifs clairement définis, de planification sérieuse et d'intégration des services culturels qui réduit à néant les meilleures intentions. »

La solution proposée par cet expert en musées consiste, en premier lieu, à développer les motivations professionnelles du personnel des musées et à éduquer le public, dont font partie les politiciens et les administrateurs chargés des affaires culturelles qui « ne sont pas informés sur les musées et leurs exigences : ils considèrent les musées comme des remises pour objets exotiques ou comme un moyen de puiser quelques dollars de plus dans les poches des touristes. En conséquence, ils ne sont pas enclins à investir des fonds dans les musées. Il convient donc de mettre ces hauts responsables au courant du processus muséologique. »

[Traduit de l'anglais]



MUSEO ARQUEOLÓGICO Y GALERÍAS DE ARTE
DEL BANCO CENTRAL DEL ECUADOR, QUITO.
Le baptême du Christ par saint Jean-Baptiste.
[Photo: S. Mutal.]

Le financement des musées : un défi à relever

Sergio Durán Pitarque

Né à Quito (Équateur) en 1949. Études d'économie à la Universidad Central del Ecuador. Suit des cours au Centre Churubusco, Mexico, et le premier stage pour les directeurs et administrateurs de musées d'Amérique latine à l'École de restauration et muséologie de Bogotá. Conférencier itinérant, deuxième stage pour les directeurs et les administrateurs (École de restauration et de muséologie, Bogotá). Directeur adjoint des musées de la Banque centrale de l'Équateur. Professeur de muséologie et de muséographie à l'Instituto Tecnológico Equinoccial. École de restauration et muséographie, Quito (Équateur). Membre du conseil de direction de l'Association équatorienne des musées. A écrit des articles pour diverses revues.

Belén Rojas Guardia

Né à Caripito (Venezuela) en 1945. Anthropologue. A travaillé pendant dix ans en qualité de producteur de documentaires, le plus souvent dans le domaine du développement scientifique et technologique. Directeur de production de quatre longs métrages : *Fiebre*, *Santana*, *Se solicita muchacha* et *El vividor*. Directeur du Département de recherche à la Galería de Arte Nacional ; actuellement, directeur technique adjoint chargé de planifier et de coordonner les activités techniques du musée.

En Amérique latine et dans les Caraïbes tout comme dans le reste du monde en développement, le principal problème des musées est le manque de crédits.

C'est parce qu'ils sont pauvres que la plupart des musées fonctionnent comme des institutions inertes, incapables de se projeter vers la communauté dont ils font partie. Périodiquement, directeurs et personnel des musées se plaignent : « Nous ne pouvons rien faire parce que nous n'avons pas d'argent. » Bon nombre d'entre eux n'ont tout simplement pas les moyens d'employer le personnel qualifié nécessaire ; d'autres, qui ont un personnel compétent dans les techniques muséologiques modernes, considèrent que leurs projets sont étouffés dans l'œuf du fait qu'ils n'ont pas de crédits pour installer convenablement leurs expositions ou entreposer leurs collections dans des conditions adéquates. Dans la plupart des cas, les musées n'ont pas la possibilité d'acquérir de nouveaux objets ou de faire installer des systèmes de sécurité efficaces.

Certains pays qui se prévalent d'une riche tradition historique — notamment précolombienne — sont plus enclins à attribuer une part de leur budget aux musées archéologiques, puisque les gouvernements considèrent que ces musées attirent les touristes et puisqu'ils estiment que tout accroissement du tourisme est un apport financier pour le pays. Mais cet argument n'est pas valable pour tous les pays et, ce qui est plus important, dénature le rôle réel des musées, qui est celui d'un établissement éducatif destiné à la collectivité. Cela renforce notre conviction que les musées ne bénéficieront d'un financement adéquat que lorsque les gouvernements auront reconnu à quel point ils sont importants et admis que l'objectif de tout musée (qu'il soit d'histoire, de sciences, de technologie ou d'histoire naturelle) est de présenter tous les aspects de l'identité culturelle et du développement d'un pays. Les musées ne se verront attribuer des fonds suffisants — du même ordre que ceux qui sont alloués à la santé, à l'éducation et aux affaires sociales — que lorsque les gouvernements les considéreront comme un élément du développement global du pays.

Malheureusement, il n'existe pas d'analyse comparative détaillée, basée sur des données financières concrètes, de la façon dont les fonds sont alloués aux musées dans différents pays. En règle générale, le budget des musées d'État

est prélevé sur les fonds destinés à l'ensemble du « secteur culturel ». Les montants varient selon les priorités établies pour le secteur culturel de chaque pays.

Néanmoins, au cours de ces dernières années, des changements importants sont intervenus. Au Brésil et au Venezuela, par exemple, le gouvernement a octroyé une aide financière substantielle aux musées. En Équateur et en Colombie, l'activité des musées a été encouragée par des subsides des banques de l'État et privées. Actuellement, le secteur privé est davantage conscient de la valeur des musées et il contribue de plus en plus à les financer, encore que ce soit sporadiquement et pour des besoins déterminés.

Le financement est aussi un domaine dans lequel les muséologues doivent recevoir une formation particulière. Dans l'idéal, l'équipe qui administre un musée devrait comprendre des économistes et des gestionnaires. Comme l'a fait remarquer Jacques Rigaud à la douzième conférence générale de l'Icom à Mexico « le moment est venu de proclamer cette vérité : les musées sont devenus des entreprises au sens le plus plein et le plus moderne du terme. Là encore, leur lot n'est pas très différent de celui des autres établissements culturels voués à la créativité, à la conservation et à la diffusion. Ils doivent faire face aux mêmes problèmes de gestion, que ce soit dans le domaine du théâtre, de l'audio-visuel ou d'activités culturelles multiples. Dans chaque cas, il est difficile de faire admettre l'idée que les institutions culturelles sont à la fois des entités originales du fait de leur objectif et aussi, d'une certaine manière, des entreprises, c'est-à-dire des collectivités de travail et d'échanges jouissant d'une responsabilité autonome pour combiner tous les moyens disponibles afin d'atteindre leurs objectifs ».

L'Équateur et le Venezuela — le premier a une situation économique difficile, l'autre est membre de l'OPEP — fournissent tous deux des exemples intéressants de la manière dont le secteur des musées peut briser le cercle vicieux du financement. Sergio Durán Pitarque, directeur adjoint de la Banque centrale, et Belén Rojas Guardia, directeur technique adjoint du Musée d'art national de Caracas, ont accédé à la demande de renseignements formulée par Museum. On trouvera ci-après des versions quelque peu condensées de leurs deux articles¹.

1. Nous voudrions remercier Juana Truel et Sylvio Mutal, du Projet régional PNUD/Unesco pour le Patrimoine culturel de Lima (Pérou), qui ont préparé cette introduction. Les versions résumées des deux articles suivants ont également été esquissées par eux.

Sergio Durán Pitarque

Que peut-on faire ?

Qu'ils abritent des collections qui reflètent la richesse archéologique des pays ou leur passé colonial, leur développement historique, leurs arts visuels contemporains ou le développement de leur architecture, les musées sont financièrement et administrativement tributaires de deux systèmes distincts : a) gouvernements centraux ou régionaux et autorités municipales ; b) personnes, fondations et organismes privés.

Aux différents niveaux, les autorités officielles incluent généralement les musées dans leur budget opérationnel annuel. Presque invariablement, ils leur allouent des crédits annuels minimes, qui suffisent à peine à l'entretien des salles d'exposition, avec une muséographie mal organisée et manquant totalement de tout caractère didactique.

Du fait que les musées n'ont aucune autonomie administrative ou économique, ces crédits ne sont pas directement mis à la disposition des directeurs de musées. Ces derniers ne savent jamais avec certitude sur quelles ressources ils peuvent fermement compter pour mener à bien leurs programmes. Les budgets sont tout à fait inadaptés aux besoins réels qui sont exposés dans les budgets annuels théoriques des musées. Le gouvernement donne généralement son approbation à des affectations budgétaires destinées à des dépenses déterminées. Mais, de façon générale, les musées ne bénéficient pas d'affectations stables — encore moins croissantes — de budgets qui leur permettraient d'enrichir leurs collections. Là est probablement la principale cause du pillage du patrimoine culturel des pays d'Amérique latine et des Caraïbes.

Quant aux musées privés, les crédits dépendent généralement de la solvabilité économique de leurs propriétaires et des intérêts sur les capitaux investis qui sont réservés à l'administration. Ce type de musée jouit d'une plus grande autonomie et dispose généralement d'un budget plus important, ce qui lui permet de s'employer activement à s'ouvrir à la collectivité. Il est vrai cependant qu'il existe aussi des musées privés qui ne remplissent plus comme ils le devraient leurs fon-

ctions muséologiques, même s'ils disposent de crédits suffisants.

Les musées ne font pas qu'encourir des dépenses. Ils apportent aussi un revenu sous différentes formes : droits d'entrée, droits sur les photographies, les films et la télévision, etc. ; dons (y compris des contributions des « amis des musées » dans leurs catégories respectives) ; vente de reproductions, de livres et d'autres articles dans les boutiques des musées ; location des salles ; recette de la cafétéria ; abonnements à des publications, etc. Mais ces revenus ne sont généralement pas gérés par les musées eux-mêmes. Ils sont déposés au Trésor par les ministères des finances ou sur les comptes bancaires des institutions et fondations. Il en résulte non seulement que les musées se trouvent privés des ressources dont ils ont besoin, mais encore qu'ils sont incapables de récupérer les fonds qu'ils ont eux-mêmes produits.

Il est vrai également que les directeurs de nombreux musées adoptent une attitude plutôt désinvolte. Il s'agit souvent d'hommes d'un certain âge qui se consacrent à écrire des mémoires dont les critères sont élitistes ; les musées sont dirigés par des « gens raffinés » qui n'ont pas à se soucier d'atteindre le grand public. Il est intéressant de citer le jugement d'Hermán Crespo Toral, directeur du Musée de la Banque centrale de l'Équateur : « Le musée ne peut se cantonner dans ses locaux et son message n'est pas destiné à quelques heureux élus : le musée doit atteindre tout le monde, être totalement impliqué dans les problèmes de l'époque ou bien disparaître. » Que peut-on faire pour améliorer une situation aussi sombre ? La principale gageure à tenir consiste manifestement à susciter la prise de conscience nécessaire des autorités. Nous devons les aider à comprendre que la conservation et la présentation du patrimoine culturel est une base essentielle pour le développement socio-économique. Nous autres, gens des musées, nous devons pâtir de l'amer paradoxe qui veut que des budgets de plusieurs millions de dollars soient consacrés à l'acquisition de matériel de guerre qui sert à la destruction de

l'homme, sous prétexte que nous devons « être en mesure de défendre notre sol natal », alors que bien souvent nous ignorons notre histoire.

Nous devons aussi stimuler la création de fonds nationaux indépendants pour le soutien et la promotion d'activités culturelles et artistiques. Dans ce domaine, les entreprises privées pourraient jouer un rôle important.

Sur un plan pratique, des fonds supplémentaires pourraient être obtenus grâce à des initiatives prises directement par les directeurs de musées et leur personnel, par exemple :

En appuyant l'adoption d'une loi attribuant aux musées les recettes obtenues des principaux produits d'exportation provenant de leur région ;

Une décision administrative tendant à allouer aux musées une part des recettes de la vente ou de la saisie de biens de contrebande ;

Une mesure similaire pourrait prévoir une petite taxe à ajouter au prix d'entrée pour différents spectacles publics, tels que le cinéma, les rencontres sportives, etc.

Certains musées pourraient louer des œuvres d'art d'intérêt secondaire pour en tirer un revenu ;

Encourager les comités nationaux de l'Icom, les musées nationaux, les associations ou ministères de l'éducation et de la culture de tous les pays d'Amérique latine à effectuer une analyse objective de la situation des musées, de manière à pouvoir déterminer leurs besoins véritables et trouver des solutions à leurs problèmes.

Il existe certainement des moyens novateurs pour financer les musées. Par exemple, pour aider un petit musée d'art religieux situé dans l'une de nos petites villes à la population peu dévote, il a été suggéré de consulter les habitants sur la possibilité de demander à chaque propriétaire d'un compteur électrique de faire don au musée de l'équivalent de 3 dollars des États-Unis d'Amérique par mois en surplus de ses dépenses en électricité. La consultation donna des résultats positifs et il est prévu que la collecte produira 2 900 dollars.

Dans bien des pays, les institutions privées telles que les consortiums financiers, les banques privées à capital national, les organismes gouvernementaux autonomes, notamment la Central ou la Reserve Bank, ont pris connaissance de ce problème et commencé à apporter une aide décisive aux musées. Dans ces cas, le gouvernement offre des dégrèvements aux

entreprises privées qui versent un pourcentage de leurs bénéfices aux musées. Ces entreprises acquièrent souvent des pièces de musée, réalisant ainsi un excellent investissement puisque les biens culturels ne se dévaluent jamais comme les autres valeurs (ce serait plutôt l'inverse car leur prix augmente avec le temps). En ce qui concerne les organismes gouvernementaux privés, leurs fonctionnaires ont compris que le développement socio-économique d'un pays ne pouvait être séparé de son développement culturel et se sont également rendu compte du fait qu'un patrimoine culturel correctement présenté incitait le public à en profiter et augmentait donc la rentabilité économique.

C'est ainsi que la Banque centrale de l'Équateur a fait l'acquisition de collections archéologiques, ethnographiques et numismatiques, de même que d'objets d'art colonial et moderne. Des milliers d'objets sont aujourd'hui accessibles au peuple équatorien dans les musées de la Banque, à Quito, la capitale, et dans les villes de Guayaquil, Cuenca et Manta, ainsi que dans les galeries d'Esmeraldas, Ambato, Latacunga, Riobamba et Loga.

Outre le budget qu'elle affecte au fonctionnement de ses musées, la Banque donne également des subventions tous les ans pour les projets de recherches archéologiques et anthropologiques et la conservation des monuments. Des fonds allant jusqu'à 35 millions de sucres par an (1 million de dollars environ) sont en outre affectés à la construction de musées et à la présentation d'expositions dans le monde entier.

Cet exemple pourrait être utilement suivi par des établissements similaires dans d'autres pays. D'ores et déjà la Banque de la République de Colombie s'acquitte d'une tâche analogue, avec son Musée de l'or et ses programmes de recherches archéologiques.

Si les musées d'Amérique latine et des Caraïbes pouvaient compter avec la compréhension de ceux qui les gouvernent et avec des fonds suffisants, ils pourraient devenir des éléments extrêmement efficaces de la promotion et de la diffusion de la culture. En transmettant des messages de valeur, ils rendraient de réels services à nos pays et aideraient les peuples à dépasser l'amère réalité des innombrables problèmes politiques, sociaux, économiques et culturels. L'activité et l'efficacité des musées ouvrira la voie à des jours meilleurs pour les peuples de Juárez, Bolívar et San Martín.

[Traduit de l'espagnol]

Belén Rojas Guardia

Venezuela : des moyens suffisants

Le moyen par lequel les musées obtiennent des ressources financières suffisantes, que ce soit par une allocation du budget de l'État ou par une contribution du secteur privé, est fonction d'une série de facteurs et de circonstances, lesquels dépendent, en particulier, des priorités établies dans tout modèle de développement particulier pour le secteur culturel, tel qu'il est exprimé dans les plans nationaux à l'intention des autorités des musées pour qu'elles mettent en œuvre une stratégie audacieuse et novatrice pour dégager des fonds.

L'efficacité de l'institution, son dynamisme et sa portée sont manifestement des éléments décisifs pour le financement d'un musée. La qualité des objets exposés, le degré de responsabilité et de professionnalisme, son activité de formation et d'éducation, son aptitude à attirer tous les publics, bref toute action qui confirmerait son rôle historique quant à la création d'une identité culturelle, constituent un avantage appréciable. Le Venezuela a un système politique démocratique pluraliste et participatoire, une économie basée sur ses ressources pétrolières, dont toutes les industries de base sont administrées par l'État. Ce dernier assume une responsabilité évidente quant à la promotion et à l'encouragement d'autres secteurs (non productifs au sens strictement économique) qui font partie d'un modèle de développement général dont le but final serait de promouvoir la capacité d'innovation individuelle et communautaire en conservant une relation harmonieuse avec l'environnement.

L'État est la source de financement la plus importante et presque la seule pour une grande partie des institutions culturelles du pays (qu'elles soient administrées par le gouvernement ou pas). En 1977, la nouvelle Galería de Arte Nacional (voir article p. 105), prit pour la première fois l'initiative de présenter directement et séparément son projet de budget, c'est-à-dire de façon indépendante par rapport au budget général soumis traditionnellement au Conseil national pour la culture (CONAC). Par la force des choses, cette initiative a attiré au plus haut

niveau l'attention des organisations concernées par la prise de décision budgétaire sur les problèmes rencontrés par les musées nationaux et a entraîné, par voie de conséquence, une séparation momentanée du musée et du CONAC. Cette action stratégique, parfaitement légale, a eu le mérite de dramatiser de façon originale la situation de nos musées, tout en permettant de justifier les demandes pour l'obtention de ressources suffisantes afin que les musées puissent jouer pleinement leur rôle.

Le succès remporté par le musée au cours de sa première année d'existence, la formation d'une équipe de professionnels dont la volonté et le dévouement furent révélés par la mise en pratique de la théorie (dix-huit expositions itinérantes parcourent tout le pays ; la recherche ; la conservation et la préservation) leur facilitèrent l'obtention du budget visé pour cette année-là. La somme est à peu près équivalente au budget total pour les dix années précédentes, ce qui a permis de satisfaire des besoins ignorés jusque-là.

Cette mesure sans précédent donna lieu à des controverses sur le droit, pour des institutions culturelles décentralisées, de s'adresser directement au gouvernement pour l'obtention de leur budget. Le débat fut conclu à notre avantage et les musées nationaux reçurent le feu vert pour la mise en œuvre de projets vitaux pour la personnalité culturelle du pays et qui leur permettaient de renforcer leur situation.

En 1980, 21 % des allocations totales du Conseil national pour la culture furent attribuées au secteur des musées.

La présence active et dynamique des musées dans notre société a engendré un climat de confiance. De nouvelles perspectives de financement ont été ouvertes, notamment dans le secteur privé, qui prend conscience de plus en plus du besoin de participation et de contribution au développement d'une institution qui appartient à tous et concerne tout un chacun.

En el transcurso de la vida de una ciudad suceden hechos que incumben a todos quienes la habitan. Importantes y más simples; patrióticos y ejemplares; festivos y tristes; todos estos sucesos van escribiendo páginas vivas de la historia de la ciudad. Aquí se muestran escenificados algunos de esos momentos cumbres que tuvieron por escenario a nuestra Ciudad de Santiago.



MUSEO DE SANTIAGO, Santiago (Chili). Recherche des origines historiques de la communauté urbaine: maquette de l'ancienne résidence de la Cour des vice-rois. [Photo: Museo de Santiago.]

Fernanda de Camargo-Moro

Muséologue et archéologue brésilienne; licence et études universitaires supérieures de muséologie; maîtrise et doctorat d'archéologie. Assistante puis titulaire de la chaire d'archéologie de la Faculté de muséologie du Musée de l'homme, Rio de Janeiro (1968-1971). Professeure associée d'anthropologie, à la Pontificia Universidade Católica de Rio de Janeiro (1974). Directrice du CEPI [Centre de recherches iconographiques] (1971-1973) et du Mousseion (Centre d'études muséologiques et de sciences de l'homme) depuis 1973. Directrice des séminaires de l'Amicom-Mousseion, Real Gabinete Portugues de Leitura (1973-1979). Responsable du programme muséologique du Museu de Imagens do Inconsciente (Musée des images de l'inconscient) depuis 1973. Consultante de l'Unesco pour des programmes muséologiques (El Salvador, 1974; Trinité-et-Tobago, 1976/77 et 1978 à 1981) et du Programme pour les Caraïbes (1979). Présidente de la Fondation des musées de Rio de Janeiro (1979-1980). Professeure à l'école régionale de muséologie PNUD-Unesco de Bogotá. Rapporteur de la Conférence Icom-Unesco sur les musées des sciences et des techniques (Manille, 1978). Actuellement elle est directrice générale des musées de l'État de Rio de Janeiro (FUNARJ), présidente du Conseil de protection du patrimoine culturel de la ville de Rio de Janeiro, membre du Conseil de la culture de Rio de Janeiro, conservatrice en chef de la collection E. Klabin Rappaport, directrice du Centre de documentation de muséologie Icom-Brésil, présidente du Comité national brésilien de l'Icom, membre du Conseil exécutif de l'Icom (1981-1983). Auteur de livres et d'articles sur la muséologie, l'archéologie et la conservation, elle a également rempli plusieurs missions de consultant en muséologie pour l'Unesco.

De nouvelles voies pour l'organisation du musée

Décrire en quelques lignes l'organisation des musées en Amérique latine et dans les Caraïbes est sans nul doute une énorme responsabilité. Fernanda de Camargo-Moro, qui possède une grande expérience professionnelle dans son propre pays, le Brésil, et a participé de façon suivie à divers programmes dans d'autres parties du continent, souligne le caractère fortement personnel des opinions qu'elle exprime et le fait que celles-ci continuent à évoluer, comme d'ailleurs l'ensemble du processus muséologique de la région.

Le numéro 3 du volume XXV de la revue *Museum* intitulé *Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui* a paru trop tôt après la Table ronde de 1972 pour permettre de se faire une idée du tournant que les musées de la région allaient prendre, grâce aux idées qui se sont fait jour lors de cette réunion.

Les modifications qui s'accomplissent sous nos yeux s'opèrent avec lenteur. La géographie même de l'Amérique latine, avec l'étroit cordon de l'Amérique centrale qui relie le Mexique à l'Amérique du Sud, dont la configuration longitudinale est coupée en deux par la barrière des Andes et divisée par le bassin de l'Amazonie et le Pantanal, limite les possibilités pour mettre réellement en œuvre des programmes conjoints. Pourtant, notre passé

commun et l'influence ibérique qui, depuis l'ère coloniale, fournit un véhicule de communication essentiel – nous parlons des langues similaires – constituent encore un puissant facteur de cohésion.

Toutefois, les projets sont contrariés par des difficultés de circulation entre pays, circulation qui, dans la plupart des cas, doit s'effectuer grâce aux liaisons aériennes entre capitales, ce qui est d'un coût élevé. Les distances sont énormes. Un exemple : Rio de Janeiro est plus proche de Lisbonne que du Mexique. Les déplacements par voie terrestre sont plus faciles dans les régions proches de l'Atlantique, mais les distances, déjà considérables, sont encore augmentées par la forte courbure de la côte Atlantique du Brésil et le caractère déchiqueté du littoral du Cône sud. Les voies qui permettraient de traverser le continent de l'Atlantique au Pacifique sont rares; le voyage est une longue aventure. Quant aux voyages par mer, malgré la présence du canal de Panama, qui est toujours utilisé, ils obliquent à de véritables périples.

Tout cela, joint à la crise économique mondiale, a contribué à retarder le processus de diffusion et de mise en œuvre des nouvelles conceptions muséologiques. Cependant, dix ans se sont écoulés depuis que s'est tenue la Table ronde et nous

pouvons donner aujourd'hui une certaine idée des modifications intervenues en Amérique latine et montrer comment cette conception nouvelle a également influé sur les Caraïbes, tout en nouant des relations avec le continent¹.

La plupart de nos musées ont été créés au XIX^e siècle, à l'image et sur le modèle des musées européens et, en règle générale, des musées qui exerçaient alors la plus grande influence dans la région. Certes les collections apportées et données principalement par les maisons régnautes ou les gouvernants², de même que les collections créées à la suite de missions scientifiques et artistiques envoyées par l'Europe, étaient du plus haut niveau, mais, d'un autre côté, la conception du musée était extrêmement étroite. Le rassemblement des objets locaux et leur conservation étaient un échec. Une grande partie de ces objets étaient exportés et la présentation de ceux qui restaient sur place obéissait à une interprétation étrangère. Il n'existait aucune documentation, ni pour les collections qui nous arrivaient, ni pour celles qui partaient. Des pièces d'origine locale étaient commandées selon des conceptions qui ne pouvaient mener qu'à leur assimilation à des collections d'histoire naturelle : les peuples indigènes et les cultures étaient présentés à côté de fleurs et d'animaux exotiques. Autre aberration que nous avons acceptée : dans les musées des beaux-arts, généralement insipides, les cultures des peuples d'Asie, d'Afrique et de notre propre continent étaient absentes ou faisaient l'objet d'une classification discriminatoire puisque l'on considérait qu'elles relevaient de l'ethnographie et non de l'art.

Durant plus d'un siècle, jusqu'à la fin des années soixante, les modernisations apportées à nos musées ont été exclusivement décoratives. C'est le matériel qui faisait l'objet de modifications : vitrines et panneaux de couleur... Certes, on affirmait que le musée et l'éducation étaient complémentaires, mais on n'allait pas très loin en ce sens ; la recherche était limitée, l'interdisciplinarité en était absente. La notion de conservation des collections n'existait pas et l'on ne parlait que de restauration des tableaux. De 1950 à 1960, musées nationaux, musées d'État, musées municipaux, musées privés, musées encyclopédiques, musées monographiques se sont multipliés sans organisation de base et sans la moindre structuration. Ils étaient démodés dès leur création ; ils ne pouvaient évoluer. Statiques, surtout soucieux des cérémonies d'inauguration, ils se transformaient rapidement

en bric-à-brac morbides. Au début des années soixante-dix, tous les secteurs ont connu des difficultés financières et les musées, qui avaient déjà du mal à se maintenir, ont particulièrement souffert de la crise. Institutions nécessaires à la conservation des biens culturels, ils n'accomplissaient pas leur mission. Il leur manquait quelque chose, un lien plus fort qui les rattachât à la communauté, un meilleur mode de participation à celle-ci. Leur survie était à ce prix.

Cette mutation du concept de musée préconisée par la Table ronde de Santiago impliquait une redéfinition de notre patrimoine et donc une modification de la mentalité des élites culturelles de nos pays, trop souvent encore imprégnées de la conception européanisante du XIX^e siècle. Pour diffuser les idées neuves, on a envisagé de créer une Association des musées d'Amérique latine (ALAM), qui aurait facilité ce processus. L'association a été créée au début de l'année 1973, lors d'une réunion de travail intense et dynamique, qui s'est tenue à Quito, mais, en dépit de l'enthousiasme manifesté par certains de ses membres, elle n'a pas réussi à prendre forme. Entre-temps, la nouvelle philosophie du musée avait germé et commençait à porter ses premiers fruits³.

Certains voient dans la création au Mexique, en 1964, du Musée national d'anthropologie le signe qu'un tournant venait d'être pris et que le mouvement muséologique était lancé en Amérique latine. A notre avis, il s'agit là plutôt d'un mouvement isolé dont les connotations étaient plus muséographiques que philosophiques. Pourtant, nous ne voudrions pas laisser croire que nous cherchons à diminuer l'intérêt de cet effort considérable et la beauté indéniable du musée mexicain. Cet événement a modifié sur plusieurs points la façon de voir qui prévalait dans notre région. Le musée a cessé d'être considéré comme une remise moisie de reliques en miettes pour devenir le témoignage d'une mémoire vivante, un instrument politique et de prestige, un monument élevé aux ancêtres indigènes qui apporte plus d'objectivité et de clarté dans la définition du domaine archéologique que dans celle de l'ethnographie. De ce point de vue, c'est probablement le magnifique musée du château de Chapultepec qui permet de mieux comprendre dans sa totalité la culture mexicaine actuelle.

Le Musée national d'anthropologie, où les collections exposées atteignent des sommets, s'attache cependant à la présentation du contexte esthétique des œuvres



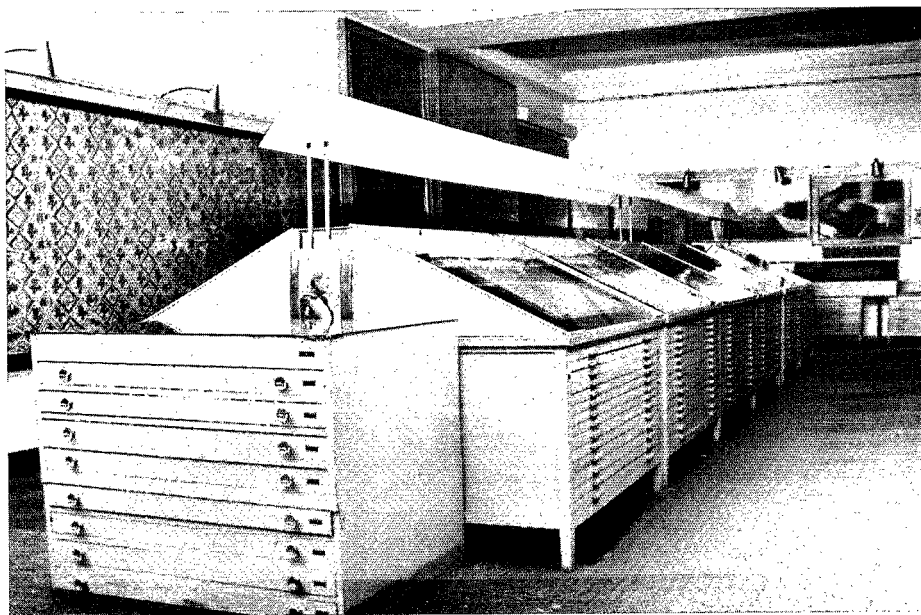
MUSEU PRIMEIRO REINADE, Rio de Janeiro. Intéresser les handicapés : un enfant sourd-muet apprend le rythme. [Photo : © Edson Meirelles.]

1. La Jamaïque s'organise de manière active et s'efforce d'établir des liens étroits avec le mouvement muséologique de deux pays africains. Trinité-et-Tobago a déjà réalisé un vaste programme de rénovation et d'expansion des musées qui a débuté en 1976 avec le soutien actif de l'Unesco.

2. Nous avons, par exemple, les collections étrusques apportées par Tereza Cristina, impératrice du Brésil, conservées dans un musée d'histoire naturelle, le Musée national de Rio de Janeiro.

3. Retenons, comme premier signe de la diffusion des idées nouvelles à travers la région, le projet du Musée archéologique et des galeries d'art de la Banque centrale de l'Équateur, les maisons de la culture et les expositions itinérantes d'El Salvador (1974), les projets d'écomusées communautaires du Brésil et du Musée des images de l'inconscient (1973-1974), les programmes du Musée d'histoire naturelle de Santiago, au Chili (1973-1974), la Maison du musée, au Mexique (1973-1974) et la restructuration des musées créés à Trinité-et-Tobago en 1976.

MUSEO AMANO, Lima. Atteindre et préserver les normes techniques : petit musée privé de textiles précolombiens.
[Photo: Museo Amano.]



Un souci constant de préserver l'environnement culturel et naturel se fait actuellement sentir : les musées du réseau de Rio de Janeiro ont organisé des activités destinées à faire mieux comprendre l'agriculture.
[Photo: SMU-FUNARJ.]

monumentales et ne parvient pas à nouer le dialogue avec l'ensemble de la population, notamment avec les régions les plus démunies⁴.

Vers un « musée à l'échelle humaine »

Formulée dès 1972, la conception d'un musée à l'échelle humaine n'a pas empêché les capitales d'Amérique latine et leurs voisines de copier servilement le célèbre musée mexicain sans l'adapter le moins du monde à leur propre réalité. Aujourd'hui encore, il est fréquent que des technocrates de nos pays reviennent de la capitale mexicaine obsédés par l'idée de copier le Musée national d'anthropologie, oubliant que chaque pays possède des collections d'importance spécifique, son propre processus historique, ses propres aspirations et que la conception du musée doit tenir compte de tous ces éléments. Obtenir de ces technocrates ou des autorités de tutelle et de financement qu'ils s'intéressent à des activités plus simples et plus artisanales n'est pas chose aisée, de même qu'il est difficile d'avoir une aide pour la conservation des musées et de leurs collections. Les possibilités de financement pour des projets prestigieux, coûteux et de vaste envergure sont et seront toujours, dans bien des régions du monde, plus faciles à obtenir que de s'assurer un soutien pour le lancement de projets viables et conçus à l'échelle humaine.

Malgré tout, l'idée d'un musée à l'échelle d'une communauté s'est imposée petit à petit et est en passe de devenir l'une des originalités de notre région. Une réaction s'est fait jour dans l'inconscient collectif de la région. Un souci constant de préservation de l'environnement culturel et naturel commence également à se manifester.

Les collections des musées sont maintenant étudiées d'un point de vue multidisciplinaire. Les objets de la vie quotidienne sont collectionnés et l'on a vu se créer de petits musées consacrés à l'origine des communautés urbaines et rurales. La décentralisation des collections de biens culturels s'est amorcée. Toute initiative qui tendrait à dépouiller une communauté des collections représentatives de ses racines a été écartée et les collections sont de plus en plus conformes aux profils des musées et aux intérêts de la communauté.

Un des facteurs décisifs a été la création de programmes d'éducation non formelle qui commencent à utiliser le musée

comme un système d'information en trois dimensions. A l'étranger, un nouvel esprit de créativité se développe où l'ingéniosité remplace, dans tout projet muséographique, le luxe et la monumentalité.

L'Équateur nous fournit un excellent exemple de développement d'un projet de muséologie extensive, mieux adapté aux aspirations de la population. Des études systématiques entreprises dans le domaine de l'anthropologie ont permis d'affirmer que ce pays possède une culture qui remonte au moins à douze mille ans et cette preuve a pu être apportée grâce à un matériel d'une très grande valeur archéologique. La Banque centrale de l'Équateur a jeté les fondements d'une muséologie moderne et active avec le projet du Musée archéologique et des galeries d'art qu'elle a entrepris au début des années soixante-dix, mettant en pratique une conception du musée à l'échelle de l'homme de notre région et adapté à nos aspirations. Ce programme ne s'est pas limité à la création du musée et des galeries de Quito, il s'est également traduit par l'ouverture de musées nouveaux dans d'autres régions du pays, la création de missions archéologiques et le développement de la recherche.

Au Brésil, un exemple de projet d'organisation extensive nous est donné par le système des musées qui se met peu à peu en place dans l'État de Rio de Janeiro, grâce à la direction générale des musées de la Fondation des arts de l'État. La direction des musées, qui remonte à la Fondation des musées de l'État et qui était autrefois responsable d'un groupement de musées séparés par des cloisons étanches et sans aucune relation avec la population, est en train de se transformer en un système intégré qui repose sur deux domaines d'action importants : la conservation et la dynamique. Dans le domaine de la conservation, le département de muséologie de la direction générale définit des normes techniques d'inventaire, de conservation et de gestion pour les musées et leurs collections, ainsi que les activités de recherche et la planification muséographique telles qu'elles se pratiquent dans les douze unités-musées/maisons de la culture et tout un programme d'expositions temporaires itinérantes qui circulent dans l'ensemble de l'État. Dans le domaine de la dynamique, le programme d'action éducative stimule les programmes des unités, tout en attirant l'attention des musées sur les municipalités dépourvues de musée et en s'efforçant de promouvoir l'intégration du programme avec la collectivité locale. A la tête de ce projet, le Museu Primeiro Rei-

nade, qui est situé dans la ville de Rio de Janeiro, exécute des programmes pilotes dont il analyse les résultats. Le projet touche peu à peu toutes les couches de la société — que ce soit dans les villes ou à la campagne — en intégrant le musée aux diverses communautés.

D'autres projets extrêmement importants, qui ont un caractère extensif et qui visent à l'intégration communautaire, sont mis en œuvre par les soins de l'intéressant Musée de l'homme du Nord-Est, à Recife (Pernambouc), par le Musée Dom Diogo de Souza, dans le sud du pays, et, à São Paulo, par la division des musées de l'État. Il s'agit d'un programme récent qui donne déjà de bons résultats. Ces projets bénéficient du soutien technique du Centre de documentation muséologique Icom-Brésil.

Parmi les activités qui rencontrent le plus d'écho dans la région et qui influent directement sur l'organisation des musées en Amérique latine, notons le projet régional PNUD/Unesco pour le patrimoine culturel, initialement connu sous le nom de Projet andin de patrimoine culturel. Ce projet, dont le siège est à Lima, a été l'élément moteur de toute une série d'activités dans la région. Il a permis non seulement de développer l'organisation de nouveaux musées en leur apportant dynamisme et soutien technique, mais aussi de réorganiser les musées anciens et de mettre en œuvre des activités de formation indispensables (voir article ci-après p. 94).

Les graines de la nouvelle muséologie ont été semées et ont déjà commencé à porter leurs fruits, même si le temps de la récolte n'est pas encore venu. Nos musées ont perdu leur allure de lieux carcéraux pour devenir peu à peu des lieux comparables aux antiques agoras.

[Traduit du portugais]

4. Cet objectif va être atteint par la Maison du musée, qui est l'émanation des idées nouvelles inspirant tous ses programmes. Le Mexique progresse aussi dans la voie du dialogue avec la population grâce à de plus petits musées.

Aspects de la formation du personnel

Felipe Lacouture

Né au Mexique en 1928. A étudié l'architecture à la Universidad Nacional Autónoma de Mexico de 1947 à 1952 ; École du Louvre, 1952/53. A enseigné l'architecture à la Universidad Iberoamericana de l'UNAM - 1956-1959. A donné des conférences d'esthétique à l'Institut latino-américain pour la conservation de la propriété culturelle, Mexico, 1971-1977. Directeur du Museo de Arte e Historia de Ciudad Juarez, 1964-1970. Chef du Département des musées régionaux, INAH, 1970-1973. Directeur du Museo de San Carlos, 1973-1977 et chef du Département d'arts graphiques de l'Instituto Nacional de Bellas Artes, 1974-1977. Directeur du Museo Nacional de Historia, Mexico, depuis 1977. A exercé en qualité d'architecte-restaurateur, a réalisé diverses missions pour l'Unesco et l'OEI et a participé à de nombreuses réunions internationales de spécialistes.

La République argentine a fait œuvre de pionnier dans le domaine de la formation universitaire systématique du personnel des musées en créant, dès 1922, à la Faculté de philosophie et de lettres de l'Université nationale de Buenos Aires, un enseignement destiné à former le personnel technique des musées. Cet enseignement, qui devait se poursuivre pendant trente-sept ans, allait être imité plus tard par d'autres établissements, si bien que l'on compte aujourd'hui quatre institutions qui proposent au total sept programmes d'études de muséologie de niveaux différents.

Beaucoup de pays latino-américains se sont efforcés – ou s'efforcent aujourd'hui encore – d'assurer un enseignement systématique, à l'instar de l'Argentine. En revanche, dans d'autres pays, la formation se fait en cours d'emploi, au sein de structures très autonomes. C'est le cas, par exemple, du Mexique, qui a amorcé une politique de formation en matière de présentation muséographique, dont nombre d'éléments gardent encore toute leur actualité, en créant, en 1934, le Musée national des arts plastiques avec le concours d'artistes éminents comme Julio Castellanos, ce qui – soit dit en passant – marquait le début d'une orientation esthétisante dans l'activité artistique mexicaine. Je me dois également de mentionner les efforts entrepris dans le cadre de l'Institut national d'anthropologie et d'histoire (INAH) pour conserver aux expositions le caractère éminemment didactique qui est indispensable lorsqu'on vise un public qui n'est pas familiarisé avec les disciplines de l'anthropologie.

Si ces deux courants de la présentation muséographique ont fini par être véritablement antagonistes, une symbiose a pu être opérée en 1964, grâce au travail de coordination et d'intégration effectué par une équipe d'anthropologues et d'architectes placée sous l'autorité d'un coordonnateur général doté d'une formation polyvalente englobant l'histoire de l'art, l'architecture et l'anthropologie. De nombreux éléments qui ont servi de base au développement de la muséographie mexicaine ont pris corps dans un cadre bien plus pratique que théorique.

Il a fallu plus tard hiérarchiser les tâches et organiser le travail de façon sys-

tématique, en indiquant à quel niveau de connaissance et d'expérience correspondait chacun de leurs éléments. La commission du tableau d'avancement de l'INAH a donc été créée à cette fin. Une série de définitions du travail du muséographe a été élaborée de façon que tous les professionnels du musée puissent être classés dans cinq catégories de personnel (allant du niveau A au niveau E). Les personnes appartenant à une catégorie donnée (autre que A) étaient automatiquement considérées comme qualifiées pour exécuter les tâches de la catégorie immédiatement inférieure. De cette manière, le muséographe qui s'enrichit par la pratique quotidienne de son métier et l'indispensable acquisition de connaissances complémentaires peut aspirer à améliorer sa qualification afin de s'élever dans la hiérarchie.

Deux approches de la formation du personnel

Quels sont les résultats obtenus par les approches, ou plutôt les systèmes argentin et mexicain dans le domaine de la formation du personnel des musées ? Chacun rencontre ses propres problèmes, notamment celui qui, dérivant d'une attitude libérale, se pose lorsqu'on crée une école qui délivre des diplômes sans aucune garantie d'emploi.

En Argentine, l'École de muséologie a commencé à donner des cours aux élèves qui avaient achevé leurs études en 1951. Elle proposait deux cycles d'étude : le premier, qui durait deux ans, formait des auxiliaires techniques des musées ; le second conduisait à la licence de muséologie après deux années d'études supplémentaires.

L'Institut supérieur de perfectionnement technique et d'enseignement muséologique forme aussi des élèves qui ont terminé leurs études secondaires pour être des auxiliaires techniques des musées et des muséologues. Autre possibilité intéressante : des professeurs titulaires peuvent devenir éducateurs des musées en y suivant une année de cours. En Amérique latine comme ailleurs, nombre d'enseignants, malgré leurs connaissances remarquables, ne savent pas tirer utilement et valablement parti des musées



Cours de théorie de la photographie à l'École de conservation, restauration et muséologie au centre national du même nom, Bogotá, 1980. [Photo : Colcultura.]

pour améliorer leur enseignement (au Mexique, chaque musée a résolu le problème à sa façon, en organisant des cours destinés aux maîtres afin que ceux-ci se familiarisent avec les musées et en fassent profiter leurs élèves).

L'École supérieure de conservation des musées, qui est patronnée par l'Institut argentin de muséologie, s'est ouverte en 1972. Elle recrute des bacheliers et leur donne une formation de technicien supérieur en trois ans.

Mentionnons également le Cours national de muséologie, qui dépend de la Commission nationale des musées, des monuments et des sites historiques. Il recrute lui aussi des bacheliers qui deviennent techniciens des musées historiques en trois ans. Un enseignement analogue a été organisé pendant un temps à l'Université de Luján, mais ces cours ont cessé.

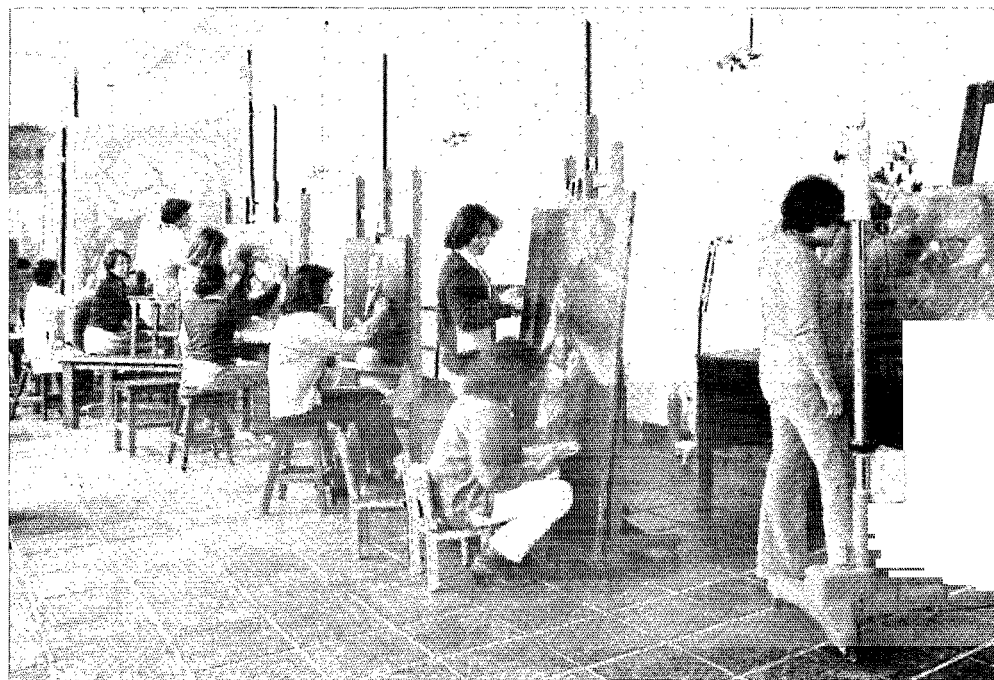
Au Mexique, l'enseignement dispensé depuis 1968 par l'École nationale de restauration de l'INAH, à Churubusco, prépare à la licence de restauration. Il comporte une initiation systématique à la muséologie, jugée indispensable pour des techniciens qui auront principalement à s'occuper des collections des musées de l'INAH.

Plus tard, en 1971, le Mexique a pensé qu'il serait utile d'organiser des cours de formation intensive, l'expansion des musées dans l'ensemble du pays rendant urgente la formation de personnel qualifié. Parallèlement, un cours de formation muséographique était créé en vertu d'un accord passé avec l'Organisation des États américains (OEA). Il fut décidé que ce cours, qui durerait neuf mois et devait accueillir un boursier de l'OEA par pays membre de l'organisation serait dispensé à l'École de restauration de l'INAH. Organisé pendant neuf années de suite, il a permis de former au total deux cent vingt-cinq personnes, dont près de quarante Mexicains¹.

Ce cours comportait trois parties: une partie théorique, qui envisageait le musée d'un point de vue des sciences sociales, de la psychologie, de l'anthropologie culturelle et de la pédagogie; une partie consacrée à l'organisation du travail muséographique (de la recherche et la documentation jusqu'à l'éducation et à l'action culturelle) qui privilégiait la présentation;

Travaux pratiques de restauration de peinture murale dans l'église de Santa Clara, dans le cadre du stage de restauration de la propriété culturelle meuble.

[Photo: Colcultura.]



une partie comprenant des activités librement choisies par l'élève en fonction de ses centres d'intérêt, menées dans l'un des nombreux musées nationaux.

L'exécution de ce plan si bien agencé s'est cependant heurtée à de sérieuses difficultés étant donné que l'École de Churubusco n'a jamais pu intervenir directement dans le choix des élèves. Ces derniers étaient le plus souvent désignés par les États membres de l'OEA eux-mêmes, de sorte que les étudiants qui étaient envoyés pouvaient tout aussi bien être des muséologues argentins que de jeunes bacheliers. D'où la nécessité pour l'école d'organiser des cours d'initiation et l'obligation d'attendre, pour fixer le niveau de l'enseignement, de connaître celui déjà atteint par les élèves.

Dans le cadre d'une politique libérale qui n'avait pas spécialement pour but de former le futur personnel des établissements du pays, la maîtrise de muséologie a été créée au Mexique en 1979, à l'École de Churubusco, déjà rebaptisée École de restauration et de muséographie. En premier lieu, il fut décidé globalement d'adopter une approche intégrée comprenant les diverses techniques du travail muséographique: collecte, recherche, documentation, conservation et restauration, mais aussi présentation, explication de l'exposition, éducation et diffusion,

sans parler des techniques propres à permettre une meilleure connaissance du public et à faciliter la communication avec lui. En second lieu, il était également tenu compte de tous les domaines qui se prêtent à un travail muséographique: cosmologie, géologie, biologie, écologie, paléontologie, paléo-anthropologie, archéologie, anthropologie culturelle, ethnographie, histoire, technologie, art. Tout cela montre clairement la volonté des Mexicains de développer une approche muséologique intégrée dans laquelle la culture est comprise comme un ensemble structuré.

Selon cette conception, le muséologue est un généraliste qui devrait être capable de coordonner toute une série de techniques et de sciences pour les mettre au service de son travail. La préparation de la maîtrise était ouverte aux étudiants titulaires d'une licence en rapport avec la muséologie. En pratique, deux sessions ont déjà eu lieu; la troisième se prépare.

1. Malheureusement ce cours est maintenant suspendu temporairement à cause de certains problèmes administratifs. (NDLR.)

Groupe de travail au cours d'un séminaire de perfectionnement interdisciplinaire organisé par le SMU-FUNARJ à Rio de Janeiro.

[Photo : © Edson Meirelles.]

Autres initiatives dans le domaine de la formation

Les cours de formation organisés à Bogotá par le Projet régional PNUD/Unesco dans le domaine du patrimoine culturel en coopération avec Colcultura sont décrits ailleurs (voir article p. 94). Qu'il nous suffise donc d'expliquer ici que l'objectif de ce programme, destiné aux directeurs, est de fournir à ces fonctionnaires les éléments qui leur permettront de donner à leur tour des cours de formation dans leurs établissements respectifs. Autant que possible, il vise à produire un effet multiplicateur. La situation ne permet pas d'attendre l'achèvement d'un lent processus de formation d'un personnel de haut niveau universitaire, d'autant que ce personnel devrait ensuite se présenter sur le marché du travail et risquerait fort de ne jamais réussir à se faire recruter par les musées de la région. Céder à la tentation du libéralisme, ouvrir des écoles puis laisser aux situations le temps de se décanter selon le principe du « laissez-faire, laissez-passer » aboutit à la longue, dans le contexte latino-américain, à un incroyable gaspillage d'efforts. Cela a été amplement démontré pour d'autres domaines d'activités bien qu'on ait des difficultés à le concevoir dans des pays où le libéralisme imprègne tous les aspects de la vie et de la production.

L'expérience de l'Équateur présente un grand intérêt. L'Institut technologique équinoxial a créé l'École de restauration d'œuvres d'art, d'antiquités et de muséographie des biens culturels, qui propose un programme de formation de techniciens d'une durée de trois ans, lequel doit être complété d'un enseignement prolongé conduisant en deux années au niveau de la licence. L'intérêt de cette expérience vient de ce qu'elle tend à associer deux types de formation : restauration et muséographie. Lorsque les études



seront prolongées de deux ans, les élèves auront la possibilité de choisir entre l'une ou l'autre spécialité. Force est de reconnaître que l'attrait exercé par l'enseignement général de la muséographie détourne souvent les élèves du souci d'acquérir un savoir sur la restauration et la conservation, pourtant essentiel. Ce savoir est en effet indispensable à la connaissance matérielle des objets et constitue, en définitive, le fondement même du travail qui s'effectue dans les musées.

Il y a, en Équateur, quatre-vingts musées, dont la création a souvent été le fruit d'initiatives privées qui ont bénéficié du soutien de l'Institut national du patrimoine culturel, récemment créé, et de la Banque centrale de l'Équateur, organisme d'État qui déploie une activité culturelle prodigieuse (voir l'article de Sergio

Durán Pitarque (p. 84). Le contexte favorable au développement de la muséologie ouvre des débouchés aux anciens élèves de l'école.

La direction des musées et monuments de Cuba a créé une École de muséologie qui forme le personnel destiné à travailler dans les musées. Ces derniers ont d'ailleurs pris un grand essor puisqu'ils offrent des moyens de favoriser la prise de conscience par le peuple de sa participation au développement social et économique.

L'École de muséologie de Cuba, de création récente, organise des séminaires d'un semestre qui portent sur des domaines tels que l'animation culturelle, la muséologie et la muséographie générales, les catalogues et inventaires, la conservation et la restauration, la philosophie marxiste. Au terme de ses études, l'étu-

diant en muséologie qui fournit un travail satisfaisant est assuré de trouver un poste dans un musée, ce qui signifie que l'investissement consenti pour assurer sa formation n'aura pas été vain.

Il faut mentionner ici les enseignements dispensés au Brésil, notamment au Centre de sciences humaines de l'Université de Rio de Janeiro². Ces cours, qui sont certainement ceux qui bénéficient au Brésil de la plus grande expérience, se déroulent dans deux villes: Rio de Janeiro et Bahia. Dans les deux cas, il s'agit de cours de niveau universitaire qui ne sont pas exclusivement destinés aux personnes qui travaillent déjà dans des musées. L'Université privée Estacio De Sa organise elle aussi des cours de niveau universitaire pour la formation de muséologues.

Enfin, des cours sont donnés à l'Université de São Paulo par la Fondation de l'École de sociologie de São Paulo, qui est rattachée à l'université de la même ville. Ce cours de maîtrise, qui s'adresse à des étudiants de niveau universitaire, comporte trois «modules», l'étude de chacun d'eux étant indispensable pour aborder celle du module suivant. Le premier module a pour objectif de faire comprendre la fonction d'humanisation des petits musées des pays en développement, fonction qui consiste à rendre les collections plus accessibles et à conquérir de nouveaux publics: il comporte 375 heures de cours. Le second module met en lumière la fonction sociale et humaniste des musées d'art et d'histoire des pays en développement: il comporte 375 heures de cours, à quoi il faut ajouter le temps nécessaire pour effectuer diverses lectures inscrites au programme. Enfin, le troisième module a trait aux musées des

sciences, des industries et des techniques: il comporte 375 heures de cours auxquelles viennent s'ajouter un certain nombre d'heures réservées à des lectures inscrites au programme.

Il est intéressant de noter que l'activité de l'École peut varier en fonction de la politique gouvernementale — si, par exemple, l'État encourage les musées de la science ou de l'industrie. L'enseignement présente donc une souplesse organique et fonctionnelle qui permet de tenir compte de la politique du pays. Il est conçu pour assurer des débouchés assez larges aux élèves qui quittent l'école, qu'ils s'orientent vers un travail spécifique de musée, ou vers des activités d'enseignement.

En conclusion, il est peut-être utile de répéter que, contrairement à ce qui est possible dans d'autres pays où l'on peut adopter une attitude «libérale» en ce qui concerne l'admission aux cours, il est absolument impossible — en Amérique latine et aux Caraïbes — d'agir en ignorant les besoins spécifiques fondamentaux des institutions concernées qui, dans la plupart des cas, sont urgents et requièrent des solutions originales³. Il faut également prendre en compte la garantie d'emploi des futurs diplômés et être conscient de l'investissement économique et humain considérable que ces activités exigent de la part de nations en développement dont l'économie est peu solide.

[Traduit de l'espagnol]

2. Fernanda de Camargo-Moro a souligné que «ces cours ne parviennent cependant pas à subvenir à tous les besoins des quelque cinq cents musées brésiliens dispersés à travers l'ensemble du territoire. Pendant un certain temps, l'Université de Rio réservait systématiquement un certain

nombre de bourses obligatoires pour les différents États de la Fédération, mais cette pratique a cessé depuis quelques années. Le bilan systématique des musées brésiliens, qui était autrefois fait de façon régulière par l'Association des membres d'Icom-Brésil (Rio de Janeiro) et qui est aujourd'hui effectué par le Centre de documentation muséologique Icom-Brésil — dont le siège est à Rio — montre depuis longtemps qu'il faut créer ce type d'enseignement dans d'autres universités du Brésil pour subvenir à la demande croissante des musées brésiliens. Par ailleurs, si la formation de niveau universitaire est excellente pour les petits musées, pour les musées d'importance moyenne et pour les collections importantes, une spécialisation de niveau universitaire supérieur ou des études universitaires supérieures de muséologie pour ceux qui ont été formés dans des disciplines voisines est de plus en plus nécessaire. La direction générale des musées de la Fondation des arts de l'État de Rio de Janeiro s'efforce de résoudre ce problème par la création de stages universitaires supérieurs et de séminaire de recyclage périodique organisés avec l'Icom-Brésil. Ce faisant, elle prépare la création prochaine d'un cours universitaire supérieur qui conduira à une maîtrise de muséologie.»

3. Comme l'a souligné Greta Mostny, «par-dessus tout, nous avons besoin de personnel formé, capable d'appliquer les techniques. Dans bien des musées, la muséographie est encore improvisée et la conservation inexistante. Toutefois, il faut aussi avoir conscience des dangers que présente l'importation de modèles qui ne conviennent pas aux conditions qui prévalent dans le pays ou la région. Plusieurs pays ont constaté, après avoir envoyé du personnel à l'étranger, que les résultats étaient négatifs. L'enseignement était soit insuffisant, soit inapplicable dans le tiers monde et l'équipement coûteux utilisé pour la conservation, la présentation et l'inventaire était beaucoup trop cher pour que ces pays puissent l'acheter. Par ailleurs, le personnel hautement qualifié a souvent du mal à s'employer dans son pays, ce qui engendre la frustration et nuit à la créativité. Nombre de ces personnes cherchent du travail dans d'autres branches et sont perdues pour les musées.»

Pour R.C. Ebanks (Jamaïque) «la meilleure façon de résoudre totalement ce problème consisterait à créer des centres de formation et de recensement régionaux où des personnes éduquées dans le milieu culturel local organiseraient des stages de formation et de recensement parfaitement adaptés aux particularités culturelles de la région.»



Étudiants préparant leur diplôme de muséologie à la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, Mexico, avec une maquette pour un projet d'exposition. [Photo: Felipe Lacouture.]

Des élèves du deuxième Cours régional pour auxiliaires de musées effectuent des travaux pratiques de programmation muséologique. Centre national de conservation, de restauration et de muséologie de Santa Clara, Bogotá, 1980.
[Photo: Sylvio Mutal.]



Sylvio Mutal

Conseiller technique en chef et coordonnateur régional du Projet régional pour le patrimoine culturel PNUD/Unesco, Lima (Pérou).

Les cours de muséologie organisés par le PNUD, l'Unesco et Colcultura

Un des principaux objectifs du Projet régional du patrimoine culturel PNUD/Unesco, qui englobe l'Argentine, la Bolivie, le Brésil, le Chili, la Colombie, l'Équateur, le Panama, le Pérou et le Venezuela, est de diffuser une information sur diverses questions relatives à la conservation et à la valeur actuelle des biens culturels en tant que facteurs d'un développement multidimensionnel.

Comme les personnes qui ont contribué à ce numéro l'ont déjà montré, la plupart des musées de la région souffrent gravement des manques d'infrastructure et de personnel compétent qui seraient nécessaires pour assurer une conservation digne de ce nom, les travaux de restauration et la préparation de leurs collections.

Pour contribuer à combler cette lacune, l'Institut colombien de la culture (Colcultura) et le Projet régional du patrimoine culturel PNUD/Unesco ont décidé d'organiser une série de cours au niveau régional qui ont été inaugurés à Bogotá en 1979.

Le cours régional: un historique

Sur l'invitation de Colcultura, le Projet régional PNUD/Unesco pour le patrimoine culturel a organisé à Bogotá au mois de novembre 1977, un Colloque international sur la muséologie et le patrimoine culturel en collaboration avec l'Institut italo-latino-américain (IILA).

Au cours de cette réunion, à laquelle assistaient des muséologues, des architectes, des anthropologues, des spécialistes

des sciences sociales et des enseignants, les problèmes de la muséologie ont été abordés sous leurs aspects théoriques, techniques et économiques. Le musée a été défini comme le lieu où il est possible de reconnaître l'œuvre de l'homme et sa relation avec le milieu ambiant et l'on a souligné que les musées étaient intégrés au contexte socio-environnemental dans lequel ils opèrent.

La ville de Bogotá disposant, entre autres avantages, d'un centre de restauration et le gouvernement colombien donnant son appui au projet, il a été recommandé de choisir la ville de Bogotá pour organiser des cours régionaux de muséologie. A cet effet, le gouvernement colombien a entrepris, avec l'Unesco et le PNUD, la réalisation d'un projet de développement culturel qui prévoyait une composante muséologique.

A la fin de l'année 1978 et au début de l'année 1979, Colcultura a organisé des réunions de travail avec l'Unesco et le PNUD auxquelles ont participé des experts nationaux et internationaux — provenant de plusieurs parties du monde — et qui se sont donné pour objectif de définir l'organisation et le programme des cours prévus pour la période 1979-1981. Pour les cours qui se sont déroulés en 1979 et en 1980, Colcultura a bénéficié de fonds complémentaires fournis au titre du Pacte Andrés-Bello; l'Institut italo-latino-américain de Rome a manifesté également son désir d'apporter son soutien à ce programme de cours en détachant des professeurs européens.



Sergio Durán Pitarque, directeur administratif du Museo del Banco Central del Ecuador, entouré d'autres muséologues, qui ont participé au premier Cours régional de muséologie pour directeurs de musées, qui a eu lieu à Bogotá en 1979.
[Photo: E. Tavera.]

Premier Cours régional de muséologie, Bogotá, 1979

Le premier Cours régional, destiné au personnel de direction et au personnel auxiliaire, s'est tenu entre les mois d'octobre et décembre 1979. Il a été suivi par vingt-quatre directeurs et vingt-quatre personnes appartenant au personnel auxiliaire de musées d'Argentine, de Bolivie, du Brésil, du Chili, de Colombie, de l'Équateur, du Guatemala, du Pérou et du Venezuela. Les pays d'Amérique centrale ont pu y participer grâce à la collaboration du Projet régional PNUD/Unesco concernant cette région.

Le programme des cours s'adressait à des personnes travaillant dans des musées d'anthropologie, d'histoire et d'art. Lors de l'élaboration de ce programme, les étapes effectivement suivies par un objet culturel à partir du moment où il vient augmenter la collection du musée ont été prises en compte dans les différentes disciplines et dans les domaines pertinents : catalogage et archivage ; conservation et préparation d'échantillons ; expositions et muséographie ; communication et projection sociale du musée. A ce programme sont venues s'ajouter des conférences sur des thèmes tels que musées et culture ou histoire et conception du musée. Ces cours ont été donnés par des spécialistes travaillant pour des musées d'Amérique latine, d'Europe et des États-Unis.

Cours et atelier de recyclage fondamental pour directeurs de musée. Les objectifs de ce cours étaient les suivants : a) déterminer les niveaux de qualification théorique et de l'expérience des directeurs de musée en Amérique latine ; b) discuter les problèmes les plus importants des musées de l'Amérique latine ; c) actualiser les connaissances muséologiques grâce à la présentation d'expériences muséologiques du monde entier ; d) exposer et discuter le diagnostic porté sur la situation actuelle des musées de Colombie ; e) diffuser des cours dans l'Amérique latine et les Caraïbes ; f) échanger des expériences entre les différents pays.

Le cours a duré deux semaines (du 19 novembre au 1^{er} décembre 1979). Les tables rondes et conférences organisées dans le cadre du cours portaient sur des thèmes comme musée et culture, programmation muséologique, planification et organisation de musées, administration de musées, nouveaux types de musées pour l'avenir, la sémiotique appliquée au musée, les auxiliaires visuels et la communication dans le cadre du musée, l'en-

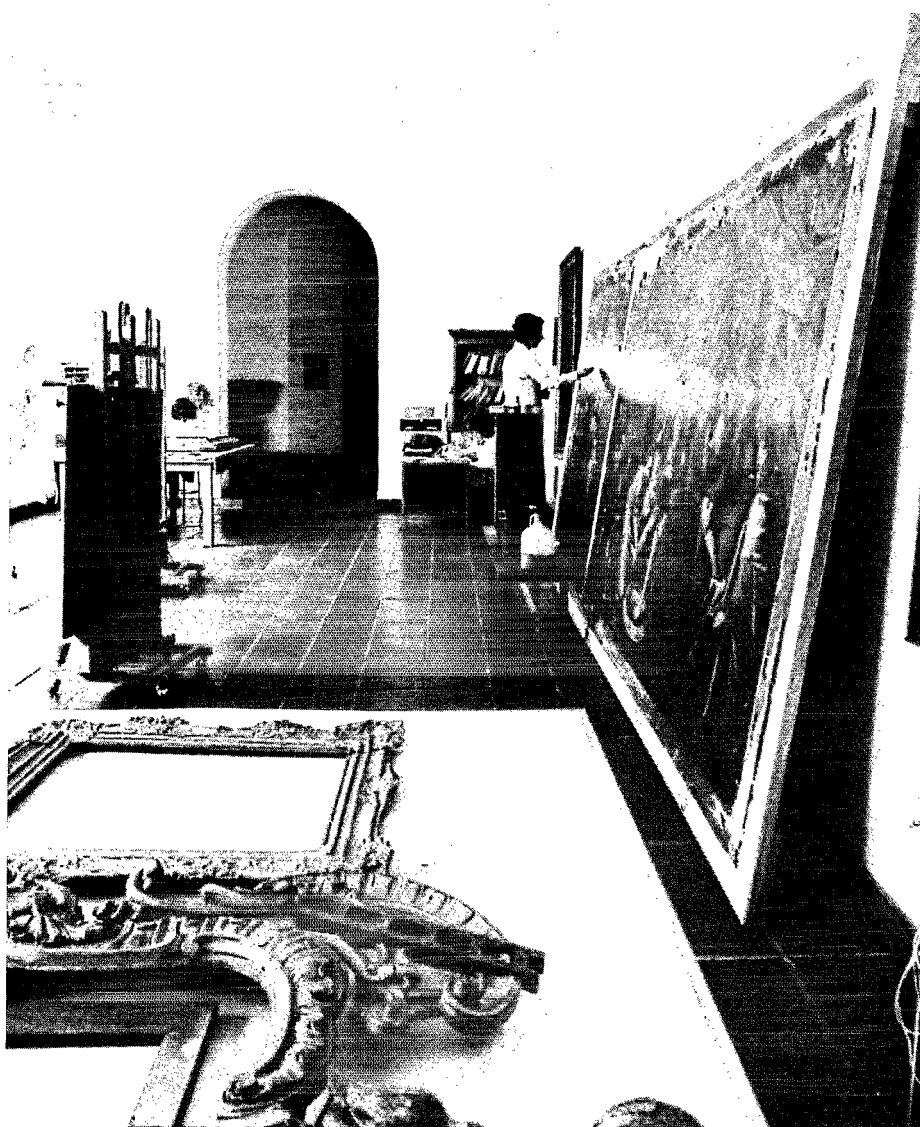
fant et le musée, la sécurité dans les musées. Parmi les conférenciers qui ont fait des exposés citons : Marta Arjona (Cuba), Luis Lumbreras (Pérou), Jorge Elicer Ruiz (Colombie), Claude Pecquet (France), Alfonso Castrillón (Pérou), Fernanda de Camargo-Moro (Brésil), Felipe Lacouture (Mexique), Eduardo Terrazas (Mexique), Eduardo Porta (Espagne), Sebastián Romero (Colombie), Omar Calabrese (Italie), Angel Kalenberg (Uruguay), Danièle Giraudy (France), Lloyd Hezekiah (États-Unis d'Amérique), Regina Otero de Sabogal (Colombie) George Schröder (Pays-Bas).

Cours initial de formation technique à l'intention du personnel auxiliaire des musées. Ce cours de huit semaines (23 octobre – 15 décembre 1979) avait pour objectifs de former le personnel qui exécute des tâches spécifiques dans les musées, de lui donner des notions de muséologie et de faciliter la confrontation des expériences.

Les conférences et les débats ont porté sur des thèmes tels que conception et histoire du musée, l'administration des collections, musée et éducation, la présentation muséographique. Ont participé à ces cours en qualité de conférenciers : Alfonso Castrillón (Pérou), Grete Mostny (Chili), Jaime Camacho (Colombie), Amada Ojeda (Colombie), Gaël de Guichen (Iccrom), Cecilia Alvarez (Colombie), Guillermo Joiko (Chili), Beatriz González (Colombie), Regina Otero de Sabogal (Colombie), Emma de Vallejo (Colombie), Cecilia Coronel (Colombie) et Eduardo Serrano (Colombie). L'enseignement théorique a été renforcé par des travaux pratiques effectués dans divers musées de Bogotá.

Le Centre national de conservation, de restauration et de muséologie de Santa Clara, Bogotá. Vue générale de l'atelier de peinture de chevalet.

[Photo : Colcultura.]



Deuxième Cours régional de muséologie, Bogotá, 1980

Ce cours s'est également tenu à Bogotá, dans les locaux du Centre national de conservation, de restauration et de muséologie de Santa Clara. Le cours-séminaire sur la planification, le financement et l'organisation des musées, destiné aux directeurs et administrateurs de musées, a eu lieu du 6 au 17 octobre 1980 ; le cours-atelier sur la présentation et l'explication muséographiques, destiné aux auxiliaires et aux techniciens, s'est déroulé du 25 août au 17 octobre. Ces cours ont également bénéficié du soutien du Secrétariat du Pacte Andrés-Bello (SECAB). Ces cours, qui étaient donnés par des spécialistes aussi bien latino-américains (colombiens et autres) qu'euro-péens, ont été suivis par des boursiers venant d'Argentine, de Bolivie, du Brésil, du Chili, de Colombie, du Costa Rica, de l'Équateur, du Guatemala, du Nicaragua, du Panama, du Pérou, de l'Uruguay et du Venezuela.

Séminaire pour les directeurs de musée. Ce séminaire portait sur la planification, le financement et l'organisation des musées. L'objectif du cours était de traiter une série de questions présentant un intérêt et une utilité pour la mise à jour des connaissances des personnes dont dépend le destin des musées de la région afin que, de retour dans leurs pays respectifs, elles puissent mettre en pratique les principes de la muséologie moderne. Les thèmes et domaines abordés durant le cours ont été les suivants : questions législatives et juridiques relatives aux musées, par Gustavo Palomino Gómez (Colombie) ; financement, par Manuel Espinoza (Venezuela) ; procédés permettant d'obtenir des fonds pour les musées, par María Victoria Robayo (Colombie) ; problèmes de financement, par Sergio Durán (Équateur) ; programmation muséologique, par Claude Pecquet (France) ; notions d'organisation des musées, par Fernanda de Camargo-Moro (Brésil) et Felipe Lacouture (Mexique) ; l'enfant et le musée, par Danièle Giraudy (France) ; les principes de la muséologie, par Franca Helg (Italie). Alice Aguiar de Barros Fontes (Brésil) était la coordonnatrice du cours.

À la demande des participants, ce cours s'est déroulé sous forme de débats et de tables rondes. Les après-midi étaient consacrés à la visite de différents musées de Bogotá : Musée de l'or, Musée national, Musée d'art moderne et Musée archéologique, ce qui a permis de vérifier concrè-

tement la valeur des principes théoriques enseignés.

Atelier pour auxiliaires et techniciens des musées. Cet atelier destiné aux auxiliaires techniques s'est proposé de donner au personnel technique des musées de la région une formation de base dans le domaine du montage d'expositions. À cette fin, il a traité des sujets suivants : introduction à la muséologie, photographie, dessin, psychologie, sémiologie, conservation et appréciation esthétique. Les analyses et les travaux pratiques étaient articulés de telle sorte qu'ils puissent donner aux participants les moyens d'améliorer leurs propres musées.

La théorie muséologique a été présentée par Alfonso Castrillón (Pérou) et les pratiques de la programmation muséologique par Jorge Gutiérrez (Colombie). L'exposé de Macarena Agüero (Chili) s'est attaché à définir le profil du visiteur type de musée. Le cours de photographie a été donné par Antonio Castañeda (Colombie), le cours de dessin appliqué au musée par Claude Dieterich ; les professeurs Cecilia Alvarez, Guillermo Joiko, Darío Rodríguez et Martha de Garay (du Centre national de conservation, de restauration et de muséologie de Santa Clara) se sont chargés des cours de conservation. Au cours du programme de conférences qui s'est déroulé pendant les deux dernières semaines, l'architecte Franca Helg a exposé ses projets et ceux de l'architecte Albini concernant le réaménagement d'édifices anciens ; Danièle Giraudy, responsable du département des enfants du Centre Pompidou, de Paris, a traité des sujets relatifs à l'enseignement dans le cadre du musée ; Claude Pecquet, programmateur de divers musées français, a exposé la méthode de programmation appliquée au Centre Pompidou et dans d'autres musées du monde ; Felipe Lacouture a parlé des expositions itinérantes ; enfin, le professeur de Camargo-Moro a traité de questions générales de muséologie en s'appuyant sur des exemples empruntés au Brésil.

Troisième Cours régional de muséologie, Bogotá, 1981

Le troisième Cours régional de muséologie s'est tenu également à Bogotá, au Centre de Santa Clara, du 17 août au 2 octobre 1981. Le thème du cours était « La formation technique dans le domaine de la conservation des musées ». Ce cours avait entre autres objectifs : a) de fournir des notions sur les méthodes et les techni-

ques de conservation des collections et des édifices ; b) de dispenser des connaissances de base sur la composition des objets conservés dans les musées et sur les facteurs qui affectent leur stabilité ; c) d'indiquer des normes minimales de propreté, de manipulation et d'emmagasinage des pièces ; d) d'inculquer quelques notions de pédagogie afin de permettre la transmission des connaissances acquises.

Ce cours était destiné à des conservateurs et des restaurateurs ainsi qu'à des techniciens. Il a été suivi par vingt-sept boursiers venant de Bolivie, du Chili, de Colombie, de l'Équateur, du Pérou, du Panama et du Venezuela.

Ce cours a bénéficié, entre autres, de la participation des professeurs Agustín Espinoza, Felipe Lacouture et Rodolfo Vallín (Mexique), Emma Araujo de Vallejo, Jaime Moncada, Germán Téllez, Jaime Salcedo, Martha de Garay et Mireya Vallín (Colombie) ; Fernando Joiko (Chili).

Les matières et disciplines enseignées étaient les suivantes : introduction à la notion de patrimoine culturel ; muséologie ; contrôle et sécurité dans le musée ; conservation d'objets et de monuments ; facteurs de détérioration et diagnostic ; notions élémentaires de prévention et de conservation ; conservation des édifices ; classification et enregistrement ; emmagasinage et emballage ; aspects didactiques.

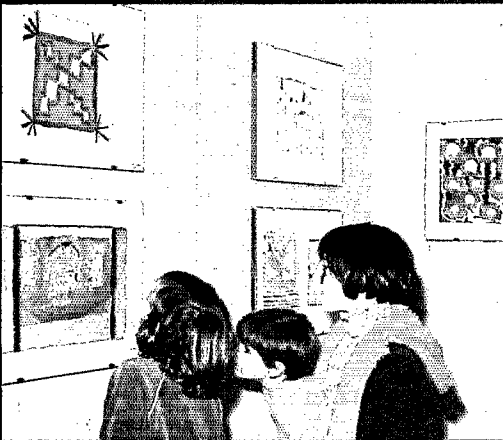
Les activités prévues pour les années 1982 et 1983

En 1982, trois cours se dérouleront sous les auspices du Projet régional PNUD/Unesco, avec la collaboration de l'ASEM et du SECAB. Le premier, qui aura pour thème « Musées et éducation »¹, aura lieu à Quito. Deux autres se tiendront à Caracas (« Le musée et la communauté ») et à Bogotá (« Muséologie et conservation »). Divers cours sont prévus pour 1983, dont un au Brésil sur le musée comme centre de communication culturelle. D'autres manifestations, qui auront lieu en Argentine, au Chili et en Bolivie, seront consacrées à des thèmes particuliers.

Le Projet régional du patrimoine culturel PNUD/Unesco patronne également la réalisation d'une étude sur le « Diagnostic des musées », qui sera effectuée dans tous les pays de la région et qui est déjà terminée au Chili, en Colombie, en Équateur et au Venezuela.

[Traduit de l'espagnol]

1. Un article sur le sujet dans le contexte latino-américain sera publié dans un prochain numéro de *Museum*.



GALERIA DEL BANCO CONTINENTAL, Lima.
Les enfants et les musées.
[Photo: S. Mural.]



MUSEO NACIONAL, La Havane. Restauration.
[Photo: S. Mural.]

Tableau des cours de formation professionnelle

(préparé par le Centre de documentation Unesco-Icom)

Pays	Organisation responsable	Année et durée	Conditions d'inscription	Programme	Diplôme
Argentine	Instituto Argentino de Museólogos. Escuela Superior de Conservadores de Museos. Marcelo T. de Alvear 2084, 1122 Buenos Aires. Tel. 83.96.21.	1977. 3 ans.	Certificat d'études secondaires.	<ol style="list-style-type: none"> Muséologie; histoire de la civilisation; sciences de l'information; sciences naturelles; esthétique; muséographie. Exposition; organisation et administration; conservation et restauration; histoire de l'art; histoire de l'Argentine; archéologie. Éclairage; architecture; anthropologie; ethnographie; arts appliqués; pédagogie. 	Titre de conservateur de musée.
	Escuela de Museología, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad del Museo Social Argentino. Av. Corrientes 1723, Buenos Aires.	1959. 1 ^{er} cycle: 2 ans, 2 ^e cycle: 2 ans.	Certificat d'études secondaires.	<ol style="list-style-type: none"> Introduction à la muséologie; organisation et administration; culture générale; français. Conservation et restauration; pratique muséographique; langue et civilisation françaises. Histoire des sciences; sociologie; histoire de l'art; pédagogie. Histoire américaine; histoire de l'art; archéologie; arts appliqués; muséographie. 	A la fin du 1 ^{er} cycle de deux ans, « Auxiliar técnico de museos ». A la fin du 2 ^e cycle de deux ans, « Licenciado en museología ».
	Escuela de Museología <i>dentro</i> Instituto Superior de Perfeccionamiento Técnico y Docente en Bibliotecología y Museología. Dépend du Ministerio de la Educación de la Provincia de Buenos Aires. Diagonal 74 entre calles 5 y 43, La Plata.	1968.	Certificat d'études secondaires.	<ol style="list-style-type: none"> Auxiliaire technique: 2 ans Muséologie et muséographie; conservation et restauration; histoire des civilisations et de l'Argentine; langues étrangères; travaux pratiques de muséographie. Muséologue: 1 an après les études d'auxiliaire technique. Archéologie, histoire et histoire de l'art de l'Amérique et de l'Argentine; arts appliqués; sciences naturelles; muséologie; langues étrangères. Personnel de service éducatif: 1 an. Pédagogie de la muséologie; sciences naturelles; techniques de la communication; préhistoire et archéologie américaines; folklore; psychologie sociale; histoire de l'art; évolution culturelle de l'Argentine. 	
	Curso Nacional de Museología, Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos.	1973. 3 ans.	Certificat d'études secondaires.	<ol style="list-style-type: none"> Muséologie et muséographie; histoire; sociologie; éducation; architecture; administration. Travaux pratiques de conservation; analyse chimique et physique; photographie. Archéologie; iconographie; numismatique; héraldique; folklore; terminologie navale et aéronautique? 	Spécialisation en muséographie historique.
Bolivie	Instituto Boliviano de Cultura. Museo colonial. Sous les auspices du Programme du Patrimoine culturel andin Unesco/PNUD. La Paz.	1978. 4-6 mois.	Diplômé de l'École des beaux-arts ou expérience en tant que peintre ou sculpteur.	Conservation des peintures de chevalet; peintures murales; pierre; bois.	Certificat d'assiduité.
Brésil	Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Bahia. Bahia.	2 ans.	Élève de l'École des beaux-arts.	Conservation des peintures.	
	Universidade Federal da Paraíba CCT-DSH Campina Grande Paraíba. Curso de Museologia. Centro de Ciências e Tecnologia UFPb, Campina Grande, Paraíba.	1977. 360 heures.	Être titulaire d'un diplôme d'une discipline qui relève du domaine des musées.	Quatre unités portant sur: histoire des musées; organisation; typologie des musées; problématique régionale; acquisition; catalogage; conservation et restauration; communication; exposition. Perfectionnement de spécialistes pour les besoins de la région Nord-Est.	

Pays	Organisation responsable	Année et durée	Conditions d'inscription	Programme	Diplôme
	AMICOM (Association des membres de l'Icom-Brasil). Avenida Ataulfo de Paiva n° 1079, Rio de Janeiro. Tel. 294.19.46.	1977. Séminaire de muséologie de 4 semaines, 2 fois par an.	Certificat.	Muséologie générale (incluant histoire, histoire de l'art; histoire naturelle, anthropologie, sciences et techniques); administration et organisation; documentation; recherche; architecture et équipement; exposition; conservation; éducation.	Certificat.
	Curso de Museus, Universidade do Rio de Janeiro/ Cours de muséologie d'UNIRIO. Rua Xavier Sigaud, n° 290, Rio de Janeiro.	1932. 4 ans.	Diplôme de l'école secondaire, connaissance de deux langues étrangères.	Histoire des musées; législation; administration et organisation; enregistrement et inventaire; architecture; présentation; conservation.	Formation de niveau universitaire (licence) en muséologie.
	Direction générale des musées de la Fondation des arts de l'État de Rio de Janeiro (FUNARJ). Avenida Portugal n° 644, CEP 22291, Rio de Janeiro. Tel. 295.19.96.	2 ans. Stages universitaires supérieurs et séminaires de recyclage périodique organisés avec Icom-Brésil.		Muséologie; histoire; histoire de l'art; histoire naturelle; conservation et restauration; anthropologie. Stages universitaires supérieurs et séminaires de recyclage périodique organisés avec Icom-Brésil.	Certificat de sciences et techniques.
	Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rua Araujo Porto Alegre, Rio de Janeiro GB ZC 21.	2 ans.	Élève de l'École des beaux-arts ou y être admis.	Conservation des peintures. Théorie et pratique.	
	Laboratoire de conservation, Musée national des beaux-arts. Av. Rio Branco 199, Rio de Janeiro GB ZC 21.	22 mois (1 600 heures).	2 ans d'études universitaires en physique ou chimie ou Certificat d'une école des beaux-arts ou de muséologie.	Conservation des peintures. Théorie et pratique. Conservation des matériaux archéologiques et de la peinture.	Certificat.
	Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Instituição Complementar da Universidade de São Paulo. Rua General Jardim 522, São Paulo CEP 01223. Tél. 256.46.73, 256.15.52.		Niveau universitaire.	Trois unités de valeur spécialisées: 1. Petits musées. 2. Musées d'art et d'histoire. 3. Musées de sciences et techniques.	Certificats de spécialisation. Maîtrise.
Chili	Ministerio de Educación Pública, Museo Nacional de Historia Natural, Centro nacional de Museología. Casilla 787, Santiago de Chile.	1978. 3 ans (24 h. par semaine).	Certificat d'études secondaires	Sciences naturelles; connaissance des matériaux; conservation; préparation; muséologie; musées régionaux; présentation; documentation.	Certificat de préparateur (après deux ans). Certificat de muséologie (après trois ans).
	Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile. (Sous les auspices du Programme culturel andin Unesco/PNUD).	1978. 4-6 mois.	Diplôme d'une école/académie des beaux-arts. Expérience de peintre ou sculpteur. Facilités d'admission pour le personnel de musée, les fonctionnaires et les enseignants.	Conservation des peintures de chevet; peintures murales; bois; pierre.	Certificat d'assiduité.
Colombie	Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) et Pacte Andrés Bello. « Escuela Regional de Museología ». Bogotá. (A l'initiative de l'Unesco/PNUD.)	1978. Courte durée.	Être directeur d'un musée signataire du Pacte Andrés Bello ou faire partie du projet régional Unesco/PNUD. Diplôme universitaire.	Séminaires de courte durée portant sur un sujet spécifique: A. Cours de recyclage pour directeurs de musée: 2 semaines. Anthropologie; socio-psychologie; sciences de l'éducation; muséographie; organisation et administration. B. Cours de formation professionnelle pour personnel technique: 8 semaines. Documentation; conservation; muséographie; techniques éducatives.	
Cuba	Dirección de Museos y Monumentos. Escuela de Museología. La Habana.	1979. Séminaires d'une durée de 6 mois.		Muséologie et muséographie générales; catalogage et classification; conservation et restauration; philosophie marxiste.	

Pays	Organisation responsable	Année et durée	Conditions d'inscription	Programme	Diplôme
Équateur	Dirección del Patrimonio Artístico Ecuatoriano. (Sous les auspices du Programme du Patrimoine culturel andin Unesco/PNUD.) Convento San Agustín, Quito.	1978. 4-6 mois.	Diplôme d'une école/académie des beaux-arts. Expérience de peintre ou de sculpteur. Facilités d'admission pour le personnel de musée, les fonctionnaires et les enseignants.	Conservation des peintures de che- valet; peintures murales; pierre; bois.	Certificat d'assiduité.
	Escuela de Restauración, Antigüedades y Museografía, Instituto Tecnológico Equinoccial.	3 ans.		Restauration et muséographie.	
Honduras	Instituto Hondureño de Antropología e Historia. Villa Roy. Tegucigalpa.				
Mexique	Universidad Iberoamericana. Avenida de las Torres, Mexico, D.F.	1979. 2 heures par semaine pendant 2 semestres aca- démiques.		Enseignement sur le rôle des musées dans la société, destiné à des étudiants en lettres.	
	Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrette INAH-SEP. Centro Churubusco Ex-Convento de Churubusco Xicoténcatl y General Anaya Coyoacán 21, D.F.	1978/79.	Diplôme universitaire dans une des disciplines liées aux activités des musées, telles que histoire, histoire de l'art, archéologie, anthropologie, architecture, histoire naturelle, design...	Cours sur la collecte; recherche; conservation; présentation; diffusion; évaluation; catalogage; documentation; restauration; interprétation; éducation; communication.	Maîtrise
	Museo Nacional de Historia. Bosque de Chapultepec Mexico.	1980. 8 sessions.		Cours destinés à apprendre aux enseignants des écoles à utiliser les ressources offertes par les musées pour améliorer leurs cours sur l'histoire du Mexique.	
Pérou	Instituto Nacional de Cultura Colegio de Santo Domingo, Apt. Cuzco	1977. 4 mois.	Diplôme d'une école/académie des beaux-arts. Expérience de peintre ou de sculpteur. Facilités d'admission pour le personnel de musée, les fonctionnaires et les enseignants.	Conservation de la peinture et de la sculpture.	Certificat.
	Museo Nacional de Antropología y Arqueología. Plaza Bolívar, Pueblo libre, Lima 21.	1977. 1 ^{re} partie : 12 semaines 2 ^e partie : 5 mois.	Archéologue; conservateur; artisan dans le domaine des textiles.	Conservation des textiles préco- lombiens.	Certificat d'assiduité.
République dominicaine	Centro Taller Regional de Restauración y Microfilmación de Documentos para el Caribe y Centroamérica. Calle Modesto Díaz n.º 2, Santo Domingo. Tél. 532.25.00/08/09.	1979. 30 jours.	Personnel d'archives et de bibliothèques de la République dominicaine et d'autres pays des Caraïbes.	Techniques de restauration des documents graphiques 1. Définition des biens culturels. 2. Histoire du document graphique. 3. Préservation du document graphique. 4. Restauration des documents graphiques. 5. Altération des documents graphiques.	

TRIBUNE LIBRE

Cent ans de solitude?

L'intérêt que l'Icom porte au développement des musées en Amérique latine et dans les Caraïbes remonte tout au début de cette organisation. C'est en effet lors de sa douzième conférence générale à Mexico que l'Icom a entrepris de renforcer sa présence dans cette région et d'y rechercher de nouveaux adhérents, formulant le vœu que le secrétariat parisien et le personnel de ces musées unissent leurs efforts au service de la cause qui est commune.

En mettant l'accent sur les aspects particuliers d'un problème mondial — le rôle encore insuffisant des musées dans les politiques de développement culturel — ce numéro est une sorte de manifeste en faveur de la coopération internationale entre musées. C'est pourquoi Museum a tenu à avoir le point de vue de Luis Monreal, dont les relations avec les musées latino-américains n'ont cessé de se multiplier au cours des dernières années. Luis Monreal a bien voulu parcourir, en observateur hautement qualifié, l'ensemble des contributions ici rassemblées. Il nous a donné son avis, non seulement comme secrétaire général de l'Icom mais en tant que collègue et ami des professionnels latino-américains concernés.

MUSEUM. Pouvez-vous évaluer les progrès accomplis depuis la Table ronde de Santiago, en 1972, devenue la référence pour un très grand nombre de nos confrères d'Amérique latine?

L. MONREAL. Je vous répondrai d'abord que nous ne sommes tout simplement pas en mesure de procéder à cette évaluation dans ses détails. Observant les choses de l'extérieur, je me garderai de formuler un jugement d'ensemble. Toutefois, il me semble que nous devons reconnaître que les progrès ont été lents. Peu d'idées nouvelles ont été explorées depuis Santiago et le moins qu'on puisse dire est que la mise en application des grandes vues d'avenir est inégale. Les nouveautés révolutionnaires dans les musées d'Amérique latine remontent aux années soixante : malgré les défauts que nous sommes maintenant tentés d'y trouver, le Musée national d'anthropologie à Mexico est encore une réalisation d'avant-garde. Les « musées complets, liés au cadre rural »¹, dont a parlé très justement Aloisio Magalhaes, sont encore peu nombreux. La cause principale en est à chercher selon moi, non pas tant dans une insuffisance des personnels locaux, que dans le trop faible encouragement qu'on leur prodigue : ce point capital a été signalé par Roderick Ebanks². Le fait est que ces personnels sont loin d'avoir le statut qu'ils méritent, n'étant pas même traités à égalité avec les enseignants ou les chercheurs scientifiques. Ce n'est que l'aspect le plus visible, au niveau individuel, des problèmes de structure rappelés

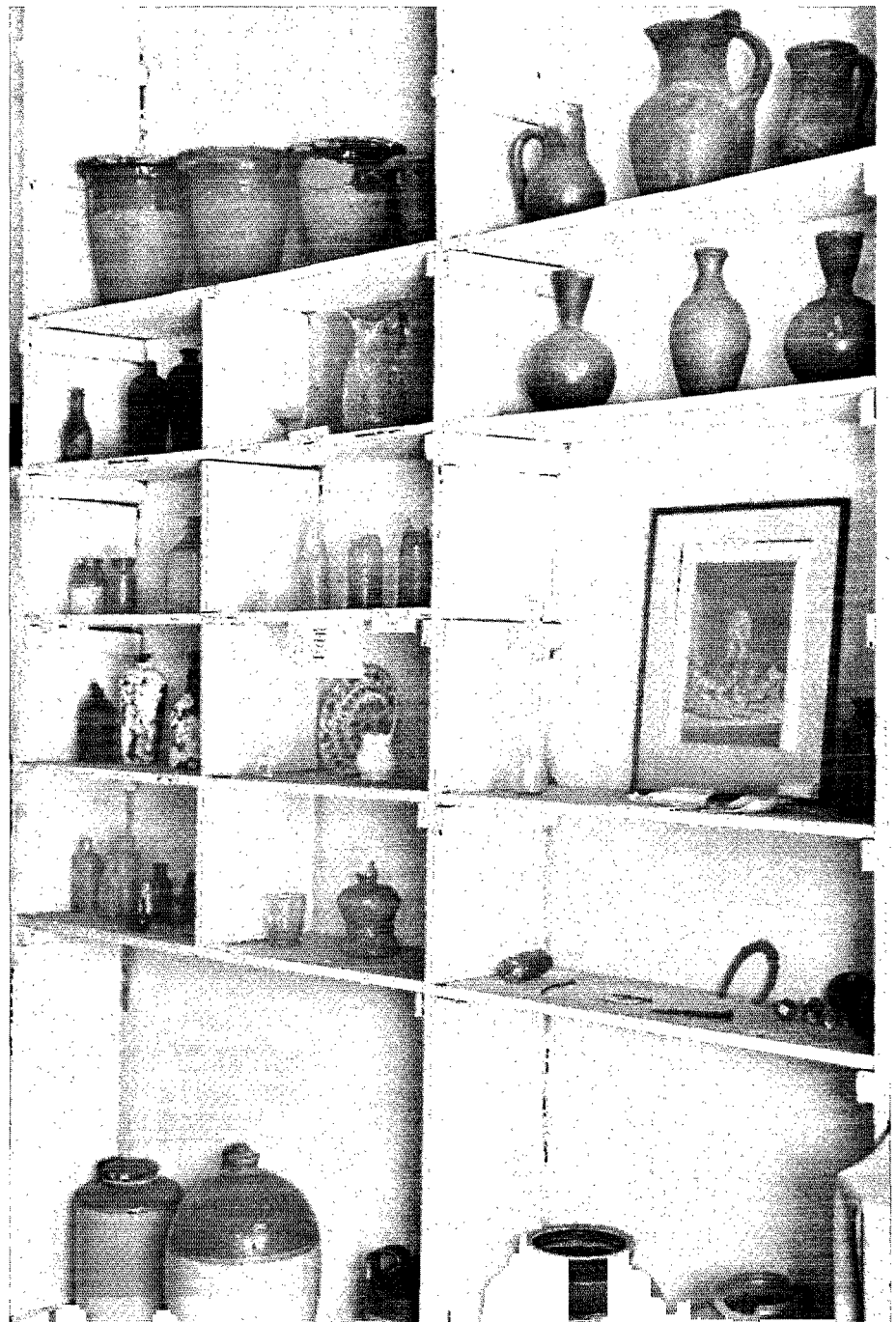
dans l'article introductif de ce numéro. Cela vient de ce que les musées sont négligés dans la définition des politiques culturelles et, d'une façon générale, dans l'appréciation des richesses et des besoins d'une nation.

MUSEUM. Les conceptions qui sous-tendent ces politiques ne sont-elles pas elles-mêmes trop étroites?

L. MONREAL. Assurément. Ainsi la notion de « patrimoine » est-elle généralement limitée aux témoignages de la culture au sens officiel, ne laissant que peu de place à autre chose qu'aux chefs-d'œuvre artistiques et archéologiques. Les manifestations vivantes de la

culture populaire sont dans une large mesure passées sous silence, en raison des risques de conflits politiques qu'elles peuvent comporter. Il faut définir de manière plus audacieuse le patrimoine culturel, incluant à leur juste place — aussi bien dans la formulation des politiques que dans leur exécution — les liens très forts entre les œuvres des hommes et l'environne-

CARRIACOU HISTORICAL SOCIETY MUSEUM, Carriacou (Grenade). « Vitrines » artisanales destinées à des objets donnés. [Photo: Carriacou Historical Society.]



1. Voir p. 80.

2. Voir p. 82.

ment naturel. On trouve des problèmes du même genre dans bien des pays africains, où l'«identité culturelle» – telle qu'elle est définie de manière restrictive par les dirigeants – est en contradiction formelle avec la façon dont elle vécue par des millions de gens, particulièrement ceux qui sont isolés des grandes villes. Cela nous conduit à mesurer combien le langage tenu par les musées est artificiel dans ces pays en développement, puisqu'il ne peut être perçu sans référence à des critères extérieurs à la population. Il est aussi difficile de faire accéder celle-ci aux collections que de les expliquer en termes compréhensibles. C'est une question essentielle dans les villes latino-américaines et en dehors d'elles. Comme ils ont commencé à l'être à Cuba, au Brésil et à l'île Carriacou, les musées doivent répondre aux besoins des petites communautés qui veulent préserver et affirmer leur identité. Pensez au village de Macondo dans le livre de Gabriel García Marquez : *Cien años de soledad* (Cent ans de solitude) comme à un modèle de ces micro-communautés d'Amérique latine. Tous les Macondo du monde réclament leur musée !

MUSEUM. Comment ces besoins élémentaires peuvent-ils être pris correctement en charge, par exemple en ce qui concerne le rassemblement des collections et leur conservation ?

L. MONREAL. Disons d'abord qu'il y a fort peu d'exemples de politiques locales respectant les normes de ce que j'appellerai «le patrimoine familial». Au niveau national, quelques États seulement ont fait un effort systématique pour réunir des collections fondées sur une connaissance globale de leur patrimoine. Pourquoi ? De toute évidence par défaut à la fois d'une vue d'ensemble et de moyens. Pour les mêmes raisons les professionnels des musées ne sont encore que fort peu habilités pour protéger tout ce qui n'est pas de leur ressort direct, en poursuivant les trafics illégaux par exemple. Combien de directeurs de musées archéologiques en Amérique latine siègent-ils dans les commissions chargées de la protection des œuvres culturelles ou donnant les autorisations de fouilles ? Combien d'ethnologues de métier ont-ils été chargés de la coordination des inventaires nationaux ou, à tout le moins, associés à ces campagnes de sauvegarde des richesses nationales ? Une organisation satisfaisante des responsabilités n'existe pas encore, en partie bien entendu parce qu'on n'a pas pu créer assez de postes pour du personnel qualifié³.

En matière de conservation, il est clair que le problème numéro un est le manque d'infrastructures, notamment en laboratoires et établissements d'enseignement. Certes il y a d'assez nombreuses exceptions, mentionnées dans ce numéro. Mais qu'en est-il des musées et des pays qui n'ont pas cette chance ? Les besoins en ce domaine ne pourront certainement pas être satisfaits par les seuls moyens des institutions ou des États. L'unique solution réside dans la coopération multilatérale, à condition qu'elle fasse preuve d'imagination. Les organisations internationales telles que

l'OEA ou l'Unesco doivent revoir, continent par continent et région par région, leur appréciation des moyens existants, afin de mieux répartir et d'accroître leur aide.

MUSEUM. Certes, mais en capacités humaines au moins autant qu'en facilités matérielles. N'êtes-vous pas d'avis que le manque de personnel correctement formé a été la plupart du temps sous-estimé ?

L. MONREAL. Reportez-vous à l'inventaire de ce qui existe comme moyens de formation (cf. tableau p. 98) et les faits parleront d'eux-mêmes. Les établissements de bon niveau en muséologie générale sont rares ; sans parler de ceux capables de dispenser des formations plus spécialisées, en matière d'animation culturelle par exemple. Je viens de choisir cet aspect à dessein, pour souligner combien il est vain de parler de services communautaires si vous n'avez pas le personnel pour les assurer. Mais on pourrait en prendre d'autres : ainsi la planification et l'architecture des musées, alors que cette partie du monde a paradoxalement produit quelques-uns des meilleurs spécialistes en ce domaine ; également les techniques d'exposition. Sans doute un pays tel que le Mexique est-il capable de dispenser des cours d'un très bon niveau, comme l'expose l'article de Felipe Lacouture. Il en existe également à Bogotá. Mais, au bout du compte, ce sont encore des gouttes d'eau dans la mer... Le manque de postes est peut-être encore plus grave. L'Argentine, pour ne prendre que ce cas, possède quatre écoles de muséologie, formant ensemble quelque cent diplômés par an, mais ne peut leur offrir plus d'une dizaine d'emplois. Je ne veux pas dire qu'il faudrait ouvrir des musées simplement pour employer les chômeurs ! La bonne voie est celle de Cuba, qui a su ajuster la formation et les débouchés. Mais, au total, les musées du continent doivent être certainement à 80% au-dessous de leurs besoins en personnel. Le rapport entre le nombre de personnes qualifiées et celui des objets conservés, ou bien le total des mètres carrés d'exposition, est à coup sûr extrêmement bas.

MUSEUM. Cela est dû, bien sûr, au manque de crédits. Cependant, les exemples donnés dans l'article sur le financement, plus quelques autres cas de musées créés grâce à des initiatives presque entièrement bénévoles peuvent tout de même autoriser un certain optimisme.

L. MONREAL. L'Icom achève actuellement une étude économique, à la demande du Fonds international pour le développement de la culture. Elle montre qu'en Amérique latine, comme partout dans le tiers monde, le financement des musées est essentiellement public et qu'il ne peut en être autrement. Ces conditions sont largement contraignantes et les apports privés ne sauraient être tenus que pour des appoints. En Équateur, l'artiste Oswaldo Guayasamin a pourtant ouvert un musée à partir de sa propre collection archéologique et, à Quito, la Fondation Hallo est en train de mener à bien la transformation en musée de

quelques maisons anciennes. Cette dernière réalisation est tout à fait passionnante, quoique à l'échelle modeste. Mais combien de réalisations de ce genre peut-on espérer ? Comme je l'ai dit, c'est à l'État qu'incombe la charge de développer les musées, soit directement, soit par des canaux laissant à l'institution sa propre capacité de décider, autonomie indispensable pour progresser⁴. Tout cela est d'ailleurs loin d'être un impossible défi : il existe en effet d'énormes réserves de bonne volonté – de la part des hommes politiques, de l'administration et des citoyens – qu'il faut seulement mettre en œuvre. Les organisations internationales doivent s'associer à ces efforts. L'OEA et d'autres ont déjà lancé des actions d'aide aux musées, alors que la Banque mondiale, d'un autre côté, est plutôt lente à s'engager. Les possibilités de l'Unesco en matière de préfinancement, d'incitation et de soutien, n'ont pas encore été entièrement exploitées. Et il y a d'autres voies, que le personnel des musées dans nos régions paraît ignorer dans une large mesure : les fondations de bourses et diverses aides à l'enseignement, coûteuses mais avec un très grand effet multiplicateur, par la SIDA en Suède, ou d'autres institutions publiques au Canada, en France, dans la République fédérale d'Allemagne, aux États-Unis d'Amérique et dans de nombreux pays industrialisés. En outre, pour ne pas être accusé de préjugé «néo-colonialiste» je dirai : Qu'en est-il des pays riches de l'Amérique latine eux-mêmes ? Ne pourrait-on les convaincre de faire aussi quelque chose pour aider le développement des musées dans l'ensemble de leur région ?

Un seul exemple suffira pour démontrer que la situation est grave et doit être modifiée de toute urgence. Le Pérou, à titre d'exemple, possède plus de cinquante mille sites archéologiques repérés – encore n'est-ce que la partie visible de l'iceberg – et seulement trente-six musées, nationaux, régionaux ou locaux, avec un personnel total qui ne dépasse pas cent cinquante personnes. Des millions d'objets gisent dans la terre, exposés à la rapacité des *huaqueros*, ou à tout le moins se trouvent dans des zones absolument non contrôlées et utilisées pour la culture, l'industrie, les travaux publics ou le tourisme. Par ailleurs, ce qui reste encore de patrimoine vivant est menacé par les technologies venues du dehors et les productions de masse qui altèrent rapidement – et de manière irréversible – toutes les formes de la vie traditionnelle. Le décalage entre le patrimoine qui demande à être rapidement sauvé et les moyens – humains, techniques ou financiers – dont nous disposons pour cette tâche est absolument consternant. Chaque jour, à chaque minute, une part significative du patrimoine humain disparaît pour toujours...

3. Voir l'article de R. Torres de Araúz, sur les trafics illicites d'œuvres culturelles.

4. Voir l'article sur les problèmes de financement, p. 83.

ALBUM

L'art rupestre en Amérique latine

Dans l'ensemble du continent américain, de l'Alaska jusqu'à la Patagonie, on trouve des peintures et des gravures rupestres. Les zones géographiques où elles sont absentes correspondent soit à des terrains sans formations propices — grottes, abris, affleurements rocheux — soit à des zones qui n'ont pas été prospectées.

Pendant longtemps, certaines régions ont été considérées comme les hauts lieux de l'art pariétal américain. Des recherches archéologiques récentes ont permis de démontrer que cet art est beaucoup plus répandu qu'on ne le croyait au début et l'on vient de découvrir certains centres nouveaux qui avaient une importance bien plus grande que celle qu'on attribuait aux sites les plus connus. La disparité des moyens mis en œuvre, la différence entre les équipes de chercheurs, le fait que dans certaines régions la recherche a été menée exclusivement par des amateurs font que nos connaissances actuelles sur l'art rupestre américain ne sont pas cohérentes et, surtout, qu'elles sont variables d'une zone ou d'un pays à l'autre.

Les connaissances disponibles

L'immense continent sud-américain offre les aspects géologiques et géomorphologiques les plus variés, puisqu'il s'étend de 12° de latitude nord, jusqu'à 57° de lati-

tude sud. Très large au nord et étroit au sud, il présente une multiplicité de climats et de niches écologiques, principalement à cause de son relief, qui comprend aussi bien des zones situées au niveau de la mer que des cimes enneigées dans les Andes. Ces différences se retrouvent dans les cultures humaines, donc dans l'art pariétal.

Au Brésil, la recherche a permis d'établir les datations les plus anciennes pour des peintures préhistoriques américaines (17 000 — 14 000 B.P.¹). La création de plusieurs centres universitaires de recherche préhistorique ont fait avancer rapidement les connaissances sur l'art pariétal de ce pays, surtout à la fin des années soixante.

Plusieurs projets de recherche sont en cours de réalisation. Ils tendent de reconstituer l'intégralité des contextes culturels auxquels sont liées les gravures ou les peintures. Les projets les plus importants concernent les États de Goiás, Minas Gerais et Piauí. Dans ce dernier État, il a été possible de relier l'art rupestre aux populations de chasseurs. C'est ainsi que des morceaux de parois comportant des traits d'ocre rouge ont été datés de 17 000 B.P., et que l'évolution de ces chasseurs et de leur art a pu être suivie jusqu'à 5 000 ans. L'art des agriculteurs apparaît aux alentours de 3 000-2 000 ans B.P.

Niède Guidon

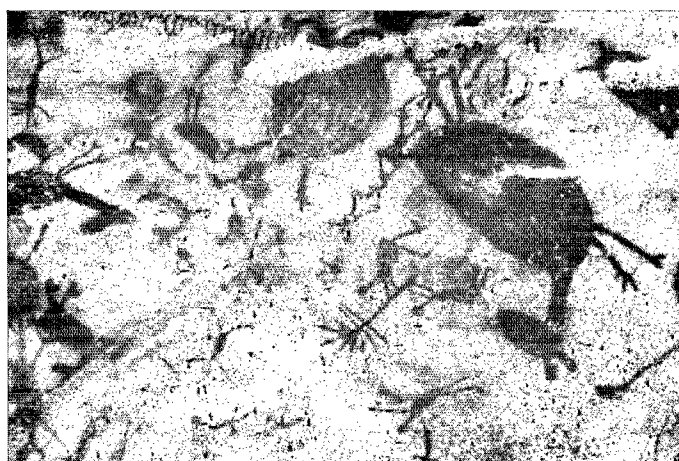
Née à Jau dans l'État de São Paulo (Brésil). Diplômée en histoire naturelle, zoologie, biologie et en sciences physiques à l'Université de São Paulo, elle suit un enseignement de préhistoire à la Sorbonne (1961). Recherches pour le CNRS sous la direction de A. Laming-Empeire au Musée de l'homme à partir de 1966. Parallèlement, elle fait des fouilles au Brésil (à partir de 1970) et se spécialise dans l'art rupestre. Doctorat de troisième cycle sur les peintures rupestres du Brésil (1975). Consultante auprès de l'Unesco pour un projet de sauvetage du site archéologique de Salto Grande. Maître-assistante à l'École des hautes études en sciences sociales de Paris à partir de 1976. Depuis cette date, elle est archéologue chef du projet franco-brésilien du Piauí et, à partir de 1978, accessoire de recherche à l'Universidade Federal do Piauí à Teresina.

1. B.P. est l'abréviation de *Before Present*. Les spécialistes de la préhistoire ont décidé d'utiliser cette manière de dater de préférence à une référence à l'ère chrétienne ou tout autre ère.



Grotte de Toca de Extrema II, Brésil.
Silhouettes humaines et cervidés. La roche est endommagée par des sillons creusés par les termites.

[Photo: Niède Guidon.]



Grotte de Toca da Entrada do Pajau, Brésil.
Silhouettes humaines avec cervidés autour d'un arbre; la surface de grès s'effrite.

[Photo: Niède Guidon.]

On trouve des peintures et des gravures en Argentine, à l'extrême-nord de la Patagonie et, au Brésil des figures humaines et animales à côté de représentations géométriques qu'on appelle des signes dans la littérature spécialisée. Sans étayer leurs théories sur de nouvelles bases scientifiques, certains auteurs plus récents tentent de grouper les styles anciens en trois étapes : archaïque, intermédiaire, tardive. La première étape serait datée de 9 000 ans B.P. environ, les autres s'échelonnent dans le temps (on trouve même des peintures rupestres qui représentent l'invasisseur espagnol).

Au Chili, on observe les mêmes types de figures, mais avec une prépondérance des gravures géométriques. Aucune classification d'ensemble, aucune datation sûre n'est proposée actuellement par les auteurs. En revanche, au Pérou, des fouilles réalisées dans une grotte peinte ont permis d'obtenir une datation de 9 500 ans B.P., mais il n'y a pas de liens évidents entre les couches datées et les peintures qui représentent des hommes armés et des camélidés. Ces motifs apparaissent le plus fréquemment dans la peinture, les gravures étant souvent géométriques. Dans la forêt équatoriale de Colombie, on observe des parois peintes sur d'immenses blocs isolés qui comportent des représentations zoomorphes, anthropomorphes et géométriques. A la frontière de la Colombie et du Venezuela, on trouve des peintures. Au Venezuela, il y a de nombreuses gravures. En Bolivie, les peintures représentent des lamas et des félins. Elles semblent dater de 3 200-1300 ans B.P. En Uruguay, les gravures sont plus nombreuses mais il y a aussi de rares peintures, et les représentations sont de type géométrique. Enfin, dans les régions humides des Guyanes, les gravures géométriques sont nettement prédominantes. On trouve également des motifs anthropomorphes ou zoomorphes peints.

L'importance du patrimoine rupestre

L'art rupestre préhistorique ne doit pas être jugé ou analysé selon les critères propres à l'histoire de l'art². Pour le désigner d'une manière plus rigoureuse, il faut s'en tenir à l'acception latine originale du mot art : *ars*, manière de faire une chose selon certaines méthodes, selon certains procédés. L'art rupestre est l'une des manifestations qui témoigne de la vie spirituelle de l'homme préhistorique et une source de données inestimable quand on s'efforce de reconstituer sa vie quotidienne.

Prenons l'exemple de la tradition nordeste que nous rencontrons au Brésil. Les peintures représentent des scènes auxquelles participent des figures zoomorphes, anthropomorphes ainsi que des géométriques. Les thèmes de ces scènes sont assez apparents et peuvent se rattacher, soit à des cérémonies, à des danses, soit encore à des scènes sexuelles, des accouchements ou enfin des scènes de chasse. Ainsi, il est possible de pousser la recherche pour comprendre l'interprétation des scènes. Nous pouvons avancer avec certitude que ces chasseurs ne connaissaient pas l'arc, mais qu'ils chassaient le jaguar avec des propulseurs et des javalots – comme le démontrent les représentations – tandis que les tatous étaient assommés.

L'aspect esthétique est également important dans plusieurs sites. Nous pouvons sans doute donner à certaines peintures ou gravures préhistoriques d'Amérique des adjectifs liés à une appréciation, elle-même reliée à nos critères de référence artistique : trait parfait et soigné, simplicité, pureté des lignes, richesse dans le traitement de la figure, créativité, mouvement marqué, expression d'un sentiment, etc.

Il ne faut pas négliger non plus la dimension économique, c'est-à-dire la plus ou moins grande richesse de la région. L'art rupestre apparaît souvent dans des contrées très pauvres. A ce titre, le cas du Parc archéologique de la région de São Raimundo Nonato, au sud-est de l'État du Piauí, au Brésil, est particulièrement exemplaire. Cette zone du *sertão*, semi-aride, est une des régions du monde les plus défavorisées. La quantité de sites peints, la beauté et la diversité jointes au charme du paysage, la qualité et la diversité des œuvres rupestres sont une source de richesse qui pourrait alimenter un complexe touristique bien programmé et contrôlé par l'administration et les organismes de recherche.

Tous ces sites doivent être préservés. Ils représentent tous des cas distincts qui offrent une configuration différente. Nous ne pouvons donc nous contenter d'étudier un nombre limité de sites pour en tirer ensuite des conclusions générales. Cette méthode présente le risque de conduire à de graves erreurs.

Quels sont les dangers qui menacent les sites rupestres d'Amérique du Sud ?

Entre les différentes catégories de danger, certaines sont purement naturelles tandis que d'autres sont liées à l'action destruc-

trice de l'homme, volontaire ou non ; d'autres encore sont tout à fait naturelles. Depuis le siècle dernier, dans les régions habitées comme celles de Lagoa Santa dans l'État de Minas Gerais au Brésil, les sites ont presque tous été détruits, bouleversés ou partiellement abîmés. La découverte de sites dans des régions jusqu'alors isolées, préservées de l'expansion industrielle, où les routes font défaut, on constate que la découverte de ces sites actionne le signal d'alarme. C'est le cas, par exemple, de la région de São Raimundo Nonato, au Brésil : dix ans après la découverte des abris peints et trois ans après la construction de routes goudronnées, aucune mesure n'ayant été prise auparavant, les peintures des sites d'accès facile et celles de ceux qui sont visités par les curieux et les touristes « sauvages » sont détruites à 50 % et même plus. Pour garder un « souvenir », ces visiteurs sans scrupule fracturent la roche afin de prélever des fragments de paroi peinte. Le grès dans lequel sont creusés ces abris s'effrite et se désagrège en sable. Des cas très rares de figures peintes sur galets peuvent également faire l'objet d'une destruction massive : les visiteurs les plus obstinés arrivent à détacher le galet du conglomerat et à partir avec leur butin.

A cette destruction prédatrice s'ajoute celle qui est le fait d'une intervention malheureuse involontaire ou celle qui est liée à des habitudes ou à des coutumes locales. Par exemple, les agriculteurs allument des feux pour nettoyer la terre qu'ils vont cultiver ou pour se débarrasser des araignées, des scorpions et des serpents et ces feux peuvent être à l'origine de la destruction de plusieurs sites peints au Brésil.

La construction de routes est aussi un agent important de destruction. L'abatage des arbres devant certains abris provoque une augmentation de l'incidence des rayons solaires qui entraîne une accélération du processus de destruction.

L'action érosive (eau, vent, présence des animaux), l'action chimique des composés de la roche ou des sels dissous dans les eaux de ruissellement peuvent également contribuer à la destruction. Au Brésil, l'étude approfondie des parois rocheuses a révélé l'existence de cristaux à quelques millimètres de la surface peinte. Ces cristaux provoquent l'écaillage de la roche et, de ce fait, sa disparition.

Des études sur l'augmentation de la

2. Comme cela est décrit par Emmanuel Anati dans son article « Les origines de l'art », *Museum*, vol. XXXIII, n° 4, p. 210.

densité des blocs et morceaux de parois tombés dans les sols archéologiques, mises en relation avec des études sur l'évolution du climat, peuvent permettre de vérifier s'il y a une liaison entre ce facteur et la destruction naturelle des parois.

En outre, un autre danger doit également être souligné. Des recherches, des fouilles, des relevés de sites d'art rupestre sont parfois effectués par des amateurs ou des chercheurs qui ne sont pas vraiment qualifiés. A tous les niveaux de la recherche, des erreurs qui résultent d'un manque de maîtrise des méthodes et d'une mauvaise formation de base sont fréquents. Les données ne sont pas sûres, les conclusions sont hâtives et sans fondements scientifiques. Les peintures sont abîmées par des procédés barbares : certains de ces prétendus chercheurs mouillent les peintures lors de la réalisation des relevés ou des photographies. Par ailleurs, les gravures sont souillées par l'utilisation de la craie, qui attaque la roche. Des fouilles archéologiques mal conduites représentent une perte irrémédiable d'informations. Il est urgent de reconnaître l'action destructrice de ces « chercheurs » et de la pallier par la création de cours

universitaires propres à former des équipes locales qualifiées, capables d'assurer des travaux complets à l'intérieur de ces zones archéologiques.

Les mesures à prendre

Étant donné l'importance de ce patrimoine et les dangers que nous venons de signaler, il est nécessaire de prendre certaines mesures d'urgence. Cette responsabilité incombe aux organismes internationaux, aux gouvernements nationaux ainsi qu'aux organismes de recherche et aux universités concernées par la formation des jeunes chercheurs.

Les organismes internationaux et les gouvernements devraient réunir des spécialistes qui pourraient donner leur avis sur la définition des structures légales et administratives concernant la protection de ces sites. La création de parcs nationaux est une solution muséologique de nature à assurer la protection et l'encadrement de l'exploitation touristique de ce patrimoine. Les organismes de recherche et les universités devraient établir une réglementation des normes et des exigences à remplir par les équipes de chercheurs

afin que les autorisations leur soient accordées pour poursuivre leurs travaux. Ces normes devraient être établies par un groupe de personnes spécialisées dans ce domaine.

Le rôle des musées du continent devient évident dès qu'on réalise que l'art rupestre ne doit pas faire l'objet d'une étude séparée. En effet, il ne faut pas étudier et protéger exclusivement les surfaces peintes ou gravées, mais aussi le contexte archéologique dans son ensemble, c'est-à-dire le milieu et son interaction avec l'homme. Et cela, non seulement pour les époques préhistoriques, mais à partir de l'établissement de l'homme dans la région jusqu'à nos jours. C'est le seul moyen de pouvoir établir de façon sûre l'âge des œuvres rupestres et de quelle façon elles ont supporté l'action humaine, les accélérations du processus de destruction qui résultent de l'augmentation démographique, des changements économiques et de l'avancement technologique. La sauvegarde de ce patrimoine est donc une œuvre complexe, spécifique, qui doit être engagée le plus vite possible.

[Traduit du français]

La Galería de Arte Nacional de Caracas

José Balza

En 1936, la fin d'une longue dictature incite pour la première fois le Venezuela à créer un musée des arts : le Musée des beaux-arts conçu par Carlos Raúl Villanueva à Caracas.

On sait que, parmi les différentes formes d'expression artistique, l'art plastique vénézuélien se distingue par sa continuité, sa cohérence et sa maturité. L'art visuel semble avoir acquis une personnalité très originale : ses représentations plastiques témoignent en effet d'une unité technique et conceptuelle admirable encore absente dans d'autres disciplines.

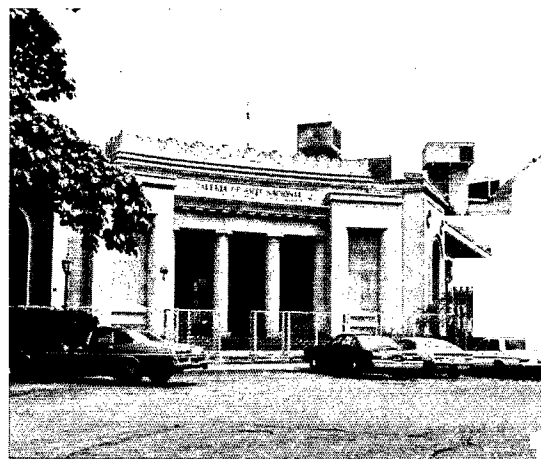
Le Musée des beaux-arts fut donc l'aboutissement des premiers efforts réalisés pour donner un cadre d'exposition à l'art vénézuélien. Toutefois, la nouveauté de cette expérience et les réserves compréhensibles suscitées par les tendances artistiques nouvelles expliquent en partie que le musée a préféré accueillir de grands maîtres vénézuéliens ou des œuvres d'art déjà consacrées dans le monde entier quand elles arrivaient dans la capitale. Si,

avec le temps, le musée a su faire preuve d'une plus grande souplesse et accueillir de jeunes artistes, il n'a pu, pour faire connaître les créations vénézuéliennes, aller au-delà de manifestations individuelles ou collectives toujours épisodiques.

La création d'un musée national

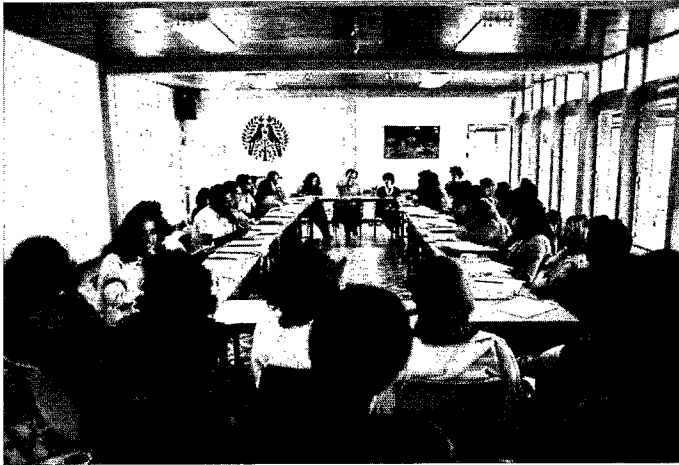
Par son enthousiasme et son action constructive et admirable, l'ancien Musée des beaux-arts a joué pendant des décennies un rôle fondamental dans le pays. Cependant, plusieurs facteurs tels que l'apparition de figures internationales nées au Venezuela, ainsi que d'une importante avant-garde, la possibilité de distinguer avec précision les mouvements et les tendances dans les arts plastiques et la nécessité de reconsidérer l'art vénézuélien dans l'histoire (que ce soit depuis Christophe Colomb ou bien avant la découverte de l'Amérique) ont rendu nécessaire et possible la création par décret, en 1974, de la Galería de Arte Nacional inaugurée en

Né dans le delta de l'Orénoque au Venezuela. Romancier et essayiste, il appelle « exercices » toutes ses œuvres, créant ainsi des liens insoupçonnés entre la fiction et l'essai. Il est l'auteur des romans suivants : *Marzo anterior* (1965) ; *Largo* (1968) ; *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974) et *D* (1977). Il a également publié quelques récits : *Ejercicios narrativos* (1967) et *Ordenes* (1970) et de nombreux essais. Parmi ses œuvres inédites figurent le recueil intitulé *Un rostro absolutamente* et le roman *Percusión* et deux essais : l'un sur le peintre Armando Reverón et l'autre sur le musicien Antonio Estévez.



GALERÍA DE ARTE NACIONAL, Caracas. Façade principale du bâtiment construit entre 1936 et 1938 par l'architecte Carlos Raúl Villanueva. [Photo : GAN.]

Séminaire annuel d'évaluation et de programmation de Pozo de Rosas, auquel participent tous les fonctionnaires de la GAN. Au cours de ce séminaire sont prises les décisions concernant la programmation, l'organisation et la communication avec la communauté. [Photo: H. Febres.]



Le premier dimanche de chaque mois, la Galería de Arte Nacional organise une manifestation musicale, poétique ou théâtrale, intégrant ainsi les différentes manifestations artistiques. Groupe folklorique Con Venezuela. [Photo: H. Febres.]



1976. Mais la création de ce musée tient aussi à un autre facteur essentiel : la nécessité impérieuse de communiquer avec le peuple vénézuélien à travers l'œuvre de ses propres artistes.

Selon un grand poète vénézuélien, José Antonio Ramos Sucre, « le droit et l'art permettent à l'homme de transformer la réalité ». Ainsi, en interprétant, en reflétant ou en modifiant la réalité, l'artiste définit le fond et la forme de son discours. Cependant, le public vénézuélien n'avait aucune possibilité (à l'exception des expositions provisoires au Musée des beaux-arts et autres manifestations dans des salles privées) d'évaluer cette transformation ou ce reflet de la réalité. Pendant des siècles, les collectionneurs privés ou les organismes officiels ont gardé les œuvres d'art et, de ce fait, les ont soustraites à leur époque, limitant ainsi les possibilités d'une lecture progressive de ces œuvres. Si l'on tient compte également de la détérioration, de la perte ou des ventes à des collectionneurs étrangers, on s'aperçoit que le préjudice causé à ce patrimoine essentiel pour le développement de notre peuple a été considérable.

Depuis cinq ans, la Galería de Arte Nacional se consacre avec discernement, mais avec passion, au long cheminement de l'art vénézuélien pour en déceler les constantes, les variations, les origines et les transformations, les grands maîtres et les tendances générales. Cette rencontre minutieusement programmée au fil des années permet de retrouver, en remontant aux traces écrites les plus lointaines des textes de confessions, des ouvrages fondamentaux et même de tendre vers l'absolu par une approche globale de l'art véné-

zuélien. Il faut aussi tenir compte de l'intérêt que suscitent le montage des expositions, les guides pédagogiques, les méthodes de diffusion de masse, bref de la révélation de cette grande fresque que représente l'art tout au long de notre histoire.

Mais, bien sûr, sous l'éclat ou la forme discutable que peut revêtir la présence d'un public se cache l'autre partie d'un immense iceberg fait de patience et du travail qui se poursuit jour après jour, dont le mérite revient finalement au personnel de la Galería.

Une de ses caractéristiques importantes est son organisation en départements. Chaque activité (par exemple les expositions) est le résultat d'un travail d'équipe auquel participe l'ensemble du personnel. Ainsi, on ne fait pas appel à des spécialistes de telle ou telle période ou tendance de l'art vénézuélien, mais à des fonctionnaires conscients de l'avenir global de l'expression artistique du pays. Cette nouvelle formule, qui n'a rien de superficiel, est parfaitement adaptée à notre environnement, à la pénurie de muséologues et à la nécessité de créer un corps solide, capable de coordonner les divers efforts individuels dans ce domaine.

La triade méthodologique

Ces activités sont mises en œuvre dans la pratique par l'action conjuguée de trois instances particulières. Il y a tout d'abord les réunions interdépartementales au cours desquelles les problèmes sont analysés et des propositions esquissées. Ces réunions en groupes restreints ont lieu chaque fois que les circonstances l'exigent. Il y a ensuite les conseils consultatifs hebdo-

madaires, auxquels participe un représentant de chaque département et de chaque unité. Leur ordre du jour établi au cours des réunions interdépartementales (auquel on ajoute l'examen des faits nouveaux intervenus entre-temps), tient compte des approches et des conceptions de l'ensemble du personnel. Ces réunions animent chaque jour la Galería d'un souffle nouveau. Il y a enfin les séminaires organisés chaque année en dehors de Caracas, à Pozo de Rosas, qui sont devenus les pôles de l'évaluation, de l'analyse et de la planification à long terme de la Galería de Arte Nacional. Pendant trois jours, le personnel étudie de façon très approfondie la gestion de l'exercice écoulé, modifie ou confirme les orientations et arrête les plans à suivre pour l'exercice suivant.

Ces trois dispositifs assurent la contribution humaine et l'assistance technique nécessaires au développement permanent de la Galería. Le secret de l'organisation de cette institution réside peut-être dans sa capacité de synthèse et sans nul doute dans la compétence de ceux qui l'animent et qui ont su en faire un centre de travail tout à fait original.

Le dialogue sincère et permanent qui a pu s'établir grâce à ces réunions (aux divers échelons de la hiérarchie) a donné lieu à des échanges constants qui, favorisant le développement des relations humaines, permet de définir des objectifs de travail avec un sens aigu des responsabilités dans une atmosphère de franche camaraderie. Ainsi le fonctionnement de la Galería représente en lui-même une expérience sociale originale, une forme d'art collectif.

Dans ce musée, la transformation de la réalité que le poète Ramos Sucre considère comme l'aboutissement de la beauté transcende ici la fonction isolée de l'œuvre ou l'originalité recherchée par l'artiste. Dans un magnifique élan, elle unit la collectivité au peuple et rassemble pour toujours le plus grand nombre de gens.

[Traduit de l'espagnol]

Galería de Arte Nacional : fiche technique

Adresse. Plaza Morelos, Los Caobos Caracas, Venezuela apartado postal 6729 P.O. Box Caracas 101, Venezuela

Date de création. 6 avril 1976

Collections. Les arts visuels au Venezuela, des représentations préhispaniques à nos jours.

Nombre de pièces de la collection. Quatre mille sept cents œuvres (dessins, peintures, sculptures, arts graphiques, arts du feu, photographies, etc.)

Direction. Manuel Espinoza, directeur; Francisco D'Antonio, sous-directeur général; Belén Rojas, sous-directeur technique; Adriana de Briceño, sous-directeur administratif

Objectifs et champs d'activité

La Galería de Arte Nacional est le principal musée d'État entièrement consacré à la diffusion, à la mise en valeur, à l'acquisition, à la préservation, à la recherche et à la promotion des œuvres plastiques les plus anciennes du Venezuela. C'est le musée d'histoire de l'art du Venezuela.

L'art vénézuélien regroupe toutes les œuvres plastiques et de création réalisées par

des Vénézuéliens, d'origine ou d'adoption, dans le pays et à l'étranger : peintures, dessins, graphisme, photographies, tapisserie, céramiques, arts expérimentaux, arts populaires, depuis l'époque des aborigènes jusqu'à nos jours. Il englobe aussi toutes les œuvres réalisées à travers les âges par des artistes étrangers sur un aspect quelconque de la réalité vénézuélienne.

La Galería a été créée conformément à la décision n° 105 de l'Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) [Institut national de la culture et des beaux-arts] le 1^{er} octobre 1974 et a été inaugurée le 6 avril 1976 par le Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) [Conseil national de la culture], dont elle dépend et dont elle suit les orientations générales en matière de politique culturelle.

La Galería possède des espaces et un patrimoine propres, une autonomie de programmation. Elle collabore étroitement avec le Musée des beaux-arts et d'autres institutions du pays pour promouvoir l'art vénézuélien à l'étranger et participe à toute action entreprise au niveau international pour mettre en valeur et faire connaître les œuvres de nos créateurs.

Par ses activités et ses relations avec les autres musées du pays, la Galería est le principal centre de consultation pour la planification, l'organisation et la mise en œuvre d'un système national de services muséologiques.

Objectifs généraux

Recherche. Jeter les bases d'une recherche systématique, méthodique et permanente sur l'art vénézuélien à travers les âges dans le cadre d'un processus historique continu, en utilisant les approches, les analyses et les interprétations les plus variées. Jouer le rôle d'un centre pour l'archivage, l'organisation et la diffusion de tous les documents existants sur les arts plastiques au Venezuela par l'intermédiaire du Centre national d'information et de documentation sur les arts plastiques au Venezuela.

Le département d'animation pédagogique de la Galería propose des visites guidées à des groupes d'élèves, à des visiteurs étrangers et à toute organisation qui en fait la demande. Elèves dans une salle consacrée à l'enseignement.

[Photo: H. Febres.]



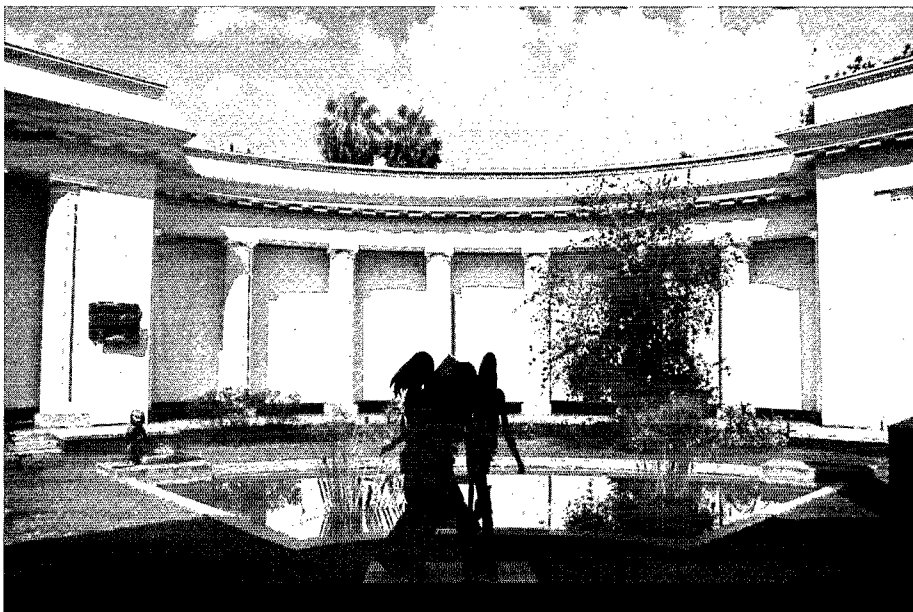
Éducation. Contribuer à la formation générale de l'individu en tant que membre d'une communauté à la recherche de sa définition culturelle, en l'aidant à développer ses possibilités de création et en apportant le concours nécessaire pour sensibiliser l'opinion au problème de la coexistence et de la participation démocratique aux processus sociaux. Devenir l'instrument d'enseignement indispensable à la formation continue et à l'intégration active des diverses manifestations culturelles.

Conservation et restauration. Préserver et conserver le patrimoine artistique national en lançant des programmes de lutte contre la détérioration, la destruction, la perte ou l'altération des biens artistiques et des programmes de mise en valeur et de sauvegarde du patrimoine culturel national et international afin d'encourager la compréhension mutuelle et la solidarité universelle.

Rassemblement et organisation du patrimoine culturel. Accroître le patrimoine artistique de la nation en rassemblant et en acquérant des œuvres d'art, en exécutant des programmes et en prenant des initiatives de nature à encourager les dons. Prendre des contacts et passer des accords de programme au niveau national avec d'autres organismes culturels afin d'organiser de façon cohérente le patrimoine artistique de chacun, de mettre en place des systèmes communs d'inventaire et d'enregistrement des biens et d'intégrer ainsi notre patrimoine culturel et historique. Promouvoir la création d'un Centre national de conservation et de restauration des biens mobiliers.

Les jardins intérieurs servent de décor à des sculptures d'artistes vénézuéliens.

[Photo: H. Febres.]





L'exposition *Doce maestros* (Douze maîtres) dans le cadre de la première biennale des arts visuels, 1981.
[Photo: H. Febres.]

Diffusion. Faire connaître, au niveau national et international, en permanence et avec l'aide de l'anthropologie et de l'histoire, toute l'évolution des arts plastiques au Venezuela. Coordonner et organiser des expositions permanentes et temporaires d'après un modèle complet et cohérent, à l'intérieur et à l'extérieur de leur cadre habituel, et abandonner la notion de musée statique en présentant l'objet d'art sous la forme d'une expression dynamique de l'homme, changer radicalement la conception du musée comme institution passive et instaurer une communication multiple et active.

Promotion. Encourager le travail de création dans les arts plastiques à tous les niveaux et aider les artistes vénézuéliens en leur donnant les moyens de diffuser et promouvoir correctement leurs œuvres.

Formation. Collaborer avec les organismes spécialisés de l'État pour mettre en place un système de prévision et de formation permanente des ressources humaines (cadres ou techniciens, administrateurs ou ouvriers) dans le domaine de la muséologie.

Services muséologiques. Être au centre d'un dispositif permettant de lancer et de développer un système national de services muséologiques.

Nombre de volumes figurant dans la bibliothèque. Trois mille.

Publication périodique. Bulletin trimestriel de la GAN (*Boletín GAN*).

Catalogues d'expositions. Douze par an environ.

Surface d'exposition. 2 700 m².

Organisation

L'organisation de la Galería de Arte Nacional est le résultat d'une pratique systématique et continue fondée sur un modèle théorique qui en définit l'esprit, les notions et les orientations. Compte tenu des caractéristiques inhérentes à un mode d'organisation des musées répondant à une conception globale des activi-

tés et à une dynamique propre, les fonctions de la Galería couvrent aussi bien les aspects techniques des arts plastiques au Venezuela que les aspects administratifs proprement dits. Dans la pratique, la Galería de Arte Nacional regroupe des organes consultatifs, des unités d'orientation et de programmation qui s'occupent de la planification, de la coordination et de l'exécution des programmes et des centres de services qui constituent la structure indispensable à la réalisation des programmes. Son organigramme se présente de la manière suivante :

Direction. Direction, sous-direction, organes consultatifs, Comité de la conservation et de la promotion, Conseil consultatif.

Administration. Division de l'administration, Unité des ressources humaines, Relations publiques, Unité du budget, Services généraux, Surveillance et information.

Service technique. Division technique, Département de la programmation et du montage, Unité de la vulgarisation, Unité de la coordination, Unité du montage ; Département de la recherche (Unité préhispanique, Unité de la documentation, Centro de Información Nacional de las Artes Plásticas [Centre national d'information sur les arts plastiques]) ; Département de l'animation pédagogique (Unité des matériels d'enseignement, Unité de l'animation culturelle, Atelier pour enfants) ; Département de la conservation et de la restauration (dessins et estampes, Peinture à l'huile, Sculpture, Objets archéologiques, Unité de conservation, Unité de l'enregistrement ; Unité de publications (Dessin graphique, Reproduction, Presse et communication).

Types d'expositions

Salles permanentes. Art préhispanique, Art colonial, Art du XIX^e siècle, L'école de Caracas, Reverón, Art contemporain.

Histoire et documentation. Expositions régionales, Expositions thématiques, Jeunes créateurs, Biennale des arts visuels.

Services pour la communauté

Visites guidées à caractère didactique, Centre de référence et bibliothèque du Centre d'information et de documentation sur les arts plastiques, Ateliers pour enfants, Expositions itinérantes, Services de coopération et de consultation technique à l'intention d'autres musées, Ateliers de conservation et de restauration.

[Traduit de l'espagnol]

Gérard Collomb et Yves Renard

A Marie-Galante (Guadeloupe), une population et son écomusée

L'extraordinaire développement des musées d'ethnographie, encore très récent, a suscité nombre d'expériences diverses tant du point de vue des objectifs que des moyens mis en oeuvre. Parce qu'il n'apparaissait pas souhaitable d'appliquer des modèles importés, parce que la nécessité de mettre le musée au service de la population s'imposait de plus en plus, l'expérience engagée en 1976 à Marie-Galante a été animée dès le départ par une volonté de mener une action culturelle globale, conçue par et pour une population, qui pourrait être la base et permettre de mieux définir les orientations d'un futur écomusée.

Un « terrain » ethnologique fertile

Centrée sur les Antilles, l'« Amérique des plantations » s'étend du nord-ouest du Brésil et des Guyanes, jusqu'au sud des États-Unis. Par-delà une certaine diversité des milieux naturels et grâce à une histoire dont la trame offre des régularités d'une extrémité à l'autre de l'arc antillais, cette zone présente donc un grand nombre de traits communs.

Mais si cette « Amérique des plantations » a donné lieu à une littérature ethnologique étrangère de qualité, en particulier en ce qui concerne le Brésil, la Jamaïque, Porto Rico et Haïti, les Antilles françaises semblent avoir moins intéressé les ethnologues, notamment les ethnologues français¹. Dressé par les spécialistes de l'anthropologie du monde caraïbe, ce constat de carence est encore plus net en ce qui concerne la Guadeloupe et les cinq îles ou archipels qui constituent ses dépendances.

C'est pourquoi la recherche entreprise de 1978 à 1980 sur la culture de l'île de Marie-Galante vient, dans une certaine mesure, combler une lacune. Mais le principal intérêt d'une telle étude nous paraît être d'un ordre différent : voulu et établi principalement par les Marie-Galantais eux-mêmes, l'Inventaire des arts et traditions de Marie-Galante² constitue une tentative pour associer un peuple aux efforts entrepris pour la reconnaissance et la mise en valeur de sa propre culture, à travers laquelle il trouvera peut-être son identité de demain et participera à la définition du développement qu'il souhaite.

L'Inventaire des arts et traditions populaires

Depuis plusieurs années, l'île est placée devant des choix qui remettent en question les grands traits de l'économie et des structures de la société, sans que les populations concernées aient toujours eu une part réelle dans la prise des décisions qui engagent leur avenir. Confrontés à la nécessité d'une émigration qui apparaît comme un palliatif au chômage, pénétrés de plus en plus par des systèmes de valeurs qui ne sont pas ceux des sociétés nègres et créoles, les habitants de Marie-Galante courent le risque de perdre l'essentiel de leur culture propre et, de ce fait, ce qu'ils revendiquent comme étant leur identité.

A l'instar des autres îles de l'archipel guadeloupéen – mais plus brutalement encore ici qu'ailleurs – Marie-Galante doit donc s'efforcer de définir de nouveaux modèles de développement, fondés sur les besoins propres des habitants de l'île – et donc acceptés par eux – en assurant par ailleurs une meilleure conservation des ressources naturelles qui sont d'autant plus fragiles sur cette terre qu'elle est surpeuplée et surexploitée par la monoculture.

Dès 1976, l'Inventaire des arts et traditions populaires a été conçu principalement pour tenter d'apporter des éléments de réponse à ces problèmes. Il devait poursuivre un double objectif : revaloriser aux yeux de tous le patrimoine culturel local et fournir à la population des données pour construire ce nouveau modèle de développement à partir des enseignements de son passé et de son présent.

Toutefois, il ne s'agissait pas de considérer cette île comme un cas particulier et de l'opposer à ses voisines, bien au contraire. Une opération du même type aurait pu être menée, sans doute avec les mêmes chances de succès, sur la côte sous le vent de la Guadeloupe ou encore dans la ville de Pointe-à-Pitre. En fait, l'intention était d'engager dans cette île une action exemplaire pour l'ensemble de l'archipel guadeloupéen. Cela paraissait possible étant donné que Marie-Galante constitue, par sa taille, une unité parfaitement adaptée au bon déroulement d'une

Fabrication d'un moyeu de charrette sur un tour actionné à la main. La population de l'île (agriculteurs, artisans, commerçants des bourgs) a été associée dès le départ à l'opération de l'inventaire. La plupart des personnes sollicitées ont donné leur temps sans compter pour fournir aux enquêteurs des informations précieuses sur leur métier, sur le savoir limité des générations précédentes et sur leur propre expérience des changements actuels de la société et de l'économie de l'île. [Photo: Gérard Collomb.]



1. Il faut prendre en compte, bien sûr, le travail de M. Leiris et un certain nombre d'études importantes d'historiens, de géographes, telles que celles de G. Debien ou J. Petitjeanrôger sur la société esclavagiste ou la thèse de G. Lassène sur la Guadeloupe. Les recherches et les publications du Centre de recherche des Caraïbes – dirigé jusqu'en 1979 par Jean Benoist, de l'Université de Montréal – constituent également des travaux de grande qualité sur la culture des Antilles créolophones.

2. Le terme d'« inventaire », par la parcellisation des faits sociaux et culturels qu'il suggère, donne peut-être une idée assez précise de la réalité du travail effectué, qui s'efforce de prendre en compte les faits de culture dans leur totalité. Ce terme a le mérite d'indiquer clairement une volonté de n'ignorer aucun domaine d'un programme d'ethnologie globale.

Gérard Collomb

Né en 1948. Doctorat de 3^e cycle en ethnologie. Responsable de la section d'ethnologie régionale du Musée savoisien, Chambéry (France), 1970-1973. Chargé de recherche au Musée national du Gabon à Libreville, 1973-1976. Conservateur, chargé du département Technique et culture du Musée national des arts et traditions populaires, Paris, 1976-1980. Depuis, il est attaché de recherche au Centre national de la recherche scientifique. A mené des recherches depuis 1970 sur les communautés rurales des Alpes, sur les Ba-nzébi du Sud-Gabon et sur l'architecture vernaculaire des petites Antilles de tradition française.

telle opération et par le fait qu'une culture qui, ailleurs, a perdu quelque peu de sa vigueur s'y est maintenue.

L'action conjuguée des responsables du Parc naturel de la Guadeloupe et de la Société d'histoire de la Guadeloupe a permis le démarrage de ce projet³. D'emblée, la population de Marie-Galante fut associée à l'élaboration des objectifs et des programmes. De nombreuses réunions furent organisées sur place avec des enseignants, des groupes de jeunes, diverses associations, en même temps que l'on consultait des spécialistes de la recherche anthropologique dans le monde caraïbe⁴. André Laplante, un ethnologue qui connaissait bien Marie-Galante, entreprit une mission d'étude d'une année qui a permis, en 1977, de définir le programme définitif⁵.

En 1978 et 1979, le Musée national des arts et traditions populaires de Paris et le Centre d'ethnologie française assurèrent sous la direction de Jean Cuisenier, directeur de recherches au CNRS et con-

servateur en chef du musée, une mission de conseil auprès du Parc naturel et de la Société d'histoire de la Guadeloupe dans les domaines de la recherche ethnologique et de la muséographie. Avec le Parc et la Société d'histoire ils programmèrent des enquêtes complémentaires de chercheurs spécialisés, par exemple en ethnomusicologie ou sur l'architecture et l'habitat. Des concours de spécialistes extérieurs ont été également sollicités lorsqu'il s'est agi d'aborder des domaines pour lesquels l'équipe qui travaillait sur place ressentait la nécessité d'une collaboration scientifi-

3. Les conseils et le soutien de G. H. Rivière, qui élaborait à la suite de sa mission de 1974 un premier projet de mise en valeur du patrimoine culturel de l'île, furent essentiels et permirent la mise au point d'un programme de travail cohérent qui reçut l'appui de la Direction des musées de France et du Fonds d'intervention culturelle.

4. En la matière, les conseils et l'appui de Jean Benoist et Serge Larose, du Centre de recherche des Caraïbes, ont été déterminants pour la bonne marche de l'opération.

5. A. Laplante, 1976, *Traditions et arts populaires de Marie-Galante*, Parc naturel de la Guadeloupe.

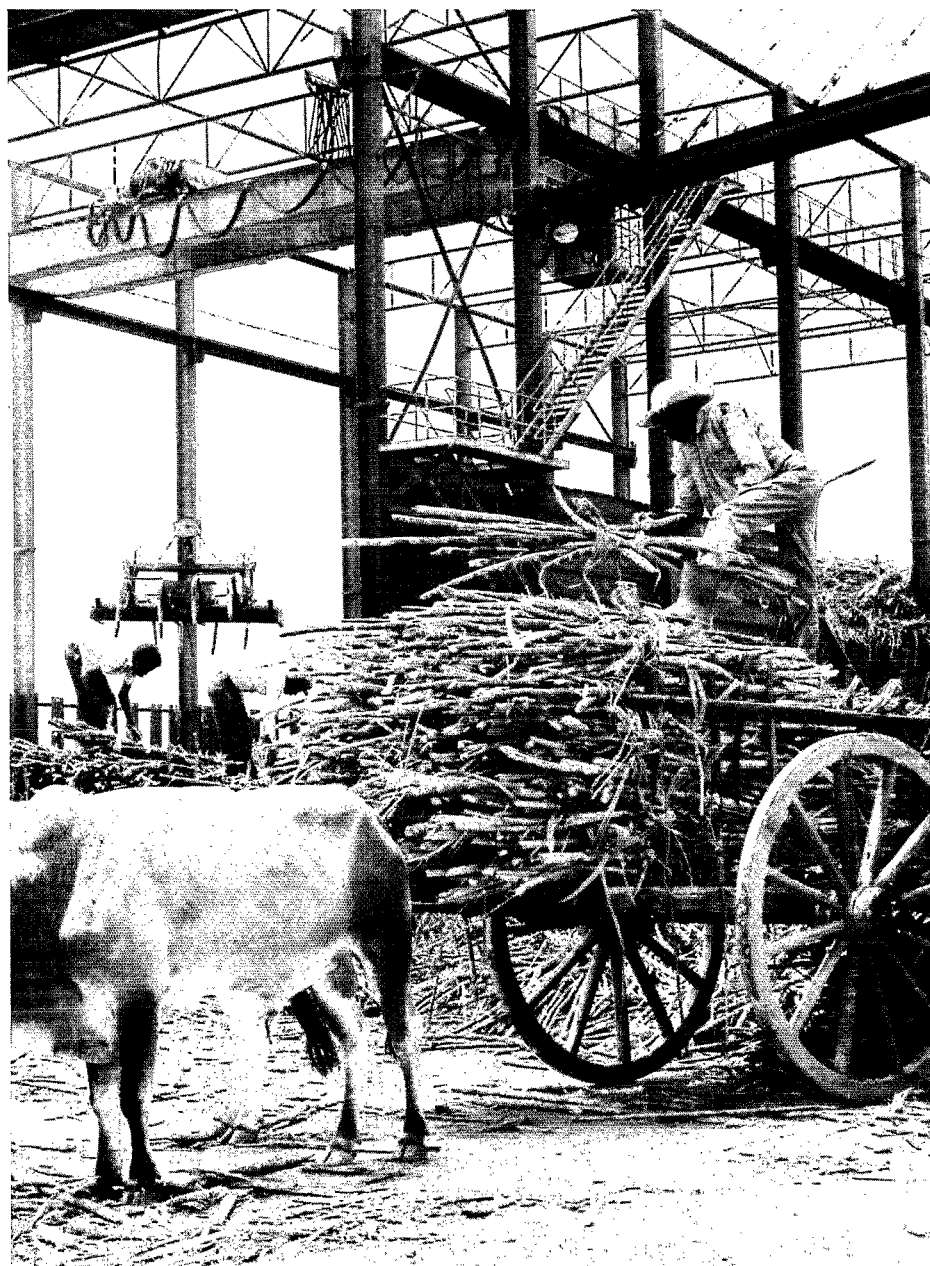


Café, indigo, coton et canne à sucre ont assuré autrefois la prospérité de l'île, qui n'a fait que croître lorsque les crises sucrières du XIX^e siècle en Europe ont eu pour conséquence d'entraîner la monoculture de la canne. Aujourd'hui, la canne, qui est plantée le plus souvent en grande culture et sélectionnée en variétés à gros rendements, constitue l'essentiel de la production agricole de l'île, dont la presque totalité est dirigée sur la sucrerie de Grand-Anse. Les cinq distilleries agricoles de l'île n'absorbent qu'une faible part de la production. Toutefois, l'agriculture vivrière joue un rôle non négligeable : elle assure la production des denrées consommées sur place et la pêche offre un complément alimentaire aux populations.

[Photo : Gérard Collomb.]

Approvisionnement en canne de l'usine sucrière de Grand-Anse. ▷

[Photo : Gérard Collomb.]



que et technique: en 1978, un chercheur de l'Écomusée du Creusot - Montceau-les-Mines a ainsi été chargé de l'étude du patrimoine industriel de l'île.

Récemment, cette opération, prévue au départ pour une durée limitée, a été relayée par la structure des musées départementaux mise en place grâce à la volonté du Conseil général de la Guadeloupe et par la Société des amis du musée, créée par les habitants de l'île. De cette manière, cette action, à laquelle la population est désormais attachée, pourra être poursuivie, en même temps que les premiers éléments de ce qui sera prochainement l'écomusée de Marie-Galante pourront être mis en place.

Les enquêtes ethnographiques ont été menées dans le cadre d'un programme d'ensemble adapté aux réalités culturelles des sociétés antillaises. Plusieurs équipes de recherche ont été constituées par des Marie-Galantais et quelques résidents de l'île qui se sont attachés à l'étude de différents aspects de la culture locale et qui mènent régulièrement un travail d'enquête pendant leur temps de loisir. Parmi eux, on note une forte proportion d'enseignants, ce qui n'a rien de surprenant dans la mesure où l'action de l'inventaire répond dans une large mesure à certaines de leurs préoccupations pédagogiques. Ainsi, des réunions ont été organisées chaque année entre les responsables de l'inventaire et les instituteurs et professeurs des écoles de l'île pour les informer des programmes en cours et organiser leur participation. De même, l'inventaire a accueilli régulièrement des stagiaires et des étudiants, qui ont pu bénéficier de l'infrastructure mise en place pour réaliser les travaux de recherche exigés au cours de leur formation.

Dans tous les cas, le choix des thèmes d'étude de chaque personne ou de chaque équipe a été laissé à ceux qui entreprenaient la recherche. Toutefois, les responsables se sont efforcés autant qu'il était possible d'orienter les travaux vers des thèmes jugés prioritaires (par leur signification pour la population ou par l'urgence d'une collecte d'informations) et surtout de coordonner les efforts afin que les différentes recherches se complètent et se prolongent mutuellement. Lors de réunions de travail régulières, les « équipes » de recherche étaient suivies par les responsables de l'inventaire, qui les assistaient dans la formulation de leur programme de travail, les initiaient aux techniques d'enquête et assuraient avec eux l'analyse et le classement des données recueillies. Une lettre d'information

bimestrielle, diffusée à quatre cents exemplaires, complétait la circulation des informations entre les collaborateurs effectifs ou potentiels de l'inventaire. De plus, elle annonçait réunions, manifestations publiques ou expositions.

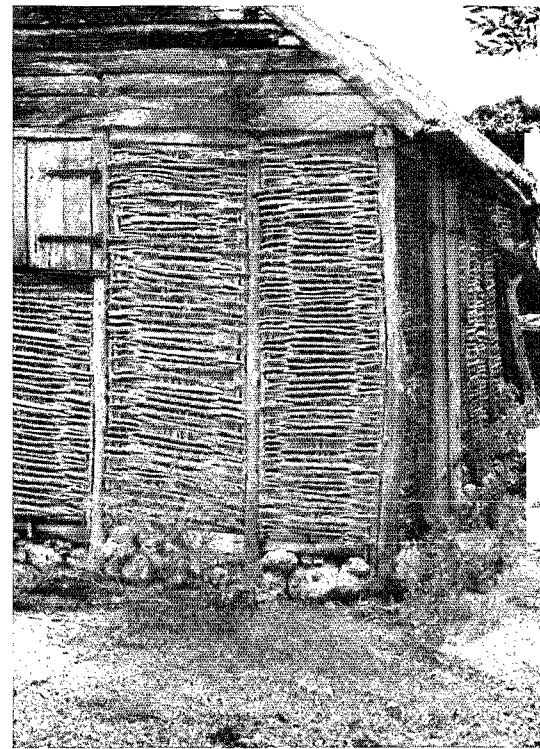
Cette volonté d'associer le plus largement possible certains groupes de la population à l'enquête n'était pas sans risques. Mais elle comportait également à nos yeux de grands avantages. Certains se sont étonnés de la richesse et de la qualité des informations recueillies, par exemple par telle équipe qui s'était attachée à l'étude des jeux et des jouets d'enfants ou par tel instituteur étudiant les techniques de pêche. Dans ces cas, le manque de formation aux méthodes propres à l'ethnologie fut largement compensé par la détermination des participants de réaliser une enquête exhaustive. Lorsqu'il s'agissait de décrire les règles des jeux de billes ou la fabrication des masses, le fait que l'enquêteur ait lui-même joué à ces jeux ou pratiqué régulièrement la pêche, permettait de réunir des informations plus précises. Plus encore, parlant parfaitement la langue des informateurs, les enquêteurs pouvaient saisir toutes les nuances. Ainsi s'est établi au fil des enquêtes un dialogue entre le jeune enseignant, le vulgarisateur agricole ou l'animateur socio-culturel, entre le pêcheur, l'agriculteur, l'artisan, interrogés non par quelque inconnu, mais par une personne qui, dans la petite société de l'île, leur est familière et même souvent proche. Le prétexte de cet échange étant un bien culturel qui est en grande partie commun à l'informateur et à l'enquêteur, il a permis également dans bien des cas de resserrer des liens distendus entre les différents groupes d'âge, voire parfois d'affaiblir pour un temps les clivages sociaux et économiques existants.

Pour maintenir la rigueur nécessaire dans la collecte des informations, une telle démarche impliquait que les responsables de l'inventaire possèdent eux-mêmes une bonne compétence en matière d'ethnographie et soient capables d'encadrer des groupes de personnes de niveaux variés et de formations diverses.

Bouleversant le schéma traditionnel de l'organisation d'une enquête ethnographique, l'opération menée à Marie-Galante a accordé une importance fondamentale à une redistribution rapide des résultats de la recherche et à une mise en valeur de la culture locale. Pour la réalisation du schéma muséographique alors défini, cet effort de diffusion s'est essentiellement appuyé jusqu'à ce jour sur des expositions temporaires.

Yves Renard

Né en France en 1953. Entre 1974 et 1980, coordonne les actions culturelles et pédagogiques du Parc naturel de la Guadeloupe. A ce titre, il a dirigé l'Inventaire des traditions et arts populaires de Marie-Galante qui a conduit à la création d'un écomusée. Aujourd'hui, résidant dans l'île de Sainte-Lucie, il travaille sur plusieurs projets, notamment le « Eastern Caribbean Natural Area Management Programme » et l'Association caribbe pour l'environnement, dans le domaine de la protection et de la mise en valeur du patrimoine naturel et culturel des Petites Antilles.



Ce type de case de travailleur agricole, devenue aujourd'hui extrêmement rare dans l'île, est construit en torchis et utilise des matériaux disponibles sur place.

[Photo: Gérard Collomb.]

Expression de la structure d'une société aujourd'hui en complète mutation, la case des propriétaires de domaines agricoles (les habitations) est isolée au centre d'un jardin d'agrément soigneusement entretenu.
[Photo: Gérard Collomb.]



Depuis le commencement de l'inventaire dans l'île, quatre expositions ont été réalisées. Les sujets traités: « Cultures vivrières et formes d'organisation collective du travail », « Plantes médicinales », « Jeux et jouets d'enfants », « Pêches et pêcheurs » reflètent la variété des thèmes retenus comme sujet d'enquête par les équipes de recherche. L'intérêt porté par la population à l'opération de l'inventaire s'est manifesté par le succès des expositions auprès du public. Si l'exposition « Plantes médicinales », montée au printemps 1978 après un ralentissement des activités de l'inventaire pendant plus de six mois, n'a accueilli que 1 800 visiteurs, celle organisée autour du thème des jeux d'enfants a reçu la visite de plus de 5 000 personnes et l'exposition sur la pêche plus de 9 000. Ces chiffres nous paraissent significatifs dans la mesure où la population n'excède pas 16 000 habitants. Les catalogues et les guides qui accompagnaient ces expositions – matériaux mis en forme destinés au public savant, restitution à la population de Marie-Galante des résultats des recherches entreprises, mais aussi motivation importante pour l'équipe qui a effectué le travail – ont fait l'objet de publications qui incluent des matériaux « de terrain » et font le point des recherches entreprises sur le sujet.

Comprises comme l'un des moyens de renvoyer les informations recueillies par l'enquête ethnographique sur la population, les expositions temporaires offraient aussi l'occasion de poursuivre le dialogue. La présence permanente d'un membre de l'équipe de recherche pendant les heures d'ouverture donnait la possibilité d'expliquer, de guider le visiteur, mais aussi de recueillir sa propre expérience sur le sujet

concerné. Souvent les objets et les informations présentés incitaient l'informateur potentiel à aller au-delà et à fouiller sa mémoire, mieux probablement qu'il ne l'aurait fait s'il avait été interrogé hors de ce contexte.

Vers l'écomusée

Le concept de l'écomusée⁶, qui fait éclater la muséologie traditionnelle, implique des choix et requiert des techniques de conservation adaptées à une prise en compte de réalités beaucoup plus complexes que l'objet, traditionnellement valorisé par nos institutions. Mais, si les problèmes qu'on doit alors affronter sont plus nombreux, les applications pédagogiques des réalisations de ce type, qui sont bien connues, sont d'autant plus riches. Dans le contexte de Marie-Galante, où se maintient une forte population rurale et où une activité agricole intense conserve à l'espace les structures établies par l'histoire, la prise en compte d'ensembles culturels dispersés sur toute la surface de l'île, c'est-à-dire du territoire de l'écomusée, s'impose en premier lieu.

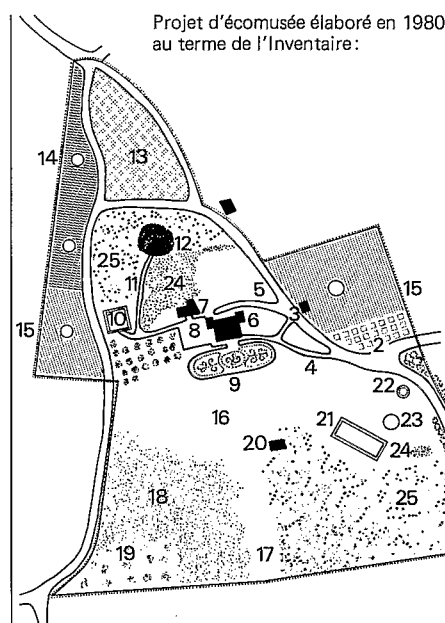
L'importance de la culture de la canne à sucre dans l'économie actuelle et dans l'histoire de Marie-Galante ainsi que la grande qualité des productions qui en sont issues imposaient un effort particulier de reconnaissance et de préservation du patrimoine lié à cette activité. Sur plus de quatre-vingts moulins à vent en activité dans les sucreries au milieu du XIX^e siècle ne subsistent que trois ou quatre bâtiments dont la restauration peut être valablement entreprise. La restauration du moulin de Murat, où les premiers travaux ont permis de remonter le méca-

nisme intérieur, devrait bientôt pouvoir être poursuivie et s'inscrire dans le programme du futur écomusée.

Les distilleries artisanales, agricoles, dont cinq fonctionnent encore aujourd'hui, constituent également un aspect du patrimoine vivant et la découverte à Grand-Bourg de la distillerie Poisson est un des temps forts d'un voyage à l'intérieur de l'île. Cette petite unité fonctionnant entièrement à la vapeur est un témoignage irremplaçable de l'activité sucrière et des techniques utilisées à la fin du XIX^e siècle. Si le relevé des installations, l'enregistrement photographique et cinématographique des activités ont déjà été réalisés, une des prochaines tâches à entreprendre sera l'étude du fonctionnement de ces petites unités de production, autour desquelles s'organisait pour une part importante la vie économique des campagnes de l'île avant l'implantation des sucreries industrielles.

Comme toujours, le problème reste de protéger ce patrimoine sans le figer, de le conserver sans le momifier. La transformation de ces unités artisanales, qui seraient autant de « vitrines » d'un musée éclaté, satisferait très certainement à l'impératif d'une bonne conservation mais risquerait d'introduire une rupture avec la population rurale. En effet, la majorité de la population marie-galantaise entretient essentiellement avec ses distilleries – pour ne prendre que cet exemple – un rapport de producteur de canne à acheteur et de producteur de rhum à consommateur. Elle n'a en aucun cas le rapport de spectateur à objet qui ne manquerait pas de

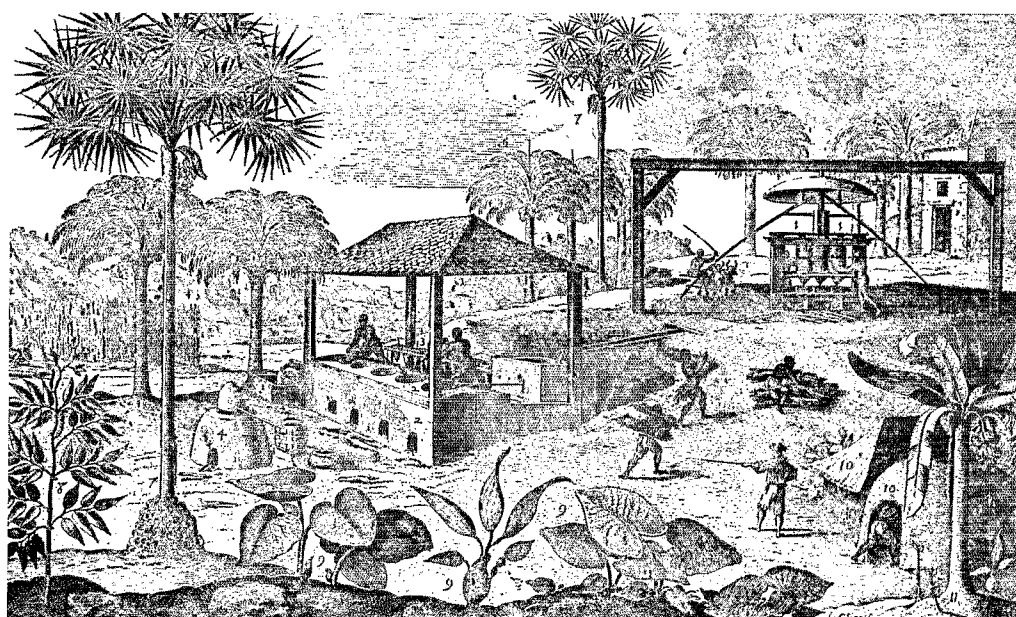
6. Voir Georges-Henri Rivière, « Définition évolutive de l'écomusée », Paris, Icom, 1980, multigraphié.



Projet d'écomusée élaboré en 1980 au terme de l'Inventaire:

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1 Accès des voitures, allée des poiriers | 13 Jardins créoles |
| 2 Parking | 14 Cultures vivrières |
| 3 Gardien | 15 Canne |
| 4 Accès piétons | 16 Prairie |
| 5 Accès service | 17 Grand axe de vue |
| 6 Musée | 18 Parc, grands arbres |
| 7 Expositions temporaires | 19 Verger |
| 8 Esplanade | 20 Archives, documentation |
| 9 Parterre | 21 Sucrierie |
| 10 Jardin de plantes médicinales | 22 Moulin |
| 11 Chemin de la mare | 23 Moulin à animaux |
| 12 Mare | 24 Ruines |
| | 25 Espace naturel, arbustes |

Une sucrerie aux Antilles au XVIII^e siècle.
[Photo: Musée des arts et des traditions populaires.]



s'établir en présence d'une distillerie-musée.

A l'avenir, l'ensemble des activités de recherche et d'animation sera organisé autour de la structure qui se met en place dans l'ancienne habitation Murat, le point central de l'écomusée.

S'il est prévu à moyen terme de transférer à Murat l'ensemble des activités de l'inventaire, la documentation (archives sonores, photothèque, bibliothèque, etc.) et les bureaux des responsables sont encore installés au centre de Grand-Bourg. Cette implantation présente pour le moment l'avantage de favoriser les contacts avec les informateurs ruraux qui, en se rendant au chef-lieu, peuvent rendre visite aux animateurs de l'opération, alors que l'installation à Murat ne facilitait pas ces contacts. Dans le contexte actuel, le caractère volontairement limité des aménagements réalisés constitue une des conditions essentielles du fonctionnement de l'inventaire, tout en permettant la constitution des collections et leur préservation à moyen terme. Mais, bien sûr, d'autres solutions pourraient être trouvées par la suite.

Le rez-de-chaussée du bâtiment Murat abrite aujourd'hui les expositions temporaires, qui sont organisées au rythme de trois par an. L'aménagement d'un bâtiment annexe permettra prochainement de libérer ces salles pour y réaliser une présentation permanente de l'histoire et de la culture de Marie-Galante; chaque exposition s'appuyera sur cette présentation pour développer des thèmes plus limités.

En plus de l'organisation d'expositions permanentes ou temporaires, la poursuite de la recherche dans l'île devra fournir les matériaux qui permettront l'implantation

d'un véritable écomusée dans le domaine de plusieurs hectares qui entoure le bâtiment Murat. La présentation du milieu naturel de l'île et des activités humaines, organisée sous la forme d'un sentier de découverte, mettra en évidence et donnera à voir la complexité des systèmes de culture, les formes de la production artisanale et les grands traits d'une architecture rurale dont il devient urgent de préserver des spécimens. Cet espace de découverte et de connaissance serait également celui de la conservation des variétés anciennes de canne à sucre supplantées aujourd'hui par les variétés plus productives et, d'une manière générale, de la conservation des produits végétaux et animaux (en particulier la poule frisée) menacée de disparition par la transformation de la vie agricole.

Perspectives

La reconnaissance des cultures nègre et créole « traditionnelles » de Marie-Galante, la conservation de témoignages de ces cultures, qui connaissent aujourd'hui une mutation rapide, constituent une des finalités des recherches entreprises dans l'île, et les premiers résultats acquis laissent entrevoir que cette voie est riche en possibilités. C'est pourquoi ces recherches représentent une contribution importante à la connaissance et à la valorisation de la culture originale qui a été celle des îles (françaises) de la Caraïbe depuis le XVII^e siècle et qu'on voit subsister peut-être mieux encore à Marie-Galante que sur le « continent » guadeloupéen ou à la Martinique.

Mais, dans le même temps, Marie-Galante est confrontée aux problèmes qui

concernent aujourd'hui l'ensemble des îles de la Caraïbe: incertitudes et difficultés économiques auxquelles fait pièce l'aide sociale offerte par la métropole, attirance des centres urbains, locaux ou métropolitains, que l'on espère pourvoyeurs d'emplois (près d'un tiers des Marie-Galantais ont émigré à Pointe-à-Pitre) et, conséquence directe, bouleversement des systèmes sociaux et culturels qui va en s'amplifiant. Une telle situation rend particulièrement sensibles les changements qui sont en train de s'opérer. La soudaineté du choc culturel et la rapidité des transformations agissent comme les révélateurs des mécanismes de ce qu'il serait trop facile d'appeler acculturation, alors qu'on assiste à l'élaboration d'une nouvelle culture. Devant une telle situation, il paraît important de mettre en œuvre les moyens de saisir des phénomènes qui se situent au cœur des mutations actuelles.

Placée à l'articulation de deux mondes, de deux cultures qui se rencontrent et parfois s'affrontent, l'institution ainsi créée fournit la base administrative pour s'acheminer vers la réalisation globale du programme. Toutefois, d'ores et déjà, l'Écomusée de Marie-Galante se trouve dans une situation privilégiée pour apporter aux Marie-Galantais les éléments qui leur permettront d'éclairer les choix qu'il leur revient de faire seuls. Ainsi se justifient sans doute cette entreprise et la confiance que la population lui a tout de suite accordée⁷.

7. La première version de cet article a été rédigée il y a deux ans et le personnel responsable du projet a changé depuis lors. De même, certaines orientations ont pu être modifiées et si tel est le cas, *Museum* en rendra compte dans un prochain numéro. (NDLR.)

Vue partielle des enceintes reconstruites au sommet de la forteresse inca de Chena, près de San Bernardo. Santiago, 1980.
[Photo: Guillermo Knautd.]



Dans l'ensemble de l'Amérique latine le riche patrimoine archéologique qu'il conviendrait de sauvegarder d'urgence fait partie de cette identité composite particulière qui remonte à plus de deux millénaires. Les deux articles suivants traitent de deux échantillons modestes parmi les milliers de sites qui existent sur le continent et dans les îles. Ils décrivent des tentatives d'application des principes de la muséologie moderne en matière d'implantation de musées sur les sites eux-mêmes.

Au Chili, le Musée national d'histoire naturelle met en valeur des sites archéologiques

Rubén Stehberg

Né en 1950 à Santiago (Chili). Licencié d'archéologie et de préhistoire, Université du Chili, 1976. Diplôme d'ingénieur en chimie industrielle, Université technique de l'État, 1973, Chili. Chef de laboratoire à la section d'anthropologie du Musée national d'histoire naturelle depuis 1974 et professeur d'archéologie à l'Université du Chili depuis 1976. Son domaine de spécialisation est la préhistoire du Chili central (restauration de monuments et reconstruction de sites archéologiques). Il est l'auteur de quatre monographies et de vingt-cinq articles scientifiques parus dans des revues spécialisées.

Introduction

En 1975, le Musée national d'histoire naturelle de Santiago a lancé un programme de recherche sur les sites préhistoriques et d'étude de leur conservation et de leur restauration destiné à préserver quelques monuments archéologiques qui risquent de disparaître en raison du développement croissant de la ville. En outre, ce programme a l'ambition d'offrir d'autres vestiges de son histoire à une capitale qui, pour être trop ancrée dans le présent, a négligé la recherche de son passé préhispanique. A l'époque, dans la vallée de Santiago, il n'existait aucun monument précolombien restauré susceptible d'être ouvert au public. Le musée réalise ce programme par étapes successives, à l'aide tant de ses propres ressources que de fonds municipaux, privés et internationaux, notamment des contributions de l'Unesco.

La restauration de ces monuments permet au citoyen de retrouver directement ses racines et ses origines et contribue à lui faire prendre conscience de son identité latino-américaine et andine¹. De plus, la ville de Santiago (quatre millions d'habitants) se trouve ainsi pourvue, en chacun des points cardinaux, d'au moins un

centre archéologique que le public peut voir dans son environnement d'origine.

S'il existe au Chili une législation sur les monuments nationaux (loi n° 17 288), il n'est cependant pas prévu d'affecter des fonds spéciaux à la recherche, à la conservation et à la restauration des vestiges. Compte tenu de leur expérience scientifique et de leurs perspectives d'évolution, les musées nationaux ou régionaux semblent tout indiqués pour prendre en charge cette tâche indispensable.

Critères de sélection des sites témoins

Un des aspects les plus intéressants de ce programme est la sélection des sites témoins². Les principaux critères retenus à cet effet sont les suivants :

Représentativité. Les sites sélectionnés doivent être représentatifs de la culture ou de la société à laquelle ils ont appartenu. Un vestige archéologique d'un type particulier et unique en son genre ne correspond pas à un schéma communément accepté et n'est donc pas l'expression du mode de vie général.

Pertinence. Les vestiges doivent correspondre à des étapes importantes du

1. Grete Mostny, « Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui », *Museum*, vol. XXV, n° 3, 1973 ; *Prehistoria de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1977.

2. Carlos Munizaga, « Arqueología : algunas funciones urbanas y de educación. Antecedentes para el estudio de « sitios testigo » en Santiago de Chile », *Revista CODECI*, (Santiago), vol. 1, 1981.

développement culturel. Dans l'ensemble, ils doivent couvrir une vaste période et donner un aperçu complet du mode de vie à une époque donnée.

Variétés. Pour éviter les doubles emplois et utiliser de façon rationnelle et efficace les ressources disponibles, il faut sélectionner des sites présentant chaque fois des caractéristiques différentes et variées.

Situation géographique. Il convient de sélectionner les sites les plus proches des centres urbains.

Facilité d'accès. Compte tenu de leur vocation éducative et touristique, les sites doivent être facilement accessibles.

Préservation. De deux ou plusieurs sites de même nature, on préférera celui qui est le plus gravement menacé de destruction.

Caractère monumental. L'idéal serait que les sites sélectionnés soient très étendus, mais cette caractéristique ne correspond pas aux cultures de notre région.

Situation sur une propriété de l'État. Il est extrêmement difficile d'autoriser l'exploitation touristique d'un site archéologique considéré comme ayant valeur de témoin s'il se trouve dans une propriété privée. Il convient donc de donner la préférence à ceux qui sont situés sur des terrains appartenant à l'État.

Critères particuliers. Il existe, dans la plupart des cas, des facteurs locaux dont il faut tenir compte: problèmes de la commune, accès au réseau électrique et possibilités d'alimentation en eau potable, appui des autorités locales, etc.

Le travail sur les sites choisis

Compte tenu des critères définis ci-dessus, plusieurs sites archéologiques ont été choisis où des fouilles et des travaux de conservation et de restauration ont été réalisés. Les sites donnent un aperçu complet du mode de vie à la fin de la période préhispanique dans la vallée de Santiago. Ils illustrent également les différents types d'agriculture de subsistance des indigènes. Les populations qui y vivaient furent en réalité les premiers architectes de la ville de Santiago. La présence de constructions, d'infrastructures routières créées par eux, de système d'adduction d'eau, etc., a incité Pedro de Valdivia à fonder en ce lieu la capitale du royaume.

La forteresse inca de Chena (33° 36' S; 70° 45' 0). Cette forteresse se trouve à

l'ouest de la ville de San Bernardo, à 2,5 km de la route panaméricaine sud et à 25 km environ de Santiago. C'est une forteresse inca (*pucarà*) vieille de cinq cents ans qui constitue l'un des vestiges les plus méridionaux de l'empire inca. Ce site a été étudié, partiellement restauré et aménagé en un centre de diffusion culturelle pour la métropole³. La forteresse étant située au sommet d'une montagne peu élevée mais abrupte, il a fallu ouvrir un chemin, qui a été conçu comme un sentier, où des écriteaux explicatifs ont été placés. À côté d'un bois situé au pied de la colline, on a construit une aire de stationnement, un terrain de camping et un musée de site où sont présentés des maquettes, quelques objets découverts sur place et des textes illustrant l'expansion inca dans le Chili central, ainsi que le rôle joué par la forteresse. Cette dernière a été déclarée monument historique national en 1977 et confiée aux municipalités de Calera de Tango et San Bernardo, lors de l'inauguration solennelle qui a eu lieu le 12 décembre de la même année.

Deux faits illustrent bien l'intérêt pour le travail accompli: les propriétaires du terrain sur lequel se trouvaient les vestiges en ont fait don aux autorités locales et l'image du monument a été incluse dans les armes de la ville de Calera de Tango.

Les principaux problèmes qui se sont fait jour concernent l'entretien et la gestion du site.

La nécropole de Huechún (33° 04' S; 70° 49' 0). Elle se trouve à 64 km au nord de Santiago, entre la panaméricaine nord et la route internationale de San Martín qui mène à Mendoza (République argentine). On y trouve les sépultures d'une communauté du groupe culturel de l'Aconcagua qui a occupé la région en l'an 1000. Les travaux ont commencé au début de l'année 1980 et seront bientôt achevés. Comme dans le cas précédent, l'Unesco a participé au financement.

Les recherches effectuées sur place ont permis d'établir avec certitude l'existence d'une vaste communauté formant ce qu'on appelle le « complexe culturel de l'Aconcagua » (1000-1500 après J.-C.) dont le niveau de développement culturel était très élevé. Ses activités dans la région de Huechún étaient axées sur l'exploitation d'une carrière provenant de la silicification d'eaux thermales d'où elle tirait la matière première nécessaire pour réaliser des outils échangés ensuite avec les communautés voisines.

La présence de vestiges de villages, de canaux d'irrigation, d'ateliers lithiques,

de récipients en pierre, etc., montre qu'il faudra développer le projet initial. Les travaux ont porté plus particulièrement sur le cimetière qui sera prochainement déclaré site témoin et touristique. Les tumulus ont été excavés et restaurés⁴. On pourra voir, dans l'un d'eux, la reconstitution en fibro-résine d'une sépulture type. Le même matériau a servi à fabriquer des blocs imitant la pierre qui seront répartis sur l'ensemble du site et sur lesquels apparaissent en relief des explications concernant l'importance et le rôle

3. Rubén Stehberg, « La fortaleza de Chena y su relación con la ocupación incaica de Chile Central », *Public. Ocas. Mus. Nac. Hist. Nat. Santiago*, vol. 23, 1976, p. 3-37, et « Reflexiones acerca de la fortaleza inca de Chena », *Revista de educación* (Santiago), vol. 62, 1977, p. 46-51.

4. Rubén Stehberg, « El complejo prehispanico Aconcagua en la Rinconada de Huechún », *Public. Ocas. Mus. Nac. Hist. Nat. Santiago*, vol. 35, 1981, p. 3-87.

MUSÉE NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE, Santiago. Reconstitution en fibro-résine d'une sépulture caractéristique du cimetière de Huechún, avec ossements, céramiques et objets en pierre. Les inscriptions indiquent les principales observations faites par l'anthropologue à propos de cette sépulture. [Photo: Rubén Stehberg].



Vue partielle des tumulus funéraires du cimetière de Huechún, Colina, 1981. Au premier plan, une tombe avec les restes d'un quadrillage mis en place pour les fouilles; c'est là que sera présentée la reconstitution en fibro-résine d'une sépulture caractéristique.

[Photo: Rubén Stehberg.]



Imitations de pierre en fibro-résine portant en relief des indications sur les caractéristiques culturelles du cimetière de Huechún, Colina, 1981. Ces pierres seront réparties sur l'ensemble du site au moment de son inauguration.

[Photo: Rubén Stehberg.]

culturel du monument. Ce matériau possède la particularité de s'intégrer au paysage et l'on espère qu'il résistera plus longtemps aux intempéries que les écriteaux métalliques (en fer peint) qui s'oxydent après quatre ou cinq ans (comme cela s'est produit à Chena).

Le centre archéologique de Farellones (33° 21' S; 70° 19' 0). Ce site, qui se trouve dans la cordillère des Andes, à environ 40 km à l'est de Santiago, dans le complexe sportif de Farellones, à 2 800 mètres d'altitude, offre des vestiges en pierre (maison en pierres, pierres creusées en forme de récipients et ateliers lithiques) qui témoignent des activités de subsistance de groupes indigènes vivant dans la montagne. Ce projet n'en est encore qu'au stade de la planification. Il s'agira de créer un centre archéologique dans le complexe sportif de Farellones, où se trouvent toute une série de vestiges lithiques, notamment une caverne (refuge naturel dans les Andes), des récipients et un atelier lithique. Les vestiges révèlent la présence de communautés de montagnards qui se livraient à des échanges de produits avec les communautés de la vallée. La construction d'un musée de site est prévue. Le projet a été présenté aux autorités municipales de Las Condes qui se sont montrées très intéressées et ont proposé d'étudier des modalités de

financement. Les recherches et les travaux devraient commencer en 1982 avec la participation de M^{me} Silvia Quevedo, anthropologue.

Ce programme répond aux objectifs fondamentaux de tout musée: découvrir, conserver et faire connaître le patrimoine national et culturel et, de cette façon, l'utiliser comme un instrument pour l'éducation et le développement culturel du peuple. L'expérience acquise tout au long de son exécution mérite d'être évaluée et diffusée.

Le personnel du musée se rend sur le terrain où il mène les travaux nécessaires pour assurer la conservation du monument en son lieu d'origine. La zone considérée devient un site témoin qui peut être visité et qui est également un musée de plein air. Si les pièces archéologiques mises au jour sont traitées dans des laboratoires du musée pour être ensuite étudiées et répertoriées, certaines d'entre elles sont renvoyées sur place et exposées dans le musée de site. De même, les vestiges de monuments sont restaurés et mis en valeur dans leur cadre d'origine.

Pour mener à bien ces travaux d'archéologie et de muséologie, le musée a le devoir de faire participer à ses activités la collectivité à laquelle il doit transmettre ses connaissances et sa démarche scientifique. Le musée doit aussi pouvoir compter sur l'appui et la compréhension des auto-

rités locales, nationales et internationales. A cet égard, nous devons reconnaître que l'Unesco, par ses avis et son apport financier, a joué un rôle déterminant dans la réalisation du programme.

Ainsi, le musée contribue à la conservation, à la restauration, à la mise en valeur et à l'exploitation touristique des monuments préhistoriques, à la recherche des racines culturelles et de l'identité du pays. Il participe également à la définition d'une culture latino-américaine et à l'amélioration de la qualité de la vie par l'effet multiplicateur qui résulte de ses activités dans les domaines de l'éducation, de la science et de la culture.

[Traduit de l'espagnol]

Le Musée de site du Parc archéologique d'El Caño

Reina Torres de Araúz

Le Musée de site du Parc archéologique d'El Caño est situé dans la province de Coclé (République du Panama). A notre avis, l'originalité en est essentiellement due au fait que des circonstances et des conditions extrêmement difficiles au départ ont pu être surmontées après sept années de travail continu, de manière à permettre une exploitation culturelle diversifiée du site du parc archéologique.

Le site d'El Caño, dénommé également El Espavé dans la littérature archéologique, a fait l'objet d'un terrible pillage en 1926/27. A l'époque, la petite République du Panama, indépendante depuis à peine vingt ans, n'avait pas le personnel approprié pour superviser les fouilles archéologiques. Pourtant, étant donné les circonstances politiques, économiques et sociales particulières, les autorités ont confié la réalisation des travaux à Hyatt Verrill, représentant de la Haye Foundation de New York (aujourd'hui Musée de l'Indien américain). Cette situation qui était déjà préoccupante en elle-même l'est devenue encore bien davantage puisque Hyatt Verrill n'a pas remis au tout nouveau Musée national de Panama, la quantité de biens culturels prévue au contrat. De ce fait, on a seulement trouvé dans les collections de l'ancien Musée national de Panama (regroupées aujourd'hui dans plus de trois musées d'archéologie et d'anthropologie) huit sculptures monolithiques provenant du site. Un document rédigé par des fonctionnaires panaméens de l'époque conteste d'ailleurs la régularité de cette livraison.

Mais, à cette même époque, une grande quantité de caisses contenant environ cent spécimens – les uns entiers, les autres fragmentaires – de sculptures monolithiques en provenance d'El Caño parvenaient au Musée de l'Indien américain à New York. Jusqu'à présent, les objets de céramique, fragmentaires ou entiers, n'ont pu être dénombrés : ils sont stockés dans des conditions particulièrement mauvaises et n'ont pas encore fait l'objet d'un inventaire sérieux.



MUSEO DE SITIO DEL PARQUE ARQUEOLÓGICO DE EL CAÑO, Panamá. Alignement de colonnes basaltiques.

[Photo: Parque Arqueológico de El Caño.]

Si les autorités du Musée de l'Indien américain ne nous ont jamais communiqué les informations concernant les objets d'orfèvrerie provenant du site, il nous a été permis, en revanche, d'étudier à trois reprises les collections de sculptures monolithiques stockées dans des caves et, avec une autorisation spéciale, la collection de céramiques. Nos recherches se sont limitées à un examen partiel des fiches de catalogue et à une étude directe par manipulation qui nous a donné la possibilité de prendre des mesures et des photographies et il nous a été proposé de prendre des moulages des sculptures monolithiques. A ce jour il n'a pas été possible de déterminer la quantité de céramiques, fragmentaires ou entières, étant donné le temps écoulé depuis leur transfert, les mauvaises conditions d'entreposage et l'insuffisance du catalogue. Quant aux pièces d'orfèvrerie provenant du site qui se trouvent au Musée de l'Indien américain, elles font l'objet d'un grand secret : nous n'avons même pas pu obtenir l'autorisation de consulter les archives du musée qui s'y rapportent.

Il importe de noter que, jusqu'il y a environ six mois, deux statues monolithiques seulement d'El Caño étaient exposées de façon permanente au musée. Mais, en raison d'un changement de présentation muséographique, elles ont été retirées. Actuellement, ce matériel, extrême-

ment important pour l'archéologie de Panama, se trouve donc dans des caves où seuls les chercheurs qui ont eu la chance d'obtenir une autorisation spéciale peuvent pénétrer¹.

Pour la création d'un site archéologique

Après 1927, la zone d'El Caño a été utilisée pour l'agriculture et l'élevage par des propriétaires panaméens qui, par ignorance, n'ont pas tenu compte de l'importance culturelle du site. Les quelques notes et les rares photographies historiques prises par des voyageurs révèlent la présence de hautes colonnes basaltiques non sculptées, encore debout. Selon des comptes rendus et des dessins communiqués par Verrill au Musée de l'Indien américain, les sculptures monolithiques

1. Il faut signaler toutefois qu'un petit nombre de pièces ont également été envoyées par Hyatt Verrill à l'American Museum of Natural History qui se trouve aussi à New York. Il s'agit d'une petite collection qui regroupe essentiellement des objets de pierre et qui comporte, en particulier, une des statues les mieux conservées et les plus réussies, d'un point de vue esthétique, de l'ensemble de la collection d'El Caño. En revanche les huit sculptures monolithiques qui avaient été remises à l'ancien Musée national de Panama étaient pour la plupart fragmentaires (elles ont pu être restaurées depuis) et ne constituaient en aucune façon l'aspect le plus représentatif et le plus pur de la statuaire d'El Caño.

Photographie originale des fouilles de Hyatt Verrill à El Caño (1926/27) montrant certaines des sculptures qui ont été transportées au Musée de l'Indien américain, à New York.

[Photo: Parque Arqueológico de El Caño.]



ont été dégagées par lui-même à des profondeurs variant entre trois et neuf mètres. En outre, Verrill a laissé un petit plan qui indique les alignements selon lesquels étaient disposées, sans doute, à l'époque où il les avait vues, les sculptures monolithiques exhumées et les colonnes basaltiques de la surface.

En 1973, année de la création officielle de la Direction nationale du patrimoine historique de Panama, le sauvetage du site d'El Caño a été entrepris au moment même où l'on commençait à retourner le terrain au moyen d'engins de terrassement pour le transformer en plantation de canne à sucre. Et c'est en démolissant l'un des tertres funéraires artificiels qui composent l'aire archéologique que le site d'El Caño — que l'on connaissait à peine à travers les rares documents archéologiques provenant du Musée de l'Indien américain — a pu être redécouvert.

La Direction du patrimoine historique a obtenu que soient restitués à l'État panaméen huit hectares correspondant à la partie du site où avaient eu lieu les premiers sondages scientifiques après le pillage de Verrill en 1926/27. La zone

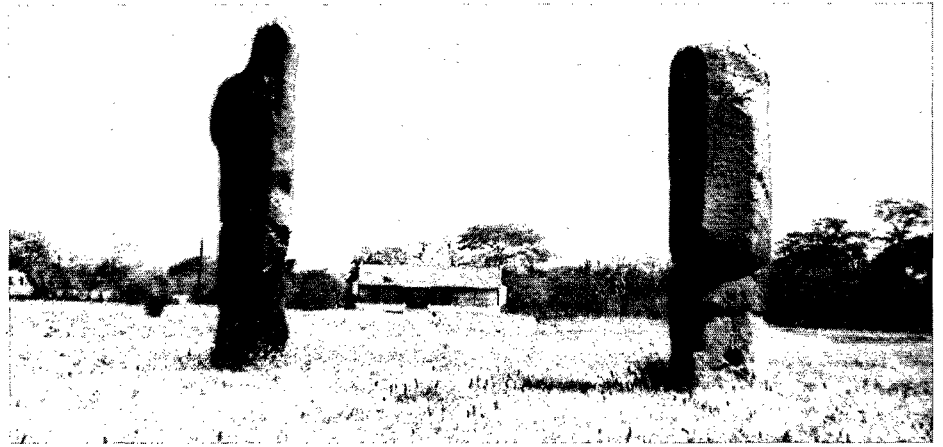


MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN, New York. L'une des sculptures les plus caractéristiques du style d'El Caño.

[Photo: Parque Arqueológico de El Caño.]

Vue du musée de site entre deux colonnes basaltiques restaurées.

[Photo: Parque Arqueológico de El Caño.]



ayant été livrée à l'agriculture et à l'élevage pendant une cinquantaine d'années et fait l'objet d'autres fouilles archéologiques illicites (dont certaines n'avaient même pas été relatées dans la littérature scientifique) l'érosion était très avancée. Cependant, les tertres funéraires artificiels, parfaitement repérables à la surface, n'avaient pas subi de déprédations majeures. Seuls deux d'entre eux (huit en tout ont été sauvés) avaient été coupés partiellement, au niveau du cône supérieur, par les bulldozers. En outre, une chaussée (sorte de soubassement) construite avec des pierres sélectionnées a pu être sauvée ainsi que quatre-vingts colonnes basaltiques coupées naturellement et provenant d'aires géologiques situées dans un rayon de dix kilomètres, qui avaient été déplacées de leur position initiale par les engins de terrassement. Ces colonnes ont été transportées à cet endroit à l'époque des cultures précolombiennes qui, à partir du IX^e siècle et jusqu'à la conquête espagnole, ont été florissantes dans la région, comme l'attestent les grains de verre vénitien, les pièces de majolique espagnole et les ossements de chevaux découverts.

Le fait que, dans cette vaste zone dédiée à l'agriculture et à l'élevage pendant plusieurs siècles (de 1516 à 1973) il existe encore une colline — appelée Cerrezucla — qui conserve sa végétation d'origine et où l'on a découvert des restes de chaussées et des fondations de murs, explique qu'on ait entrepris les démarches nécessaires pour que cette colline témoin soit déclarée patrimoine naturel et culturel de la région. Actuellement, on s'efforce d'obtenir une décision du pouvoir législatif pour incorporer définitivement la colline au site du Parc archéologique d'El Caño.

Un musée de site basé sur les traditions ethniques et historiques

Nous sommes conscients que le parc nous réserve encore beaucoup de surprises et qu'il faudra encore plusieurs années de travail pour résoudre les problèmes qui se posent. Dans le cadre d'une politique officielle d'encouragement, il a été décidé d'installer un petit musée de site destiné à présenter les pièces archéologiques recueillies dans la zone et d'ouvrir au

public l'un des tertres funéraires entièrement excavé (avec exposition des objets funèbres). De plus, il a été prévu de présenter au public la chaussée ou plateforme et d'évoquer l'environnement primitif en construisant une grande maison précolombienne d'après les descriptions et les dessins d'un des premiers conquistadores espagnols arrivés dans la région (1516-1520). Cette construction a pu être menée à bien grâce à la continuité ethnique et culturelle qui caractérise les hautes terres de la région. Des paysans qui connaissent encore la technologie architectonique précolombienne sont en effet venus de ces terres pour construire cette habitation entièrement réalisée dans des matériaux analogues à ceux décrits dans les chroniques et qu'on trouve encore aujourd'hui dans la région. De même, l'aménagement intérieur et la décoration de cette maison de huit mètres de rayon ont aussi été effectués en suivant fidèlement les indications données par les chroniqueurs. Pour évoquer de manière plus saisissante encore l'Indien précolombien des derniers siècles avant l'arrivée des Européens, des mannequins vêtus conformément aux témoignages fournis par la riche collection de céramiques de Coclé (y compris la peinture des visages) ont été placés à l'intérieur. Les rares bijoux d'orfèvrerie qui ont pu être sauvés grâce aux fouilles de ces dernières années ont été

reproduits dans des matériaux moins nobles. En effet, comme nous l'avons souligné, la plupart de ces bijoux — les plus beaux — ont disparu à la suite des pillages et se trouvent maintenant au Musée de l'Indien américain, à l'American Museum of National History, au Musée Peabody de l'Université Harvard ou au Musée de l'Université de Pennsylvanie.

L'étude approfondie des survivances folkloriques de la région de Coclé a permis de combler certaines lacunes archéologiques et de compléter la muséographie de la maison. Les conditions climatiques de l'isthme avaient en effet empêché la conservation des articles de vannerie, des filets, des instruments aratoires, des nattes, etc. La fabrication des tapis, des beaux vêtements et des ornements de chevelure (tels qu'ils sont décrits par les chroniqueurs) a été confiée à d'éminents artistes nationaux qui se sont inspirés des exemplaires subsistants de la céramique et de l'orfèvrerie de Coclé.

L'un des aspects les plus intéressants du Musée de site est probablement la cuisine-dépense où l'on a placé, après les avoir empaillés, les oiseaux et les mammifères domestiques que l'Indien de Coclé élevait chez lui ainsi que les produits alimentaires habituels des populations américaines précolombiennes de la région.

Dans cette grande maison, habitée

aujourd'hui par six mannequins, est diffusée une musique composée par des artistes nationaux et interprétée sur des ocarinas et des flûtes originaux de Coclé. La maison est entourée d'un passage destiné à permettre au visiteur d'en faire le tour, l'accès aux cinq pièces qui la composent n'étant possible que partiellement, afin de protéger les précieux objets archéologiques, notamment les céramiques originales de Coclé, qui y sont exposés.

Enfin, à l'arrière de la maison, se trouve le jardin potager précolombien qui indique le nom local et scientifique de chaque espèce pour que le visiteur puisse apprendre à connaître les plantes cultivées par le Panaméen de l'époque.

Espoirs pour l'avenir

Ce projet, qui n'en est certes qu'à ses débuts, remplit déjà, nous semble-t-il, son rôle culturel et didactique. Les fouilles archéologiques qui sont effectuées chaque année pendant les cinq mois (au plus) de saison sèche que connaît la région permettent de l'enrichir progressivement.

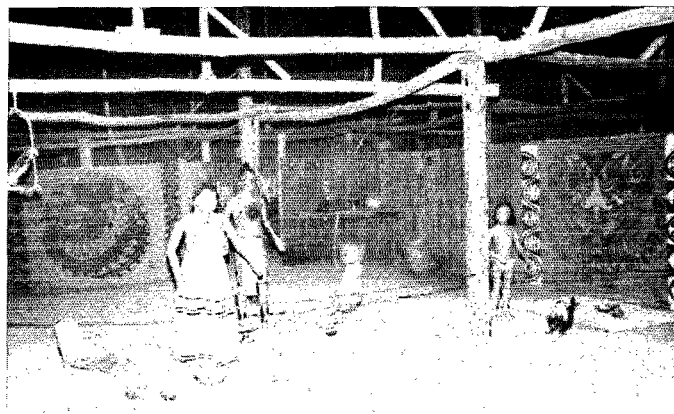
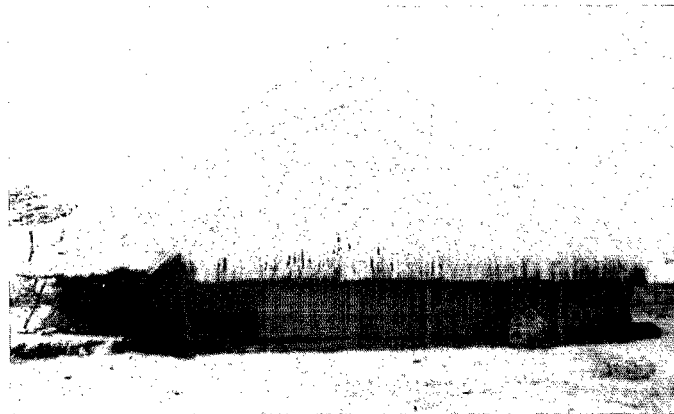
Cependant, certaines questions se posent encore, notamment celle qui concerne l'alignement des colonnes basaltiques, qui a fait l'objet d'interprétations diverses (en particulier, l'hypothèse selon laquelle elles feraient partie d'un jeu de



Tertre funéraire avec restes d'ossements et offrandes funèbres (exposition permanente).
[Photo: Parque Arqueológico de El Caño.]

Vue extérieure d'une habitation précolombienne ou «Maison du cacique», construite en suivant les descriptions laissées par les chroniqueurs et les conquistadores et en faisant appel aux techniques conservées par les paysans indigènes de la région.

Vue intérieure de l'habitation montrant trois personnages vêtus selon les usages précolombiens. Les motifs des tapisseries et des vêtements et la forme des bijoux ont été reconstitués à partir d'objets archéologiques.
[Photo: Parque Arqueológico de El Caño.]



paume de type antillais appelé *bateyn* a été avancée). Néanmoins, les vestiges architectoniques du Cerrezuela, dressés telle une vigie dans le lointain, ne manqueront pas d'offrir bientôt aux spécialistes un beau sujet d'étude.

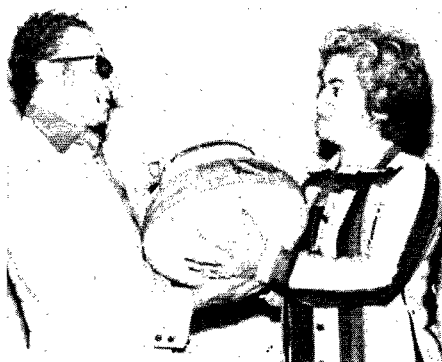
La restauration d'un premier alignement de soixante-six colonnes basaltiques, aujourd'hui remises en position verticale, laisse prévoir ce que les ressources d'une muséographie simple et adaptée pourront nous permettre de faire dans le proche avenir pour les autres colonnes.

Nous ne présentons actuellement que six sculptures monolithiques alors qu'il en existe cent dix. Les multiples et courtoises demandes qui ont été faites – aussi bien au niveau diplomatique que sur le plan personnel – pour obtenir leur restitution (y compris sous la forme d'un échange ou d'un prêt, avec en outre la possibilité de collaborer aux fouilles du site en utilisant les méthodes scientifiques modernes) se sont révélées infructueuses.

Quoi qu'il en soit, cette entreprise, qui nous est apparue d'abord comme une

tâche impossible, nous a permis de sauver une région érodée par des siècles de pratique agricole (elle fait l'objet aujourd'hui d'une étude de reboisement sur une base historique) et de transformer un site qui a subi un pillage culturel en une zone de végétation témoin et de sauvegarde de vestiges archéologiques, d'établissements humains ou d'ouvrages de défense.

[Traduit de l'espagnol]



Reina Torres de Araúz recevant un vase précolombien de Panama restitué au pays par un représentant du gouvernement du Costa Rica en 1976.

[Photo : INAC.]

REINA TORRES DE ARAÚZ

C'est avec une profonde tristesse que nous vous faisons part du décès de M^{me} Reina Torres de Araúz, survenu le 26 février 1982. En dépit de sa longue et épuisante maladie, M^{me} Torres de Araúz a gardé jusqu'à la fin un dynamisme infatigable dans les efforts qu'elle déployait pour préserver et faire connaître le patrimoine culturel, à tel point qu'elle a fourni deux articles importants à ce numéro (celui qui précède et un autre sur le trafic illicite de biens culturels que l'on trouvera plus loin, p. 134).

Personne n'aurait pu dissuader Reina Torres de Araúz de tenir sa promesse de collaborer à ce numéro de *Museum*. Elle était aussi dévouée à la cause de la coopération régionale et internationale qu'à celle du développement des musées dans son pays.»

Née à Panama le 30 octobre 1932, Reina Torres de Araúz a étudié l'histoire et l'anthropologie à l'Université de Buenos Aires où elle obtint son doctorat en anthropologie en 1954. Elle occupa la chaire d'anthropologie de l'Université de Panama en 1955 et, en 1961, devint présidente honoraire du Centre de recherche anthropologique de l'université. En 1962, elle fut nommée directrice honoraire de la Commission nationale pour l'archéologie et les monuments historiques. Entre 1967 et 1969, elle fut la planificatrice en chef d'une commission d'études interdisciplinaires pour le développement de la conscience nationale, commission rattachée au cabinet du président. En 1969/70, elle fut directrice du Patrimoine national à l'Institut national de la culture (INAC), dont elle avait également été nommée sous-directrice. En 1972, elle fut nommée vice-présidente de la commission chargée de réformer la Constitution du pays.

Cette belle carrière publique fut assortie d'un volume impressionnant de travaux de recherche, d'activité de forma-

tion et d'échange d'information dans de nombreux domaines relatifs au patrimoine culturel et aussi à la médecine sociale. En sa qualité de directrice des revues *Hombre y cultura* et *Patrimonio histórico*, on lui doit des articles et publications nombreux et originaux.

Reina Torres de Araúz représenta Panama au Comité du Patrimoine mondial dont elle avait été vice-présidente. Mais sa contribution énergique à la coopération internationale – et notamment au renforcement des infrastructures en Amérique centrale – s'est révélée encore plus fructueuse lorsqu'elle s'exerçait dans les coulisses. Elle était toujours prête à aborder de nouveaux problèmes et à consulter ses collègues de tous les pays.

Elle se consacrait sans compter aux musées de Panama dont la situation actuelle est le résultat de ses années de travail patient. Grâce à ses conseils, des collections furent constituées, des laboratoires de restauration furent créés, de nouveaux musées furent programmés, tandis que les anciens étaient rénovés et divers programmes de formation furent lancés. Des liens audacieux et originaux furent établis avec les musées étrangers qui détiennent d'importants objets panaméens dont on cherche à obtenir la restitution. Novatrice, constructive dans ce domaine, elle rédigea un document très complet pour le Comité intergouvernemental de l'Unesco sur le retour et la restitution qui le loua chaleureusement. Dans sa dernière lettre à *Museum* en date du 28 décembre 1981, elle nous envoya un exemplaire de la nouvelle et exhaustive Ley de Control Arqueológico de son pays, en nous expliquant qu'elle avait été approuvée quelques jours auparavant, ce qui constituait « le plus beau cadeau de Noël que nous aurions pu souhaiter après neuf ans de lutte ».

La communauté internationale des musées regrettera profondément sa disparition.

Un centre local de restauration au Guatemala

Alejandro Rojas Garcia

Né en 1938 à Champusco (Mexique). A étudié la peinture et la sculpture ainsi que la restauration de peintures, de sculptures et de tissus. Restaurateur-adjoint des peintures murales du maître Diego Rivera au Palais de Cortés à Cuernavaca, Morelos (Mexique), 1962 ; restaurateur des tableaux de chevalet pour le projet Tepotzolan, 1964, et restaurateur de tableaux de chevalet au Musée national de la vice-royauté de 1964 à 1970 ; chef de l'atelier de restauration du Musée national de la vice-royauté (MNV) de 1970 à 1972 puis, sous-directeur technique de ce musée de 1972 à 1977. Coordonnateur des musées rattachés à l'Institut national d'anthropologie et d'histoire de 1977 à 1978 ; coordonnateur technique du Musée national de la vice-royauté, depuis 1978 ; coordonnateur pour la maîtrise de muséologie de l'École nationale de conservation, restauration et muséologie, 1978 ; conseiller pour la conservation de la collection Franz Mayer de la Banque du Mexique depuis 1979. A publié de nombreux ouvrages sur la restauration des œuvres d'art.

En 1975, le restaurateur mexicain Alejandro Rojas Garcia fut pressenti par le Consejo Nacional para la Protección de La Antigua Guatemala (Conseil national pour la protection de la Antigua Guatemala) pour coordonner la création d'un centre de restauration. Les ressources du conseil étaient extrêmement limitées mais, grâce au talent de la population locale, au travail bénévole et à des aides en nature de sources publique et privée, cette aventure apparemment risquée s'est bientôt révélée un succès. Elle a, par-dessus tout, permis de former un nombre assez important de restaurateurs pour le pays et l'Amérique centrale.

En 1975, quand nous avons visité La Antigua Guatemala, afin d'examiner la possibilité de fonder un atelier de restauration de meubles et objets pour résoudre le problème de la conservation des petits musées, nous pouvions difficilement imaginer l'importance que cet atelier pourrait acquérir au fil des années, compte tenu notamment de moyens financiers limités.

Les premiers problèmes auxquels il a fallu s'atteler ont été d'abord le manque de personnel spécialisé. Ensuite, il a fallu trouver les moyens d'assurer la supervision à distance puisqu'il n'y avait pas de restaurateur qualifié au Guatemala. Recruter un étranger, cela signifiait qu'il fallait l'engager sous contrat pour une durée déterminée — ce qui était une solution trop onéreuse eu égard à nos possibi-

lités financières. La difficulté principale était, bien sûr, de trouver les moyens financiers pour l'entreprise et faire en sorte que son financement soit aussi bas que possible.

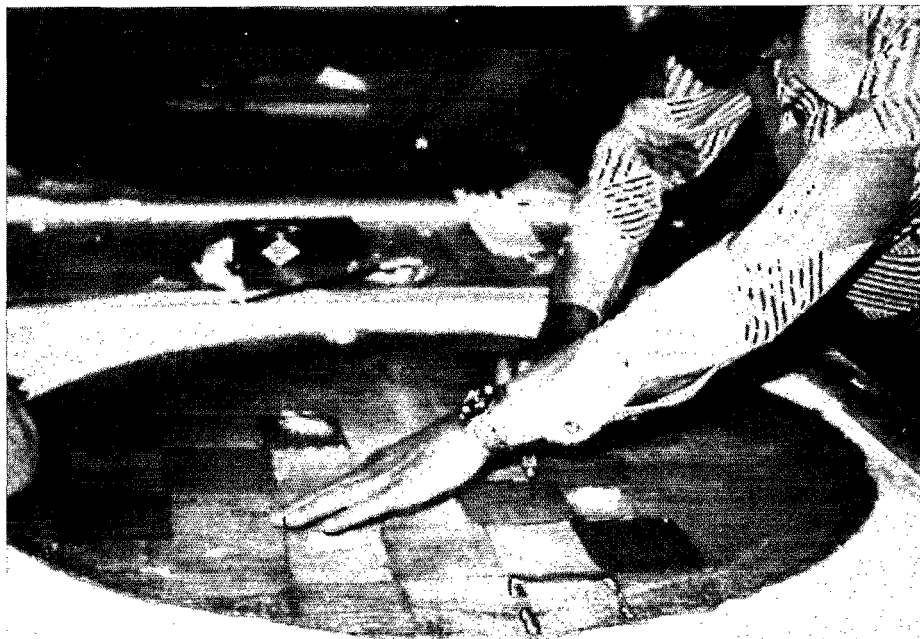
Une telle situation peut décourager les meilleures volontés. Mais, pour qui connaît cette ville-musée qu'est réellement La Antigua, il est moralement impossible de ne pas tout faire pour trouver une solution au problème. Trois possibilités furent envisagées : un petit atelier de restauration pour les tableaux de chevalet qui, avec le temps, pourrait être développé et chargé d'autres travaux spéciali-

Apprentissage du nettoyage d'un tableau de chevalet, La Antigua Guatemala, novembre 1976.
[Photo: Alejandro Rojas Garcia.]



Apprentissage du nettoyage du dos d'un tableau de chevalet, La Antigua Guatemala, mars 1976.

[Photo: Alejandro Rojas Garcia.]



sés ; un atelier consacré au moins à la restauration de la peinture et de la sculpture ; enfin, un grand atelier polyvalent.

En raison des carences financières du conseil, il a fallu opter pour la première solution et trouver des moyens de financement, au moins pour l'achat du matériel de base indispensable, c'est-à-dire l'équipement et les outils. Les apprentis et les élèves devaient s'acquitter d'un droit d'inscription minimal qui permettrait l'achat de matériaux. Quant aux artisans de La Antigua qui souhaitaient bénéficier d'une telle formation, ils recevraient une bourse correspondant au montant de ce droit¹.

Le conseil a recherché également une aide financière sous forme de réductions pour l'hébergement et la nourriture ou même de sommes d'argent ou de billets d'avion auprès d'hommes d'affaires, d'industriels et d'hôteliers.

L'atelier-école a commencé ses travaux au mois de mars 1976, malgré les difficultés suscitées par le tremblement de terre qui est survenu au mois de février 1976 ou peut-être grâce à l'énergie psychologique qu'il a libérée, chacun voulant retrouver une situation normale après le désastre. Les problèmes simples liés à l'achat de matériel paraissaient insurmontables à cause des besoins créés par le

tremblement de terre. Les commerçants espéraient surtout vendre des planches, des marteaux, du bois et des clous et refusaient, non sans raison, d'entrer dans leurs magasins à demi détruits ou menacés d'écroulement.

Progrès par étapes

Plutôt que de permettre à chacun de comprendre les problèmes posés et de s'en imprégner, la première semaine de travail a suscité le découragement de certains, ce qui a entraîné les premières désertions. Phénomène de sélection naturelle : dix élèves seulement sur les quinze inscrits sont restés ! Au cours de la semaine qui suivit, la sélection eut lieu pour de bon, puisque six tableaux étaient rentoilés au terme de cette première période. En notre absence, les élèves se virent confier la tâche de commencer à dresser un catalogue des œuvres des monuments publics ainsi que l'inventaire des détériorations, travail qu'ils pouvaient effectuer sans qu'un contrôle direct fût nécessaire.

L'étape suivante a consisté à sélectionner la personne à qui pourrait être confiée la coordination des travaux de l'atelier. Le choix s'étant porté sur Margarita Estrada, celle-ci a effectué un séjour d'un mois à l'atelier de restauration du Musée natio-

nal de la vice-royauté du Mexique, principalement pour s'initier aux techniques de l'administration et, par la même occasion, perfectionner sa connaissance de l'art de la restauration.

La période de travail qui a suivi a été consacrée à la coordination des activités de deux restauratrices : Rosa Elvira Romero Langle, qui ne possédait que peu d'expérience professionnelle, et Rosa Diez, qui était alors assez expérimentée et à qui l'on doit des travaux très intéressants. M^{me} Romero est arrivée à La Antigua pendant la première quinzaine du mois de mai. M^{me} Rosa Diez l'a rejointe pendant la seconde pour s'occuper du groupe et résoudre les problèmes qui pouvaient surgir en raison du manque d'expérience de M^{me} Romero Langle.

La troisième étape a été confiée à deux spécialistes diplômés de la restauration de meubles et objets : Rebeca Duarte et Alejandro Reyes, qui ont passé à La Antigua les mois de juillet et d'août. Rebeca Duarte, quant à elle, est restée jusqu'au mois de novembre, époque à laquelle nous sommes revenus sur place pour mener à bien la phase finale du plan d'enseignement et sélectionner le personnel qui serait appelé à poursuivre le travail. Une deuxième période de formation-emploi a alors été organisée sur la base de visites coordonnées de M^{me} Rosa Diez et de l'auteur de ce texte pour travailler pendant un mois avec le groupe et assurer une meilleure continuité.

Le succès des activités est devenu évident au mois de mars 1978, alors que l'atelier fonctionnait depuis deux ans. Avec l'aide d'un personnel qui n'a jamais compté plus de cinq restaurateurs, quarante tableaux de taille variée avaient été restaurés, dont certains de très grandes dimensions. De plus, des organisations internationales, telles que l'Unesco et l'OEA se sont intéressées à l'atelier de restauration et lui ont fourni une aide substantielle qui a permis, par exemple, de restaurer le cloître d'El Lazareto, dans les ruines de la Recolección.

1. Par ailleurs, l'aide gratuite et spontanée du Mexique a été acceptée par l'intermédiaire de deux organismes émanant de l'INAH (Instituto de Antropología e Historia). Il s'agissait de l'École nationale de conservation, de restauration et de muséographie et de l'atelier de restauration du Musée national de la vice-royauté - qui relèvent tous deux de l'Institut national d'anthropologie et d'histoire. L'école mettrait à la disposition du centre des spécialistes diplômés de la restauration des meubles et objets qui accompliraient ainsi leur service social obligatoire durant la période des vacances scolaires, le Musée fournissant les services de membres de son atelier qui accepteraient de travailler gratuitement à La Antigua pendant leurs vacances, à commencer par l'auteur de ces lignes.

Les autorités politiques et civiles ayant pris conscience des besoins matériels et urgents du Guatemala, d'autres ateliers de restauration ont vu le jour dans la capitale : le premier, qui relevait à ses débuts de l'organisme de secours créé à la suite du tremblement de terre, a ensuite été rattaché à l'Institut d'anthropologie du Guatemala. A l'instar de l'atelier de La Antigua, on s'est efforcé de faire appel à des artisans résidant dans la ville de Guatemala et l'on a mis à profit nos visites pour former son personnel. Le second, qui dépendait de l'Institut d'art colonial du Guatemala, a commencé à fonctionner.

L'atelier de restauration du CNPAG de La Antigua est aujourd'hui un centre de restauration qui répond essentiellement aux besoins de la région de La Antigua Guatemala. Il est cependant fréquent que l'atelier donne des conseils pour des travaux de restauration entrepris ailleurs. Depuis 1979, il a commencé à accorder, sous le patronage de l'Unesco, une aide à la zone de l'Amérique centrale, d'abord dans le cadre d'un programme préparatoire consistant en un stage d'un mois qui portait sur les aspects théoriques et pratiques de la restauration des tableaux

de chevalet, puis en organisant, en 1980, un cours de trois mois axé sur ce genre de travail.

Les restaurateurs guatémaltèques ont reçu une formation dans les domaines de la restauration de tableaux de chevalet, de la sculpture, de la peinture polychrome sur bois et de la peinture murale. Il a été possible de contribuer à la formation de restaurateurs dans d'autres pays tels que le Honduras, le Costa Rica, le Nicaragua, El Salvador, le Panama et la République dominicaine. Avec ces trois ateliers, deux dans la capitale et un à La Antigua, nous pouvons dire, non sans orgueil, qu'aujourd'hui, le Guatemala est en mesure d'affronter (sinon de résoudre) les problèmes posés par la conservation de son patrimoine culturel, sans être contraint de faire appel à des spécialistes étrangers, même si leur aide est, bien sûr, toujours appréciée et leur enseignement indispensable. Mais, même sans cette aide, le Guatemala ne risque plus désormais de perdre son patrimoine culturel du fait du manque de personnel qualifié.

[Traduit de l'espagnol]

Pratique du décapage d'une peinture murale, étape préparatoire, La Antigua Guatemala, novembre 1976.

[Photo: Alejandro Rojas García.]

Restauration de sculptures en bois polychrome, décapage visant à mettre au jour la polychromie initiale.

[Photo: Alejandro Rojas García.]



Progrès récents de la muséologie colombienne

Gloria Zea de Uribe

Diplôme de philosophie et de littérature à la Universidad de Los Andes, Bogotá. Professeur au département de lettres classiques de cette université. Directrice du Musée d'art moderne de Bogotá depuis 1969. Directrice de l'Institut colombien de la culture depuis 1974. Directrice de la fondation Universidad de Los Andes – Nueva York. Présidente du Conseil de programmation de l'Institut national de radio et télévision. Ex-membre du Conseil de direction de la Universidad de Los Andes et du Conseil international du Musée moderne de New York. Auteur de *Hacia una nueva cultura colombiana*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

En Colombie, jusqu'au début des années soixante-dix, la muséologie était essentiellement un concept idéal et rempli de bonnes intentions. Pourtant le pays comptait déjà de nombreux musées, bien que peu d'entre eux aient mérité ce nom en raison de l'étroitesse de leurs collections et du rôle passif qu'ils jouaient dans la diffusion de la culture. Ce triste état de choses résultait à la fois d'une absence de politique définie de la part des administrations responsables et d'un manque grave de personnel qualifié à tous les niveaux.

En outre, bien que les premiers musées

colombiens remontent aux lendemains de l'expédition botanique de 1783 et que de nombreux précurseurs aient encouragé la création d'institutions culturelles tout au long du XIX^e siècle, la plupart d'entre eux furent fondés seulement après 1950. Plus de 70 % des musées existant dans le pays, tout au moins parmi ceux qui ont des liens avec l'Institut colombien de la culture (Colcultura), datent de la seconde moitié du présent siècle¹.

Il apparut alors en toute clarté qu'il fallait organiser ces musées de manière rationnelle. Le précieux patrimoine culturel rassemblé au cours des périodes précédentes, sur le passé préhispanique, colonial et de l'époque républicaine, avait été progressivement éparpillé ou s'était perdu. Le besoin se faisait grandement sentir d'une action compétente qui rassemblerait et mettrait à la disposition du public ce qui avait été légué par les siècles, en respectant les meilleures règles muséologiques. La définition – jusque-là trop étroite – de la notion de « musée », devait être élargie pour inclure aussi bien les monuments historiques que les ensembles de plein air. Dans le même temps, le grand intérêt suscité par les artistes colombiens contemporains et la position qu'ils avaient acquise aussi bien en Amérique latine qu'au-delà, ne fit que souligner l'urgence d'une formation de haut niveau pour les futurs responsables des musées d'art moderne. Une politique d'ensemble s'imposait, si l'on voulait que le public colombien fût à même d'apprécier comme elles le méritaient les œuvres de ses créateurs.

Tenant compte de ces diverses nécessités, et en fonction des contraintes économiques du moment, l'Institut colombien de la culture entreprit une étude de l'état des musées en vue d'établir des priorités d'intervention sur la base d'informations sûres. L'appellation de « musée » fut également étendue, englobant des institutions qui n'avaient pas jusque-là bénéficié de ce statut. Un plan global fut élaboré ensuite, visant la conservation et la restauration de l'ensemble des monuments nationaux : sites archéologiques, églises et édifices civils de la période coloniale, etc. On fit ainsi l'inventaire méthodique de l'ensemble des éléments composant l'héritage culturel du pays.



MUSEO NACIONAL, Bogotá.
Peinture du XIX^e siècle.
[Photo: Museo Nacional.]

1. Jorge Betancur et Sebastián Romero, *Los museos en Colombia. Diagnóstico de la situación actual*, Bogotá, Colcultura, 1979.

MUSEO DE ARTE MODERNO, Bogotá.
Exposition inaugurale, 1979.
[Photo : © Oscar Monsalve.]

Premières étapes

Tout cela aboutit à la réunion d'un colloque sur le thème « Muséologie et patrimoine culturel », en coopération avec l'Institut Italie – Amérique latine et dans le cadre du projet PNUD/Unesco sur les cultures régionales. L'une des conclusions de cette conférence demandait que « les musées fussent étroitement liés au contexte socio-culturel, partout où il serait possible de mettre en valeur les relations entre les hommes et leur environnement »². Cette recommandation servit de base à tous les programmes ultérieurs de Colcultura.

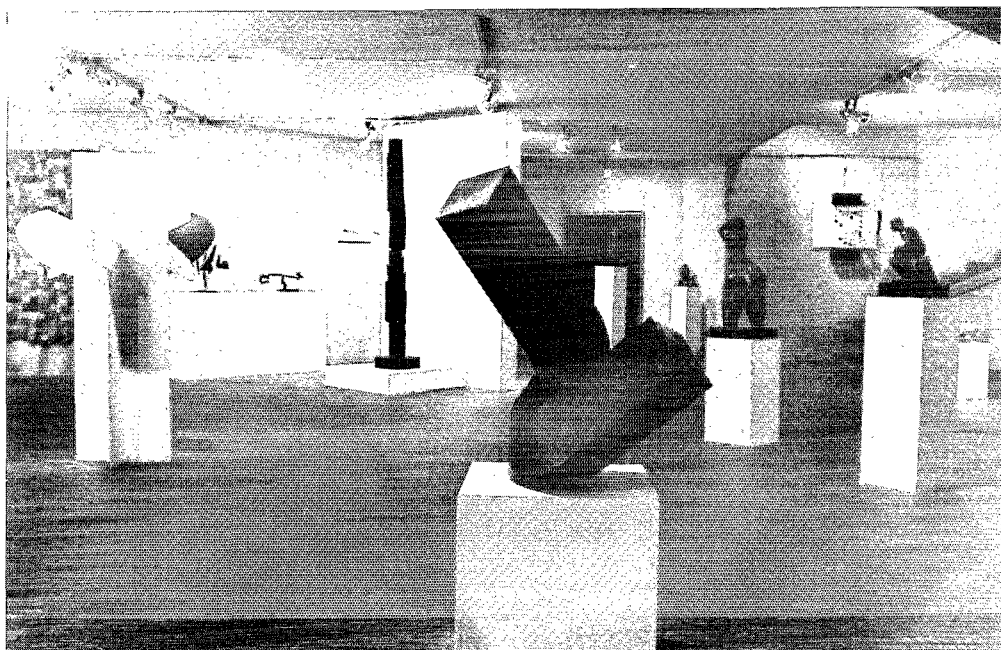
La première création fut celle d'une école locale de muséologie, ouverte à Bogotá en 1978 avec une vocation régionale dont les séminaires et les cours ont été décrits dans les articles qui précèdent par Felipe Lacouture et Sylvio Mutal.

En Colombie même, cet établissement a permis d'indéniables progrès dans la qualification des personnels de musées. L'élévation de leur niveau de connaissance s'est traduite, au cours des dernières années, par un accroissement notable de la fréquentation du public. Si l'on considère l'état de nos musées avant 1970, il apparaît que la muséologie a, depuis lors, marché à grands pas. On n'hésite plus, désormais, à reconnaître l'importance de la protection des œuvres culturelles et de leur diffusion. Les musées colombiens ont pris une part décisive dans l'approfondissement de notre personnalité nationale. Cela est dû, en grande partie, au fait qu'ils ne sont plus isolés des autres pays du continent.

Il convient aussi de souligner ici le rôle moteur du Musée d'art moderne de Bogotá dans tous ses départements, la rénovation complète du Musée national et la création d'une Union des musées d'Amérique latine et des Caraïbes (Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe ou UMLAC).

La transformation du Musée national

La création du Musée national remonte à une loi votée par le Congrès le 28 juillet 1823. Mais c'est seulement en août 1946 qu'a eu lieu son installation du Panoptico



– vaste bâtiment datant du milieu du XIX^e siècle – où il se trouve toujours. Ses collections se composent d'œuvres colombiennes du siècle dernier et du début de celui-ci. Il abrite aussi les souvenirs de la lutte pour l'indépendance (portraits, uniformes, armes, insignes des régiments et peintures des principales batailles) ainsi qu'une inestimable iconographie relative à Simon Bolivar, le libérateur.

La transformation des bâtiments du musée et la réorganisation de ses collections ont commencé en 1976, sous l'impulsion des commissions regroupant les principaux experts en matière historique, artistique et architecturale, puis en coopération étroite avec elles. L'édifice fut profondément remodelé, pour mettre en valeur sa structure d'origine et adapter ses vastes salles aux besoins de la muséographie contemporaine. Par un nouveau plan d'ensemble, on a cherché à mettre davantage en valeur pour le visiteur le développement historique de la Colombie, de ses origines jusqu'à nos jours.

Depuis sa réouverture, en 1978, le Musée national a également organisé plusieurs expositions temporaires, consacrées à des périodes ou à des aspects particuliers de la culture nationale. Une section pédagogique a été créée, afin de faire connaître les richesses du musée aux enfants des écoles et aux étudiants, d'une manière attractive et convaincante. En définitive toute la population en a profité.

Le Musée d'art moderne de Bogotá

D'une tout autre nature est le Musée d'art moderne de Bogotá. C'est une insti-

tution privée, en liaison avec Colcultura, actuellement l'une des plus importantes en son genre de toute l'Amérique latine. Ce musée, fondé en 1954, a déménagé plusieurs fois avant que la première tranche de ses bâtiments propres ait été inaugurée en 1979. La seconde est toujours en construction.

Conformément à la doctrine formulée dans la conférence de l'Unesco déjà citée, le Musée d'art moderne de Bogotá a essentiellement pour vocation d'acquérir les œuvres de l'art colombien contemporain, bien qu'il se soit souvent intéressé aussi aux artistes des autres pays d'Amérique latine et – dans une moindre mesure – à ceux des autres continents. Ses collections sont regroupées en quatre sections : peinture et sculpture ; dessins et gravures ; création industrielle et architecture ; photographies, films et vidéo. Chacun de ces départements organise ses propres manifestations, consacrées à telle ou telle tendance représentative de l'art moderne. Parallèlement, des expositions destinées davantage au grand public ont présenté au public de Colombie les œuvres des grands maîtres du XX^e siècle.

Par ailleurs le Musée d'art moderne de Bogotá se préoccupe de faire connaître d'une façon systématique la diversité des traditions de l'art colombien, permettant ainsi de prendre mieux conscience des croisements d'influences qui ont formé les caractères propres au pays. Des réalisations telles que « Paysages 1900–1975 », « Art et politique » ou « Histoire de la photographie en Colombie » ont souligné

2. *Museología y patrimonio cultural : críticas y perspectivas*, Lima, Unesco, 1981.

La salle de Nariño, Bolivar et Santander au Museo Nacional.

[Photo: Museo Nacional.]



MUSEO NACIONAL, Bogotá. Façade
[Photo: Museo Nacional.]

l'intérêt de ce type de recherche, en mettant en relief le regard particulier qui se manifeste à travers toute notre histoire. Outre ces expositions témoignant de l'importance que ce musée accorde à la compréhension de la société colombienne, un département éducatif s'occupe d'organiser des conférences et a mis sur pied un programme d'aide pédagogique aux réalisations locales, initiatives qui ont rencontré un très bon accueil auprès des jeunes de tous âges.

Ces résultats sont le fruit des efforts communs de toutes les catégories intéressées, que ce soit les pouvoirs publics, les entreprises privées, les artistes ou les étudiants³. Or il faut tenir compte du fait qu'une telle réalisation n'a pas de précédent dans le pays. Que ce Musée d'art moderne de Bogotá satisfasse d'ores et déjà aux rigoureux critères de la muséologie moderne doit donc être considéré comme un succès à tous égards encourageant⁴.

L'UMLAC : un exemple de coopération régionale

Le coût élevé des grandes expositions itinérantes isole la Colombie, aussi bien que tous les autres pays latino-américains, des courants généraux de l'art moderne. Inversement, ce même facteur les empêche de faire connaître leurs propres créations au-delà de leurs frontières et jusque dans les autres continents. De cette infériorité est née l'idée d'une organisation commune à tous les musées de la région. Cependant, au-delà des motifs économiques, la principale force qui a permis la réalisation de cet ambitieux projet fut le désir, partagé par tous les pays d'Amérique latine, de renforcer leurs liens et de mieux approfondir leur patrimoine, en particulier par le moyen d'expositions conçues par des Latino-Américains, avec des éléments purement latino-américains, et destinées au public de ce continent.

Dès lors put être signé, en novembre 1978, un accord entre l'Argentine, le Brésil, la Bolivie, le Chili, le Mexique, le Panama, l'Uruguay, le Venezuela et la Colombie, avec pour objectif de « développer des activités de coopération et d'échange permettant de mettre en œuvre l'ensemble des fonctions de diffusion, de conservation, de recherche et d'enseignement dans le domaine des arts plastiques en Amérique latine et dans les Caraïbes, en vue d'organiser un circuit d'expositions itinérantes »⁵. A cette occasion, Bogotá fut choisi comme siège de l'Union des musées latino-américains et des Caraïbes.

Au cours de ses trois années d'existence, l'UMLAC ne s'est pas contentée de consolider les relations déjà existantes

entre les institutions de la région mais a aussi suscité la création d'un centre d'information sur l'art, destiné à tous les pays de l'Amérique latine et établi auprès du Musée national du Venezuela. Cet organisme met actuellement sur pied la première exposition itinérante, conçue en commun par tous les musées adhérents. Intitulée « Le paysage dans la peinture latino-américaine du XIX^e siècle », cette manifestation commencera à tourner en 1983 : on pourra y voir des œuvres représentatives du genre et de la période, en provenance de quinze pays. Pour la première fois, il sera donc possible d'avoir une vue d'ensemble de ce mode d'expression, qui fut alors en vogue dans tant de pays d'Amérique latine.

[Traduit de l'espagnol]

3. Eduardo Serrano, *Recuento de un esfuerzo conjunto*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1979.

4. Il en est de même du Musée La Tertulia, à Cali, ainsi que du Musée d'art moderne de Medellín, inauguré récemment.

5. *Unión de Museos Latinoamericanos y del Caribe. Statut et forme juridique*, p. 3, Bogotá, Colcultura, 1979.

Frances Kay Brinkley

Née aux États-Unis, elle a vécu vingt-quatre ans aux Antilles. Elle a étudié le français, l'espagnol, l'histoire ancienne et médiévale, l'histoire de l'art et la littérature. Conservateur du Musée de Carriacou, elle travaille actuellement au Musée de La Barbade comme assistante. Elle est l'auteur de plusieurs publications sur Grenade et Carriacou.

Les Caraïbes orientales : un musée dans chaque île

Peu de gens, fussent-ils latino-américains, sont au courant de ce qui se passe dans les îles des « Petites Antilles », sans parler de l'existence des musées qui s'y sont développés récemment. Pourtant, comme le révèle le rapide tour d'horizon auquel se livre ici Frances K. Brinkley, l'intérêt des gens pour la préservation et l'exposition de leur patrimoine ici est aussi vivace qu'ailleurs — et mérite autant un soutien attentif.

Entre 1974 et 1979 on a assisté à une floraison de toute une série de petits musées dans les îles des Petites Antilles, notamment à Saint-Eustache, Grenade, Montserrat, Carriacou, Tobago, Saint-Vincent et Marie-Galante. Ces musées présentent une étonnante diversité : ils sont installés aussi bien dans des moulins à canne que dans des boutiques de cerceaux et leurs collections vont des objets d'art amérindiens aux jouets d'enfants.

Saint-Eustache : superficie 21 km², 1 600 habitants

Le musée de Saint-Eustache a été le premier à voir le jour, le 16 novembre 1974. La mise en œuvre de ce projet a été particulièrement rapide puisque ce n'est que huit mois auparavant qu'avait été créée la Fondation historique de Saint-Eustache. Le bâtiment qui abrite le musée est un exemple caractéristique de l'architecture des îles du Vent néerlandaises, notamment dans la simplicité du détail. Cette maison à un étage, qui a été construite essentiellement en bois sur les fondations d'un édifice du XVIII^e siècle, a beaucoup de charme et s'est révélée particulièrement bien adaptée pour accueillir un musée.

La ville d'Oranjestad — la seule de l'île

— constitue d'ailleurs en elle-même un véritable musée. La fondation a fait publier un plan touristique de la ville haute et de la ville basse qu'elle distribue. Dans la ville basse, on trouve les anciens bâtiments de la douane, transformés en centrale électrique, et des entrepôts du XVIII^e siècle, dont certains sont en ruine tandis que d'autres ont été reconvertis en hôtels de luxe. De la ville haute, où l'on accède par une route escarpée, on peut voir Fort Oranje (qui abrite aujourd'hui la poste, la perception et les services administratifs), les murs et la tour de l'église réformée hollandaise, consacrée en 1975, l'ossature de la synagogue Honen Dalin, construite au milieu du XVIII^e siècle ainsi qu'une demi-douzaine de très belles demeures du XVIII^e siècle, dont certaines sont encore habitées.

Le gouvernement néerlandais a apporté son soutien à la fondation en fournissant le mobilier du musée, en finançant la publication de *L'histoire de Saint-Eustache*, de Hartog, et en participant à la protection des monuments de l'île. La fondation a également la chance de pouvoir ouvrir le musée sept jours sur sept, le matin et l'après-midi, grâce au concours d'une équipe bénévole d'habitants de l'île et d'anciens expatriés à la retraite.

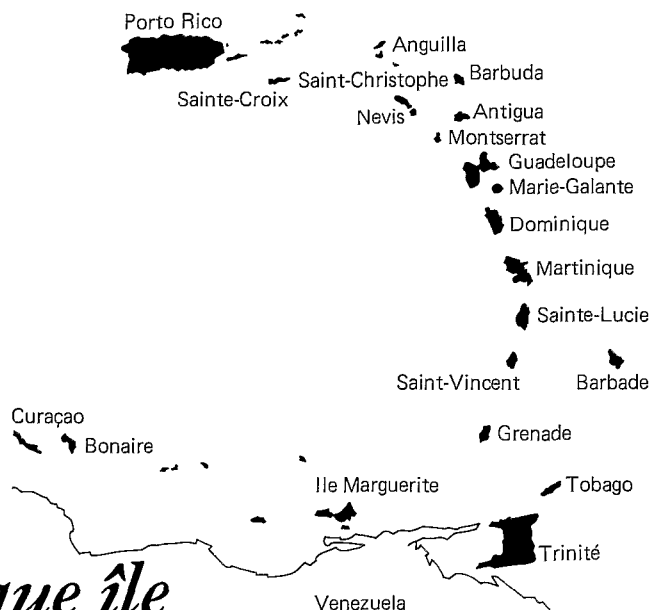
En novembre dernier, l'île a eu l'honneur de recevoir la reine des Pays-Bas, qui a parcouru les vieilles rues pavées d'Oranjestad dans une calèche d'époque. De nombreux projets sont actuellement en cours de préparation : classement des collections du musée, enregistrement au magnétophone des souvenirs des anciens de l'île, restauration minimale de l'église réformée hollandaise pour qu'elle puisse servir aux réunions de la fondation.

C'est peut-être parce que Saint-Eustache est l'île la moins peuplée et que la vie locale est marquée par peu d'événements notoires que l'histoire exerce une telle fascination et qu'elle fait partie intégrante de la vie des habitants. Cela représente évidemment un grand avantage pour le musée.

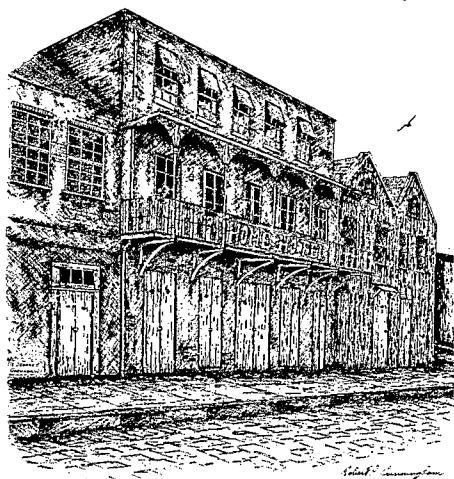
Grenade : superficie 311 km², 100 000 habitants

Le Musée national de Grenade a ouvert ses portes le 9 avril 1976. Il est installé dans un bâtiment qui avait servi autrefois de prison avant d'être transformé en hôtel et en entrepôt. Pour permettre l'accès à un parc de stationnement, il était question de vouer cet édifice à la démolition, malgré l'intérêt qu'il présentait. Pour le sauver, un certain nombre de personnes intéressées par l'histoire de l'île intervinrent auprès du gouvernement en demandant qu'on transforme ce bâtiment en musée. Ces personnes formèrent donc un comité pour le musée au sein duquel siégeait un représentant du gouvernement. Par la suite, la Société historique de Grenade fut fondée et chargée, en particulier, d'assurer le fonctionnement du musée.

Le musée étant national, ses collections présentent une très grande diversité. Au début, les pièces les plus hétéroclites étaient exposées côte à côte : objets d'art amérindiens, vieilles cartes géographiques et documents anciens, outils pour la fabrication du sucre et la culture de la noix muscade et du cacao, armes africaines, poteries anglaises, etc. Mais la nécessité de procéder à une réorganisation du musée s'imposa bientôt en tenant compte à la fois de l'espace limité et du nombre



Musée national de Grenade : site actuel.
[Dessin : Robert P. Cunningham.]



d'objets à exposer. Composé essentiellement de résidents étrangers et d'amateurs, le comité avait conscience du problème mais ne parvenait pas à y apporter une réponse satisfaisante.

La solution fut trouvée par hasard. L'un des étudiants qui suivaient l'an dernier les cours de l'École de médecine américaine de Grenade était marié à une jeune femme diplômée du Smithsonian Institute, à laquelle les responsables du musée firent appel pour les aider à sortir de l'impasse. Étant donné sa formation, elle semblait particulièrement compétente pour s'acquitter de cette tâche. De fait, après une période d'étude et de consultation – et avec un minimum de frais – elle entreprit de réorganiser les collections suivant une progression logique et en dégagant le maximum d'espace pour les visiteurs.

Ce travail n'était pas achevé au moment où elle dut rentrer aux États-Unis. Mais, fort de l'expérience acquise, le comité devrait pouvoir continuer son œuvre. Toutefois, cela n'ira pas sans difficulté car certains des résidents étrangers qui ont beaucoup contribué à faire vivre ce musée sont partis. En outre le financement du musée reposait pour une large part sur les droits d'entrée payés par les visiteurs étrangers, qui se font aujourd'hui plus rares. Le comité réaffirme néanmoins son attachement aux témoignages du passé de Grenade et reste résolu à les sauvegarder.

Montserrat : superficie 84 km², 13 000 habitants

Moins d'un mois après le Musée de Grenade, Le Musée de la Société pour la conservation des sites et des monuments de Montserrat a ouvert ses portes le 4 mai 1976. Il s'agit d'un moulin à vent du

xviii^e siècle situé sur une ancienne plantation de canne à sucre qui a été transformé avec beaucoup d'imagination pour pouvoir abriter deux salles d'exposition et une salle de lecture. Tous les objets exposés ont été trouvés ou utilisés à Montserrat¹.

Le comité de la Société pour la conservation des sites et des monuments, qui comprend un représentant du gouvernement de Montserrat, dirige le musée. Dès la mise en route du projet, le comité a appris, par la Caribbean Conservation Association (CCA), l'existence d'un programme d'aide mis en œuvre par les membres associés des musées des Antilles, organisation qui a son siège dans les îles Vierges américaines. C'est ainsi qu'avant son ouverture, le comité a pu recevoir la visite de Marcus Buchanan, ex-président de cette organisation, aujourd'hui décédé.

Sur le conseil de M. Buchanan, un comité des acquisitions du musée a été créé pour recueillir et classer les objets donnés ou prêtés au musée. Un fichier répertoriant tous les objets exposés ou mis en réserve a été établi, comportant également des références utiles de périodiques et des sources de documentation sur l'histoire de l'île émanant de l'extérieur.

La Société pour la conservation des sites et des monuments, qui a bénéficié d'une aide du CCA pour l'installation du musée, est une organisation non gouvernementale financée essentiellement par les cotisations et des contributions privées. En outre, les différents services gouvernementaux collaborent avec le comité quand leur concours est sollicité et le Conseil du tourisme a dégagé des fonds pour le développement du projet.

Au cours de l'hiver 1980, le musée a organisé une exposition qui a fait les délices des plus jeunes (et de l'enfant qui sommeille en tout adulte). Il s'agit de la reproduction, en modèle réduit, d'un moulin à broyer la canne à sucre. On peut y voir une chaudière et des figurines représentant les travailleurs qui transportent les cannes jusqu'au moulin, actionnent les cylindres et puchent le sucre dans les cuves. Avec beaucoup d'ingéniosité, les ailes et les cylindres du moulin à vent sont mus par un moteur de rôtissoire électrique et certains accessoires sont taillés à la main dans des palets de hockey sur glace. Comme le disait un membre du conseil : « A quoi peuvent servir des palets de hockey sur glace dans les Caraïbes ? »

Comme le prouve cet exemple, le développement du musée de Montserrat est en bonne voie.

Carriacou : superficie 34 km², 5 000 habitants

La Société historique de Carriacou a ouvert son premier musée au mois d'août 1976 dans l'entrepôt d'une rhumerie. Le musée déménagea bientôt dans une ancienne boutique de cerceaux afin de disposer de plus d'espace².

Bien que petit, ce musée passe pour avoir la collection la plus représentative d'objets amérindiens des Antilles. La section européenne contient des fragments d'objets en porcelaine et en verre – dont certains sont partiellement reconstitués – qui proviennent des ruines des anciennes demeures françaises et anglaises. La section africaine possède deux « grands tambours » utilisés pour les fameuses « danses de la nation » à Carriacou, survivance unique et pratiquement intacte des danses tribales d'Afrique.

Le financement du musée est assuré par les cotisations des membres adhérents, tant locaux qu'étrangers. L'arrivée d'un bateau de tourisme, qui faisait escale pour une matinée dans l'île tous les quinze jours pendant l'hiver, constituait auparavant une source supplémentaire de revenu pour le musée, mais l'escale a été supprimée. La diminution du nombre de visiteurs et le départ de beaucoup de responsables et de membres du comité exécutif portent atteinte au dynamisme du musée et compromettent sa viabilité financière.

Tobago : superficie 300 km², 40 000 habitants

Le musée historique de Tobago a ouvert ses portes le 11 février 1977. Il est installé dans un petit édifice spécialement conçu à cet effet et loué pour une somme très modique³. Quatre ans ont été nécessaires à la Société du Musée du Mount Irvine, organisation charitable à but non lucratif, pour mettre sur pied l'organisation du projet. Le musée a une vocation essentiellement éducative ; il entend contribuer à la formation de la jeune génération.

1. La plupart des objets furent donnés ou prêtés, ce qui fait que les achats n'ont pas dépassé 37 dollars des États-Unis d'Amérique.

2. Pendant les sept mois où il est resté dans le premier local, le musée a dépensé 133 dollars en tout ; au cours de la première année dans le second local, 633 dollars seulement.

3. Le loyer coûte 40 cents par an. Mais l'achat de la collection d'objets et l'aménagement du musée furent d'un prix « élevé » : 15 437 et 4 276 dollars respectivement !

4. L'ouverture de ce musée a coûté au total 10 000 dollars des États-Unis.

A côté d'un section géologique, ses collections comprennent donc des témoignages de l'histoire de l'île, marquée par les différentes occupations — espagnole, française, hollandaise et anglaise — ainsi que des spécimens de la flore et de la faune marines.

La Société du musée a entrepris un ambitieux programme de publications : une série de brochures polycopiées portant sur différents événements de l'histoire de Tobago. Ces publications ont une fonction éducative en même temps qu'elles fournissent une source de revenu supplémentaire pour le musée. Elles traitent de sujets tels que l'affermage d'une terre en 1647, les batailles navales de Rockly Bay, les plus anciens documents concernant l'île, la première colonisation hollandaise. D'un haut niveau, ces brochures offrent un complément précieux à l'histoire de la région.

Saint-Vincent : superficie 389 km², 100 000 habitants

Le Musée de Saint-Vincent a ouvert ses portes le 9 août 1979. En plus des personnalités locales et étrangères de haut rang, un groupe d'écoliers d'ascendance caraïbe assistaient à la cérémonie d'inauguration. Ce jour marquait l'aboutissement des efforts entrepris sept ans auparavant par la Société pour la conservation des sites et des monuments après l'acquisition de la bâtisse, un cottage situé dans les jardins botaniques⁴.

L'idée initiale était de faire un musée national. Mais, quand les membres de la Société archéologique et historique remirent au musée leurs collections d'objets amérindiens, il apparut qu'elles rempli-

raient largement la maison à elles seules. Le Musée de Saint-Vincent est donc devenu un musée spécialisé dans l'archéologie amérindienne. A cette occasion, le gouvernement a émis une série de timbres sur le thème des objets d'art caraïbes.

A l'extérieur, le musée est complété par une intéressante curiosité : le Jardin indien, où poussent la plupart des plantes utilisées par les Amérindiens.

Marie-Galante : superficie 246 km², 20 000 habitants

L'Écomusée de Marie-Galante, qui a ouvert ses portes en 1979, fait l'objet d'un article descriptif de Gérard Collomb et Yves Renard (voir p. 109). Les idées mises en œuvre et les innovations introduites devraient contribuer dans une large mesure à enrichir la vie culturelle des Caraïbes.

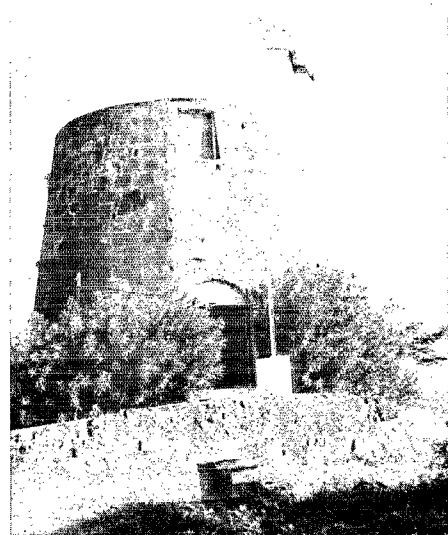
La survie fondée sur le minimum d'exigences

Tous ces exemples prouvent que, pour ouvrir un musée, il n'est pas nécessaire que la population soit importante ou très instruite, ni même de disposer de moyens financiers considérables. A sa manière, chacun des musées présentés a contribué à l'enrichissement culturel de la population locale et à la sauvegarde des traditions et du patrimoine historique. D'une façon ou d'une autre, tous ces musées cherchent à attirer les jeunes, à les initier au passé de leur île pour qu'ils prennent conscience de leur identité, quel que soit le pays où ils pourront se trouver.

Que leur financement soit privé, public ou mixte, tous ces musées ont besoin de

plus en plus d'argent pour continuer à se développer. Tous souffrent également du manque d'espace et de personnel qualifié. Les difficultés concernant les locaux pourraient être résolues par un apport supplémentaire de fonds. Quant au problème de personnel, il n'est pas nécessairement compliqué à régler. Sous l'égide de l'Association pour la conservation des Caraïbes, un spécialiste en muséologie qui comprendrait l'esprit dans lequel les amateurs ont créé et dirigé ces musées et qui serait sensible aux efforts qu'ils ont fournis pourrait passer deux ou trois mois dans chaque musée afin d'enseigner les techniques du catalogage, de la documentation et de la présentation. Cette initiative permettrait aux musées de faire un grand pas en avant en renforçant leur position pour l'avenir.

[Traduit de l'anglais]



MONSERRAT NATIONAL TRUST MUSEUM. Le moulin à vent converti en musée.
[Photo : Montserrat National Trust Museum.]

◁ GRENADA NATIONAL MUSEUM. Pièces amérindiennes.
[Photo : Jim Rudin, Grenada National Museum.]

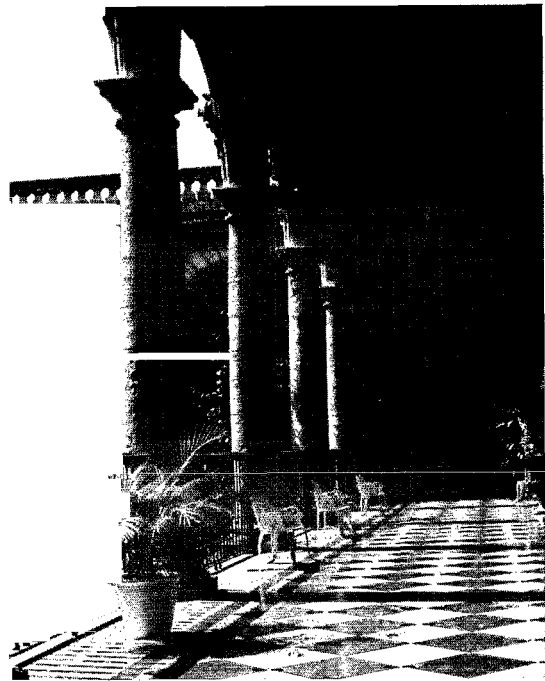


La Plaza de Armas, admirable ensemble du XVIII^e siècle. A l'arrière-plan, la silhouette du palais du gouverneur, sur laquelle se détache le cadran lumineux de l'horloge qui a marqué les heures les plus décisives de l'histoire du pays. Au centre, la statue de Carlos Manuel de Céspedes y del Castillo, père de la patrie et premier président de la république en armes.

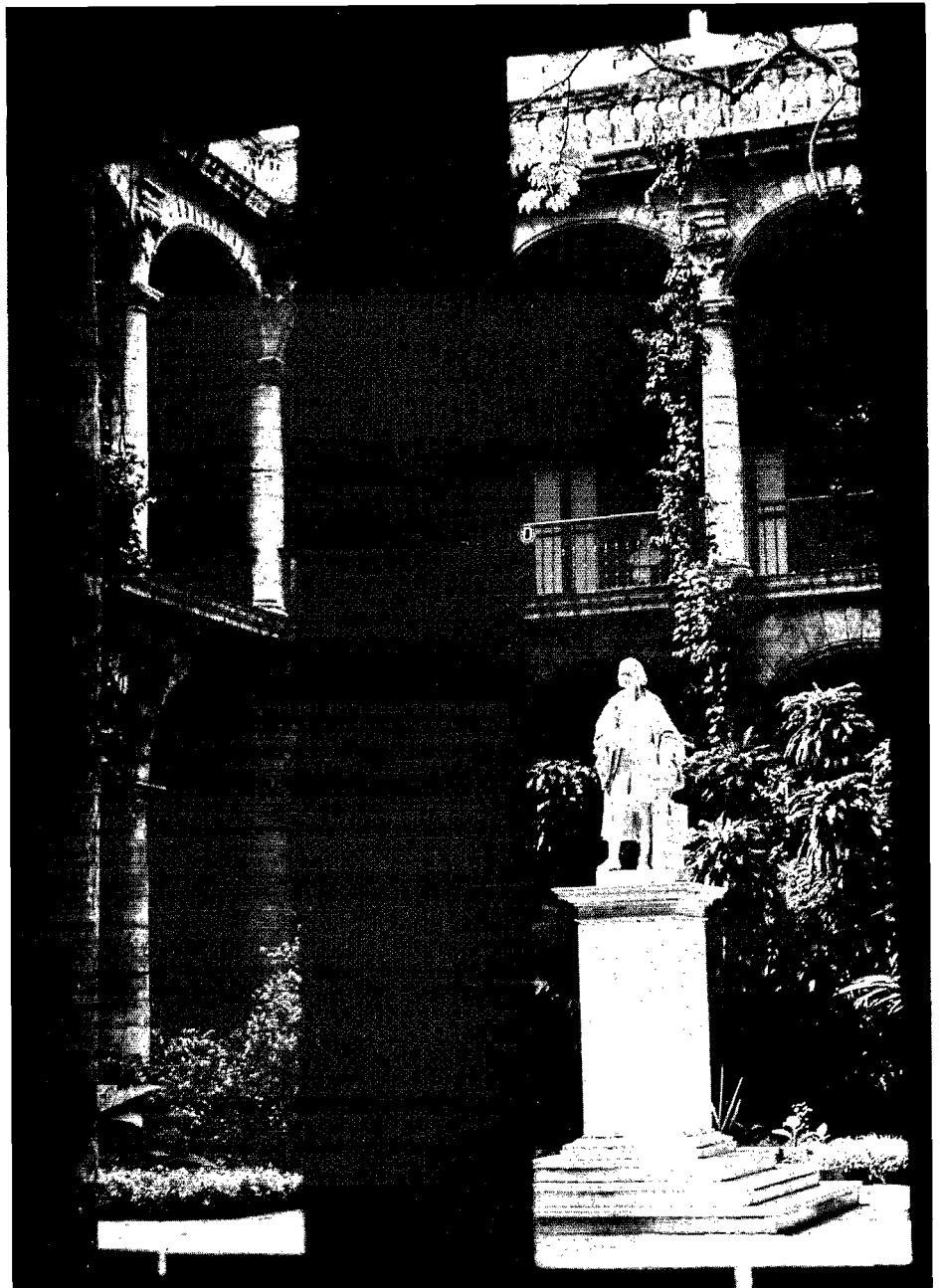
Eusebio Leal Spengler

Licencié d'histoire générale. Auteur de nombreux essais, articles et études d'histoire et de muséologie. Professeur invité dans plusieurs universités européennes et latino-américaines, il a fait, pour des musées et des sociétés savantes à l'étranger, un certain nombre de conférences et d'exposés sur des sujets relevant de sa spécialité. Directeur depuis 1967 du Musée de La Havane et historien de la ville. Actuellement, il occupe les fonctions de secrétaire exécutif du Groupe de travail national sur la vieille ville de La Havane. Il est membre du Conseil supérieur du Centre ibéro-américain de coopération (Espagne). Il a reçu de nombreuses décorations et distinctions.

Le Musée de La Havane : miroir d'une ville



MUSEO DE LA HABANA.
Galerie du premier étage: jeu d'ombre et de lumière dans une des plus belles galeries intérieures de Cuba.
[Photo: Musée de La Havane.]



Le patio à arcades de la Capitainerie générale (1776-1791), siège actuel du Bureau de l'historien de la ville et du Musée de La Havane. Au centre, la statue de Christophe Colomb, découvreur de l'Amérique.
[Photo: Fernando Lezcano, *Gamma*.]

Deux cent six ans se sont écoulés depuis que l'ingénieur militaire Francisco Fernández de Trevejos y Zaldívar jeta, en 1776, les fondations du palais du gouverneur, maison capitulaire et prison de La Havane. Au fil des années, le bâtiment n'a guère été désigné que sous le nom de « Capitainerie générale » (Palacio de los Capitanes Generales). Cet édifice, qui occupe quelque 6 500 m² sur la Plaza de Armas de La Havane, a vu se dérouler les événements les plus marquants de l'histoire cubaine : l'âge d'or, puis le déclin de la domination coloniale espagnole (1791-1898), les deux périodes d'intervention nord-américaine (1899-1902 et 1906-1908) et la République de 1902 à 1920. A partir de cette date, il abrita sans interruption jusqu'au 1^{er} janvier 1959 – date du triomphe de la révolution cubaine – le conseil municipal et la mairie de La Havane.

Le bâtiment et sa restauration

Ce bâtiment d'une beauté extraordinaire – en particulier la cour intérieure rehaussée d'un jardin planté de fleurs et d'arbustes odorants – incarnait cette identité nationale qui allait commencer de changer les données de l'économie, de la pensée sociale et politique, de la création artistique et des aspirations culturelles des créoles de la fin du siècle des lumières. Il est profondément imprégné de l'esprit de l'architecture méridionale, qui porte la marque indélébile de l'art de construire des Arabes.

Au cours des seize dernières années, nous avons eu à effectuer un dur travail de restauration, nous efforçant de réparer avec amour les blessures parfois irrémédiables que les siècles et les hommes avaient infligées aux structures et à la décoration du bâtiment. Nous n'avions à notre disposition qu'un bureau, encombré de matériel de climatisation, de classeurs et de dossiers.

La recherche des plans nous a conduits vers les archives les plus prestigieuses et les plus anciennes d'Espagne. Les fouilles archéologiques ont mis au jour les fondations d'édifices hispaniques antérieurs au XVIII^e siècle, l'église Parroquial Mayor de la Villa, construite de 1555 à 1574, les nombreuses sépultures qu'elle abrite, les traces de la communauté aborigène en voie de transculturation, les majoliques et les céramiques espagnoles et américaines. Cela nous permit de reconstituer avec exactitude maints aspects de l'activité commerciale et de la vie de La Havane avant sa fondation, en 1519, près du port

du même nom. Toutes ces recherches documentaires, archéologiques et architecturales nous ont enrichis d'une précieuse expérience qui nous autorise aujourd'hui à affirmer : « Nous n'avons pas fait le musée ; c'est le musée qui nous a faits. »

S'emparer de l'histoire de notre capitale et tenter d'en exprimer l'essence dans les expositions d'un musée ne fut pas une tâche facile. Il fallut adapter ce que nous voulions dire aux exigences et aux conditions d'un bâtiment ancien qui avait sa propre histoire. Résoudre les problèmes matériels prit plus de quinze ans de travail.

L'œuvre pédagogique

Le musée s'est organisé selon une méthode dynamique et didactique, en appliquant des critères de sélectivité dans la présentation des objets d'exposition, sans jamais perdre de vue l'objectif fondamental : faire savoir le rôle que La Havane et ses habitants ont joué dans l'histoire de la nation au cours des siècles.

Parallèlement, le musée est aussi devenu un centre de recherche et une maison de la culture capable de répondre à l'ensemble des préoccupations et des intérêts de notre peuple, s'efforçant d'attirer jeunes et vieux et surtout les enfants. Tous les ans, nous organisons des festivals de théâtre, des spectacles de guignol, des concerts, des cercles littéraires. Chaque samedi, une grande fête populaire, aujourd'hui bien connue, se tient sur la place devant le musée et sur les autres espaces publics des vieux quartiers où se réunissent des artisans de tous les métiers. Tels sont quelques-uns des moyens qui permettent au musée de rester bien vivant et toujours actuel dans la vie quotidienne.

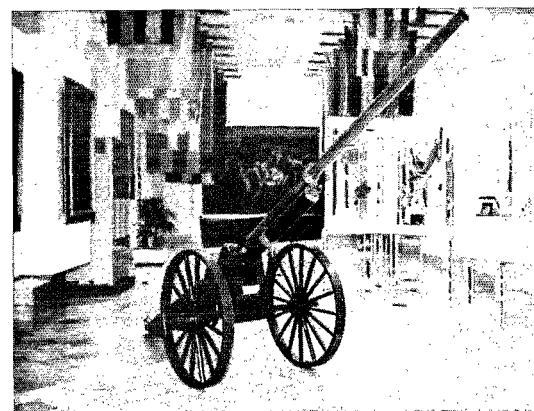
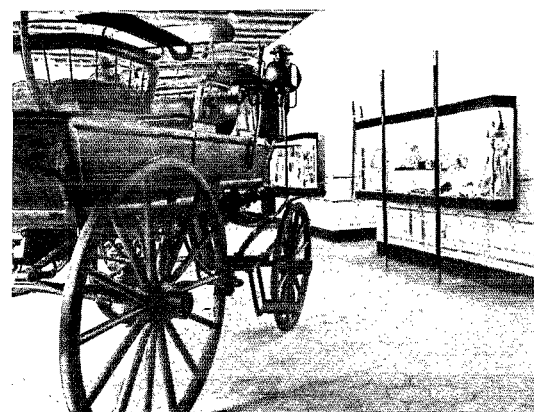
Il faut signaler également que nous assistons aujourd'hui à une autre entreprise : les débuts des travaux de restauration du centre historique de La Havane. Les rues et les maisons reprennent leur physionomie originelle. Les éléments et les objets, retirés dans le passé par crainte qu'ils ne soient détruits ou perdus ou exportés, retrouvent peu à peu leur place.

D'une certaine façon, nous sommes en présence d'un véritable processus de « dé-muséisation » : progressivement le musée de la ville s'efface pour faire place à la ville du musée.

La ville – vivante, habitée, laborieuse et belle – dont le musée doit être le miroir.

État des grands salons du palais, en 1969, au début des travaux de restauration. Pratiquement aucune des œuvres d'art que recéléait initialement le bâtiment n'avait été conservée.

[Photo: Musée de La Havane.]



Dans les anciennes écuries sont exposés des voitures et d'innombrables objets qui reconstituent l'atmosphère de la ville à diverses époques.

[Photo: Musée de La Havane.]

La formation et le destin de la nation cubaine sont bien illustrés par les salles historiques, dont la plus importante est celle des drapeaux – véritable panthéon où reposent, soigneusement protégés, les étendards de l'Armée de libération.

[Photo: Musée de La Havane.]

RETOUR ET RESTITUTION DES BIENS CULTURELS

Rodrigo Pallares Zaldumbide

Affaires équatoriennes

Nos institutions culturelles doivent avoir aujourd'hui pour premier souci d'empêcher que les objets appartenant au patrimoine culturel ne sortent du territoire national et, lorsque cela se produit, d'en obtenir la restitution. La lutte engagée pour atteindre ces objectifs est ponctuée de triomphes plus ou moins faciles selon les cas, mais aussi de défaites sans recours. Dans certains cas, les batailles juridiques qui s'engagent durent des années sans que faiblissent la volonté de combattre ni la foi dans le succès.

Dans le présent article, j'illustrerai ces trois cas à l'aide d'exemples caractéristiques dont j'ai pu avoir une connaissance directe en tant que directeur, tout d'abord de la Direction du patrimoine artistique, puis de l'Institut national du patrimoine culturel de l'Équateur.

Le ministre des finances de l'Équateur, accompagné de l'auteur de l'article, inspecte une partie des 910 pièces saisies en 1978 dans les bagages non accompagnés d'un diplomate européen.

[Photo: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Quito.]

Un succès complet

En novembre 1978, la direction de l'Institut national du patrimoine culturel reçut une plainte téléphonique d'une personne digne de confiance qui habitait en face de la maison d'un haut fonctionnaire d'une ambassade européenne. Celui-ci, qui s'appropriait à regagner son pays, avait, le jour même, expédié à la douane plusieurs camions chargés d'énormes colis contenant, selon lui, des effets personnels, mais qui, au dire de l'informateur, renfermaient de nombreuses œuvres d'art équatoriennes dont l'exportation est interdite.

Invoquant les dispositions de la loi sur les immunités diplomatiques et, avec l'appui des ministères des relations extérieures et de l'intérieur, nous demandâmes à l'ambassadeur dont relevait le diplomate soupçonné de trafic illégitime de biens culturels d'assister à l'inspection du chargement. Il s'agissait de trois grands cadres de déménagement. Du premier, on sortit des meubles, de la vaisselle, des objets artisanaux, des livres et autres objets dont l'exportation ne constitue pas un délit. Cette inspection demandant beaucoup de temps, nous fûmes obligés de remettre au jour suivant l'ouverture du second cadre. Le lendemain, rien n'apparaissait qui pouvait justifier nos soupçons. La colère de l'ambassadeur monta tandis que le délégué du protocole de la chancellerie était en proie à une nervosité crois-

sante et le fonctionnaire de l'institut au désespoir. Ce ne fut que le troisième jour qu'on découvrit au fond du troisième cadre, 80 grandes caisses contenant 910 pièces appartenant au patrimoine culturel de l'Équateur, parmi lesquelles des objets archéologiques, des tableaux et des sculptures de l'époque coloniale.

Toute la collection fut confisquée et les détails de l'affaire portés à la connaissance de la presse. Toutefois, les noms ne furent pas rendus publics, par égard pour le pays concerné et pour son ambassadeur.

Des échecs

A diverses reprises, des ventes d'objets archéologiques équatoriens ayant été repérées dans des galeries d'art d'Europe et des États-Unis, on a tenté d'obtenir, par le truchement du Ministère des relations extérieures et de nos ambassades la restitution des pièces en question. Malheureusement, nous nous sommes heurtés à un problème juridique : pour entamer une procédure judiciaire, il faut prouver que les objets visés sont sortis d'Équateur après l'adoption de la loi qui en interdit l'exportation. Dans la plupart des cas, cela est impossible car on ignore à quelle date et de quelle manière l'opération a été faite.

Une bataille à gagner

Vers la fin de l'année 1974, je reçus une lettre du directeur du Musée de la Banque centrale. Une coupure de presse provenant du n° 1244, daté du mois de septembre de la même année, de la revue italienne *Epoca* y était jointe. Il s'agissait d'un article, abondamment illustré, consacré à une collection de quelque 12 000 objets archéologiques équatoriens appartenant à un certain Giuseppe Salomone. Les photographies représentaient de superbes poteries et figurines de terre cuite ainsi que des mannequins sophistiqués arborant, comme pour un défilé de mode, des masques, des pendentifs, des bracelets, des plaques pectorales et autres parures utilisées à des fins rituelles par les peuples qui vivaient jadis sur l'actuel territoire équatorien.

Expliquant comment il avait acquis une aussi fabuleuse collection, Giuseppe Salomone — qui n'était pas un homme riche mais un ancien vendeur et marin — racontait qu'il avait passé plusieurs années à parcourir et explorer la République de l'Équateur. Il avait acheté ces objets archéologiques à des marchands de la région (*buaqueros*) ou à des intermédiaires.



Il allait jusqu'à effectuer des fouilles lui-même. Comme il avait tendance à se prendre pour une célébrité, il commençait son autobiographie par ces mots : « Fils d'agriculteurs, je naquis en 1942 dans le Piémont... »

Enfin, me dis-je, en voyant cette date, nous allons pouvoir administrer la preuve qu'une collection extraordinaire d'objets archéologiques est sortie illégalement d'Équateur après l'adoption des lois qui en prohibent l'exportation. Aussi précoce qu'il ait été, ce Salomone n'aurait jamais pu se lancer dans un trafic aussi tentant avant 1945, l'année où la loi sur le patrimoine artistique fut votée, étant donné qu'il n'avait alors que trois ans.

Forts de ces éléments, nous engageâmes une action judiciaire en Italie afin de récupérer cette collection. L'affaire fut portée à la connaissance du préfet et du procureur de Milan, qui la confièrent à un juge d'instruction de Turin, puisque les objets se trouvaient déposés dans un petit bourg près de cette ville. Celui-ci ordonna la mise sous séquestre des quelque 10 000 objets qui ont été en fait découverts au domicile de Salomone et à la galerie Manzoni à Milan, qui préparait une exposition.

Paradoxalement, à la suite du séquestre, Salomone fut incarcéré, non pas pour trafic de biens culturels, mais pour détention d'armes découvertes à son domicile par les carabinieri venus pour procéder à la saisie.

Le gouvernement équatorien engagea alors un long et coûteux procès, retardé par des détails techniques et les absences successives de Salomone qui s'appelle en réalité Giuseppe Danusso et qui avait pris ce nom — celui de sa mère — à la suite d'une faillite. Au cours d'un interrogatoire, il avoua : « Je sais qu'il est interdit d'exporter des objets archéologiques d'Équateur (...). Je ne donnerai pas les noms des personnes à qui j'ai acheté ces objets pour leur éviter d'avoir des ennuis avec la justice de leur pays (...). Le masque d'or, je le garde dans un coffre, dans une banque de New York, dont je n'ai pas l'intention de révéler le nom. » Et, bien qu'il eût ainsi reconnu son délit, le procès a duré des années. Pendant les deux dernières l'accusé lui-même a complètement disparu, laissant même ses avocats sans la moindre nouvelle de lui.

Danusso, *alias* Salomone, a publié un luxueux ouvrage sur l'archéologie équatorienne, illustré de photographies d'objets appartenant à la collection en cause. Ayant constaté que le texte de cet ouvrage était la reproduction quasi littérale de passages entiers d'un livre connu de Hernán Crespo-Toral, directeur du Musée de la Banque centrale de l'Équateur, texte qui avait également été reproduit dans le catalogue d'une exposition archéologique présentée à son siège par le Musée de la Banque centrale de l'Équateur, l'Institut italo-latino-américain (IILA) l'attaqua pour plagiat et eut gain de cause après un procès d'une rapidité qui contraste avec la lenteur de la procédure engagée par le gouvernement équatorien. Le fait est que, dans la quasi-totalité des pays, les sanctions prévues

par la loi en cas d'importation illicite de tels biens sont les mêmes que pour n'importe quel autre produit, bien que ceux-ci aient signé en 1970 la Convention de l'Unesco concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites de biens culturels. Et malheureusement, il apparaît bien souvent que le juge est mieux disposé à l'égard du contrebandier de biens culturels qu'il ne l'est pour celui qui introduit illégalement des alcools et des cigarettes sur le territoire national.

Lors de la première session du Comité intergouvernemental pour la promotion du retour des biens culturels à leur pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale, à laquelle j'ai participé en tant que délégué du gouvernement équatorien, j'ai présenté cette affaire dans les termes suivants :

« La restitution pure et simple des biens culturels à leur pays d'origine posera, de manière générale, l'un des problèmes les plus délicats et les plus difficiles à résoudre au cours des délibérations de ce comité. Il existe pourtant des cas où cette restitution pure et simple est la seule solution acceptable, vraie et juste, notamment lorsque le pays demandeur démontre que ces biens culturels ont été exportés en fraudant la douane, postérieurement à l'entrée en vigueur des lois qui en interdisent la sortie du territoire national.

« Au nom du gouvernement équatorien, je prendrai la liberté d'exposer l'un de ces cas, dont les détails apporteront au comité d'importants éléments d'appréciation qui l'aideront sans nul doute à prendre des décisions plus positives et à trouver des solutions aux problèmes analogues rencontrés par d'autres gouvernements. »

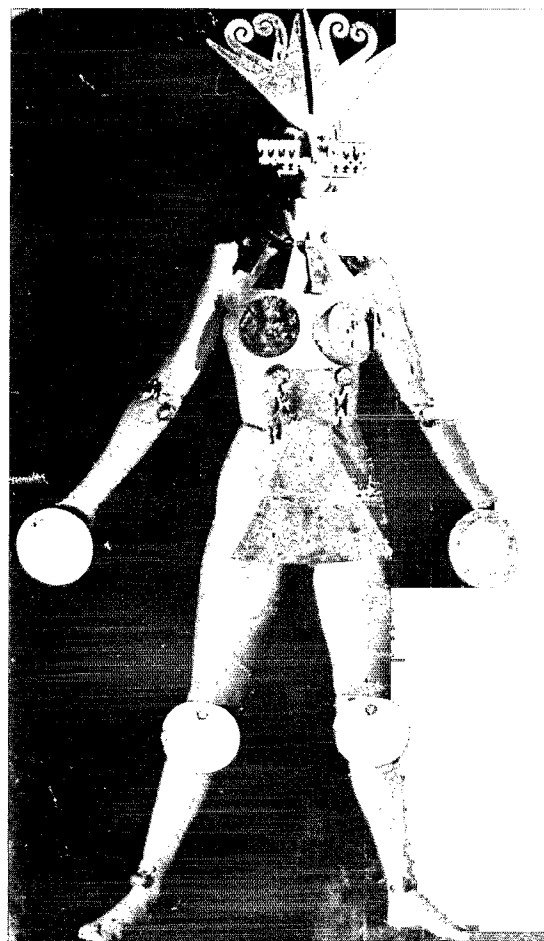
Après avoir examiné le dossier de notre gouvernement et reconnu qu'il était vraiment difficile pour le gouvernement italien d'intervenir dans une affaire qui faisait l'objet d'une procédure judiciaire en cours, le comité a félicité les représentants italiens pour leur attitude positive dans cette affaire. En effet, fin 1980, les magistrats ont semble-t-il accéléré la procédure qui était au point mort, et décidé de confier la garde des 10 000 pièces archéologiques à notre consul de l'Équateur à Turin. Cela représente à nos yeux une grande victoire pour la cause équatorienne puisque, auparavant, c'est un marchand d'art, associé de Danusso, qui était chargé de la garde de ces pièces. Le conseil a fait faire un inventaire complet de la collection, tâche à laquelle se sont consacrés pendant quinze jours M. Crespo-Toral et le D^r Petrucci du Musée Pignorini à Rome.

À la deuxième session du Comité intergouvernemental, le cas fut évoqué une nouvelle fois par l'ambassadeur de l'Équateur, délégué permanent à l'Unesco, qui était aussi l'un de ses vice-présidents, et par le délégué de l'Italie à l'Unesco, qui a fait état des démarches effectuées par le ministre italien des affaires étrangères pour accélérer la procédure judiciaire. Le comité fut également informé d'une résolution spéciale adoptée par la I^{re} Conférence du

Rodrigo Pallares Zalumbide

Né en 1925 à Quito. Diplôme d'ingénieur de l'Université centrale, Équateur, 1947. Boursier du gouvernement français, il fait des études d'architecture à l'École supérieure des beaux-arts, 1948-1949. Directeur à la Dirección Nacional de Patrimonio Artístico de 1973 à 1978. Directeur de l'Instituto Nacional de Patrimonio Cultural depuis 1978. A participé à plusieurs réunions internationales. A organisé la I^{re} Conférence du Nouveau-Monde sur l'archéologie de sauvetage à Quito au mois de mai 1981.

Reproduction d'une photographie parue dans la revue *Epoca* (n° 1244 de septembre 1974), qui montre un mannequin arborant des parures rituelles appartenant à la collection d'objets archéologiques illégalement exportés d'Équateur par un trafiquant italien.



Nouveau-Monde sur l'archéologie de sauvetage, qui s'est tenue à Quito au mois de mai 1981¹. En conséquence, il a adopté la recommandation suivante : « Le comité prend note du rapport présenté par le représentant de l'Équateur concernant 12 000 pièces archéologiques illégalement exportées en Italie, affaires dont les cours italiennes ont été saisis ; il demande au président d'appuyer la plainte du gouvernement de l'Équateur et de la porter à l'attention du ministre de la justice de la République italienne. De même, le comité prend note de la déclaration du gouvernement italien sur ce sujet. » L'audience finale a eu lieu à Turin le 19 février 1982² ».

En Équateur même, divers organismes et autorités ont manifesté un vif intérêt pour cette affaire : le procureur général de l'État, le ministre des relations extérieures, la Maison de la culture équatorienne, l'Institut national du patrimoine culturel (qui a succédé à l'ancienne Direction du patrimoine artistique) et la Banque centrale de l'Équateur, qui finance l'action judiciaire engagée en Italie.

Étant donné les nombreux témoignages de soutien que nous avons reçus, tant des autori-

tés italiennes aux plus hauts niveaux que du Comité intergouvernemental de l'Unesco, nous sommes convaincus que la justice finira par prévaloir, même tardivement, et que cette collection archéologique hors pair sera restituée à son pays d'origine.

[Traduit de l'espagnol]

1. Résolution spéciale n° 1 de la 1^{re} Conférence du Nouveau-Monde sur l'archéologie de sauvetage :

« Considérant :

Qu'une part inestimable du patrimoine culturel de l'Équateur, comprenant environ 12 000 objets archéologiques, a été exportée illégalement vers l'Italie par un négociant international, en dépit des dispositions précises prévues par la loi équatorienne sur le patrimoine culturel ;

Que l'État et le peuple de l'Équateur ont pris l'engagement de récupérer ce patrimoine, qui fait partie de leur mémoire culturelle, et pour lequel les autorités compétentes ont entrepris des poursuites légales devant les tribunaux italiens, depuis déjà quelques années mais sans résultat ;

Que l'Équateur a porté ce fait à l'attention des organisations internationales compétentes et a été suivi dans ses réclamations ;

Propose :

De soutenir et d'appuyer la juste requête de l'État et du peuple de l'Équateur ; et d'envoyer cette résolution au Ministère de la justice italien, aux tribunaux italiens qui étudient l'affaire et au Comité intergouvernemental de l'Unesco pour la promotion du retour de biens culturels à leur pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale.

2. Le Rédacteur en chef a lui-même assisté, en tant qu'observateur, à cette audience finale, l'ambassadeur de l'Équateur à Rome et les consuls de l'Équateur à Milan et à Turin étaient également présents. Ce dernier, industriel et directeur de journal italien, a mené cette affaire sur place avec beaucoup d'énergie et assume actuellement la lourde responsabilité du gardiennage légal des objets en lieu sûr. Il a eu l'amabilité de nous les montrer. L'audience a été présidée par le professeur Conti lui-même, président du Tribunal de Turin. Le résumé de l'affaire, présenté par le juge d'instruction, était extrêmement clair et détaillé, révélant une parfaite compréhension de la législation équatorienne et des arguments de son gouvernement. Selon le jugement, rendu quelques semaines plus tard, les objets « sont la propriété entière et exclusive de la République de l'Équateur ». Le président du tribunal a ordonné la restitution de la collection à son pays d'origine, par l'intermédiaire de son consul à Turin.

[NDLR.]

Les musées et la lutte contre le trafic illicite

Reina Torres de Araúz

Quiconque a aujourd'hui l'occasion de voyager un peu longuement en Amérique latine — même si certains pays de la région sont actuellement en proie à des convulsions politiques — peut constater l'intérêt pour la sauvegarde des biens du patrimoine culturel national.

Cependant, cette volonté chaque jour plus affirmée de créer de nouveaux musées spécialisés, d'améliorer ceux qui existent déjà et de les doter d'un personnel qualifié et de laboratoires spécialisés — autant d'aspects de la vie des musées de l'Amérique latine que nous avons déjà traités — se heurte à un ennemi commun : le trafic illicite des biens culturels.

Paradoxalement, l'importance de ce fléau s'est accrue au fur et à mesure que les médias faisaient prendre conscience de l'importance et de la valeur des biens culturels. En outre, le marché s'est élargi. Alors que, naguère, la demande principale émanait d'Amérique du Nord et d'Europe, aujourd'hui, certains pays d'Asie et du Moyen-Orient, dont l'économie est florissante, viennent désormais allonger la liste. D'autre part, la vigilance accrue des pays intéressés en ce qui concerne la délivrance de permis d'explorations et de fouilles archéologiques et l'exportation des œuvres d'art s'accompagne d'un redoublement d'audace de la part des *huaqueros*, des pilliers de tombeaux et de monuments, sans parler des intermédiaires comme il en existe dans tous nos pays. Dotés de moyens d'accès aux sites archéologiques tels qu'hélicoptères et d'un matériel toujours plus perfectionné, tel que scies et perceuses ultra-rapides, ces pilliers devançant, dans cer-

tains cas, les équipes de chercheurs sur les sites, leur contestant même parfois (cela s'est déjà vu) le droit de procéder à des fouilles ou de recueillir le matériel culturel. Il existe même des ateliers de restauration privés où l'on reconstitue au goût du client la belle céramique polychrome que la négligence d'un pillier de tombeaux a mise en morceaux ou la stèle brisée par la chignole : les fragments pourront sans doute se recoller, mais la signification des glyphes et la beauté des motifs sont à jamais perdues.

Ce n'est pas seulement l'archéologie qui donne lieu à un trafic illicite florissant. Ces dernières années ont mis à la mode l'« art colonial » qui, en Amérique centrale, a survécu aux siècles sous la forme de magnifiques autels et retables couverts d'exquises dorures et de décorations polychromes ainsi que de tableaux naïfs à caractère religieux, mais aussi d'objets précieux à usage domestique tels que boîtes, coffres, bibliothèques laquées et peintes de motifs particuliers à la région, sans oublier les ouvrages d'orfèvrerie fabriqués pendant la période coloniale par des artisans d'une habileté extraordinaire, selon des techniques héritées d'Andalousie ou d'Estrémadure. Même les beaux-arts au sens traditionnel, c'est-à-dire la peinture et la sculpture, font l'objet d'un trafic qui est encore moins facile à détecter que celui des biens culturels déjà mentionnés, et donc plus difficile à combattre.

Les musées créés dans notre région au cours des années avec tant d'effort et d'amour se voient dans l'impossibilité de présenter les

œuvres d'art de leur patrie aux descendants actuels de ceux qui les ont produites. Ainsi, en Amérique centrale, El Salvador ne peut exposer les sculptures du dieu Xipe-totec, dont on sait qu'elles ont été soustraites sous le couvert, notamment, de privilèges et protections diplomatiques. En fait de sculptures, ce que conserve aujourd'hui le Nicaragua n'est qu'un pâle reflet de la magnifique statuaire précolombienne, pillée depuis le début du siècle par les nationaux et les étrangers. Le Guatemala et les Honduras poursuivent encore aujourd'hui des démarches pour récupérer des fragments irremplaçables de célèbres sites cérémoniels de la grande civilisation maya. Le Panama et le Costa Rica, riches en or et en ouvrages d'orfèvrerie précolombiens qui font l'objet d'une demande permanente sur le marché illicite, exposent dans leurs musées des pièces qui, bien que sélectionnées parmi les meilleures et les plus représentatives du point de vue technique, ne soutiennent pas, malheureusement, la comparaison avec les magnifiques objets exhumés par des pilliers de tombeaux à la solde de trafiquants qui n'ont aucune difficulté à les exporter en masse.

Que faire ?

Les lois actuellement en vigueur dans la région tendent à protéger le patrimoine culturel de ces pays. Elles reconnaissent et appliquent toutes à des degrés divers le principe selon lequel « le patrimoine historique appartient à l'État ». Malheureusement, il n'est pas

toujours possible d'assurer l'application des textes légaux inspirés de ce principe, dans la mesure où des contraintes budgétaires empêchent les organismes compétents d'exercer sur ce patrimoine le degré de contrôle nécessaire. D'autre part, on se trouve aujourd'hui confronté à des formes de pillage et de destruction inimaginables il y a quelques années. C'est ainsi qu'à Tikai, au Guatemala, pour affirmer ses prises de position politiques, un commando d'opposants à l'indépendance a dérobé neuf pièces de jade de la précieuse collection du musée local et couvert d'inscriptions à la bombe les magnifiques sculptures et reliefs des temples et des monuments funéraires. Il faudrait inventer un néologisme pour désigner ce nouveau type de vandalisme dont on espère qu'il ne fera pas école ailleurs¹.

La pauvreté rend beaucoup plus difficile aujourd'hui le contrôle de ce trafic et l'application des lois en vigueur. Les cas qui parviennent à la connaissance de la justice et dans lesquels il est possible de récupérer les objets dérobés ne représentent même pas 10 % de cette hémorragie tragique d'œuvres qui prennent le chemin des collections particulières, voire des musées.

Mais il existe un certain aspect de la situation qui, selon nous, pourrait être modifié. Nous voulons parler des autorisations qui ont été accordées et des ventes qui ont été effectuées depuis le début du siècle et jusque vers 1950, lorsque nos pays ne s'étaient pas encore dotés de la législation protectrice actuelle ni du personnel et des institutions dont ils disposent aujourd'hui pour la sauvegarde de leur patrimoine culturel. Il s'agit des « permis de fouille et de partage du butin » qui, délivrés à une institution scientifique, lui permettraient, le moment venu, de traiter avec les propriétaires du terrain de fouille en dehors du cadre des conventions générales passées avec les pouvoirs publics. Cela entraînerait une double conséquence : d'une part, l'application des prescriptions d'un permis gouvernemental de « recherches scientifiques » et, d'autre part, la conclusion d'un accord ou arrangement verbal avec le propriétaire du terrain sur le bénéfice ou le partage du butin provenant des fouilles. C'est ce qui s'est passé au Panama pour le fameux site archéologiques dit Sitio Conte, dont l'exploration, à laquelle ont participé deux prestigieuses universités des États-Unis d'Amérique, a mis au jour des trésors culturels extraordinaires, objets en or, émeraudes, etc. Ces pièces sont toutes allées enrichir les collections de musées de ce pays et le patrimoine privé des familles propriétaires du site.

Certains diplomates en poste en Amérique centrale sont à l'origine de l'exportation de pièces uniques qu'on peut contempler aujourd'hui, non pas même dans des musées, mais dans les collections privées de ces mêmes diplomates retournés dans leur pays.

Le moment nous semble venu d'insister non seulement sur la nécessité de prendre des mesures légales pour enrayer le trafic illicite des biens culturels, mais aussi sur celle de réviser ces « permis ou conventions » passés avec

Un pendentif d'oreille en or repoussé. Cette belle pièce de l'époque Lambayeque comporte des scènes de pêche qui entourent un motif central montrant un oiseau, un poisson et un étang. Le bord du pourtour est décoré de petites perles d'or soudées. Longueur : 10,8 cm, diamètre du disque : 10,6 cm, poids : 58 g. N° sur registre : M-2896.

[Photo : Instituto Nacional de Cultura, Pérou.]

Vase volé en argent avec des applications d'or de la période Chimú orné d'un cou et d'une queue d'oiseau. Hauteur maximale : 13 cm, diamètre de l'ouverture : 9,9 cm. Poids : 237 g. N° sur registre : M-4384.

[Photo : Instituto Nacional de Cultura, Pérou.]



des musées ou des universités à une époque où nos pays ne disposaient même pas des moyens humains et techniques requis pour procéder à l'estimation des objets prélevés.

Quelques tâches pour les musées

Nous savons bien que ce n'est pas par la coercition ou la répression que nos pays ou n'importe quels autres qui continuent à être dépouillés de leur patrimoine culturel peuvent mettre un terme au trafic illicite. Peu de pays concernés, sinon aucun, disposent des moyens nécessaires pour exercer un contrôle suffisant et traduire en justice les contrevenants, à l'exception d'un petit nombre de cas. La seule solution réside dans l'éducation — qu'elle soit formelle ou non formelle — dispensée par les médias, qui sont si puissants aujourd'hui.

Il est hors de doute que les musées eux-mêmes sont appelés à jouer un rôle important dans cette action éducative, notamment par la fonction didactique que remplissent leurs expositions. Elles illustrent l'inviolabilité du patrimoine culturel et l'universalité de la culture, héritage confié à la garde de chacun des pays qui sont à l'origine de ses manifestations. Le rayonnement des activités culturelles au sein d'une société peut contribuer à rendre les citoyens conscients de leurs droits et de leurs devoirs à l'égard du patrimoine national, de même que la connaissance des recherches scientifiques sur les divers aspects de ce patrimoine, à condition toutefois que les résultats de ces recherches soient diffusés².

Il est certain qu'une telle tâche sera l'affaire d'une génération au moins, peut-être de deux. Cependant, bien qu'elle soit limitée, l'action des musées à cet égard n'en commence pas moins à porter ses fruits et il est absolument hors de doute qu'avec l'appui des institutions pédagogiques et des moyens de communication de masse on parviendra dans un avenir proche à l'objectif final.

Parallèlement à ce programme destiné à susciter une prise de conscience, les autorités compétentes peuvent et doivent s'employer à mettre en œuvre — au plus haut niveau diplomatique, si nécessaire — des actions ou missions destinées à obtenir la restitution de biens culturels irremplaçables dont il serait juste

1. La destruction injustifiable de la propriété culturelle à la suite de conflits armés, notamment du terrorisme, est devenue un sérieux problème dans de nombreuses régions du monde. Le vandalisme et le pillage — qui n'ont pas nécessairement pour objectif le trafic illicite — sont venus s'ajouter aux dangers qui menaçaient déjà les collections des musées. L'Unesco examine actuellement les manières dont elle pourrait intervenir dans des cas semblables [NDLR].

2. Mais, à ce niveau, trop de musées sont rendus exsangues par la faiblesse de leurs moyens. « Je ne peux m'offrir que des *huaqueros* à la petite semaine et lorsque des officiers supérieurs de l'armée me proposent de magnifiques pièces, le plus souvent je ne peux pas payer ce qu'ils demandent », disait un directeur de musée de l'Équateur (cité dans un article de Sarita Kendall, « Latin America goes to treasure hunting », *Financial Times*, Londres, 2 décembre 1980). [NDLR.]

qu'ils puissent être contemplés aujourd'hui par les populations qui sont issues de leurs créateurs. Cette entreprise de récupération pourrait se réclamer des accords internationaux conclus par l'intermédiaire de l'Unesco et de l'OEA. Déjà, on enregistre certaines réactions positives, par exemple, la restitution du Guatemala au Panama des collections d'or précolombien provenant du Sitio Conte et envoyées à l'Université de Pennsylvanie en échange de la stèle de Piedras Negras.

Il ne nous paraît pas irréaliste de penser qu'un jour un grand musée du Nord reconnaîtra qu'il est conforme à la justice et au droit humain que les sculptures qu'il garde depuis soixante ans dans sa réserve soient exposées dans leur pays d'origine pour que les autochtones puissent les découvrir.

C'est pourquoi, nous voudrions conclure en rapportant l'échange que nous avons eu avec le directeur d'un musée des États-Unis. En ces termes, il commentait le refus de l'administration du musée de négocier la restitution d'une partie de l'importante collection d'objets culturels de notre petit pays que ce musée détient : « Je ne doute pas que votre pays soit fier de savoir que ses trésors artistiques précolombiens sont exposés dans un grand musée d'une grande ville nord-américaine. » A quoi nous répondîmes : « Nous serions encore plus fiers — et il serait plus juste — de pouvoir présenter dans nos petits musées ces trésors artistiques créés par nos ancêtres, pour l'honneur et l'orgueil des Panaméens d'aujourd'hui. » [Traduit de l'espagnol]

Pillages...

Dans un article intitulé « Histoire des Mayas », paru le vendredi 17 juin 1981 dans *The Washington Post*, David Remnick présentait des exemples de fouilles illégales pratiquées en Amérique centrale et dénoncées par le Dr George Stuart, archéologue attaché à la revue *National Geographic*, ainsi que par certains de ses collègues :

« Dernièrement, une bande de pillards a découvert une stèle ou colonne de 2,4 mètres de haut à Peten, enclave septentrionale du Guatemala qui est la région la plus riche en objets archéologiques mayas. Une mine d'informations disparaissait au moment où les pillards coupaient la stèle verticalement comme

un morceau de fromage, détruisant ainsi les glyphes latéraux. L'une des moitiés se trouve au Cleveland Museum of Art, l'autre au Kimball Museum de Forth Worth.

» En avril dernier, sur le site de tombes mayas connu sous le nom de Rio Azul et datant de 417 après J.-C., des inspecteurs guatémaltèques surprirent dix pillards. Il s'ensuivit un échange de coups de feu. « Heureusement, ce n'étaient pas de bons tireurs ; ils étaient plus doués pour fouiller », déclara le Dr Francis Polo Sifontes, directeur général de l'Institut d'anthropologie et d'histoire du Guatemala. Les pillards purent s'échapper indemnes en emportant des pièces de jade, des poteries et une tombe entière. « C'était un boulot de spécialistes », dit Polo...

» Selon Polo, au cours des quinze dernières années, les pillards se sont employés à dépouiller près de 1 000 sites différents du Guatemala des reliques anciennes des Indiens mayas pour expédier ensuite ces objets précieux à l'étranger. Il dit que les contrebandiers recouvrent souvent les reliques avec de la gomme de caoutchouc pour faire croire que c'est ce produit qu'ils exportent. Une fois arrivés à destination, les objets sont reconstitués pour la vente...

» Depuis les ravages perpétrés au XVI^e siècle par les conquistadores qui cherchaient de l'or dans ces pays, jamais les Mayas n'ont été pillés à ce point, dit le Dr Clemency Coggins, associé de recherche au Peabody Museum de Howard. Le Guatemala est devenu la zone archéologique la plus menacée de l'hémisphère occidental.

» Bien que des accords commerciaux passés entre les États-Unis d'Amérique et le Mexique aient ralenti le trafic des grandes stèles, il n'y a toujours pas de loi des États-Unis interdisant l'importation d'objets plus petits. Coggins dit que le meilleur moyen d'empêcher de nouveaux pillages serait le projet de loi actuellement à l'étude au Comité des finances du Sénat et inspiré de la législation de l'Unesco interdisant le commerce de propriétés culturelles volées.

» La législation guatémaltèque interdit l'exportation d'objets archéologiques, mais Polo dit que son pays n'est pas à même d'empêcher les vols à lui seul. Il nous faudrait toute l'armée guatémaltèque pour arrêter les pillards, dit-il. »

Le numéro de juillet-août d'*Archaeology*

(vol. 34, n° 4) contenait un article de David M. Prendergast et Elizabeth Graham intitulé : « En guerre contre le pillage : Xunantunich, Belize ». Les auteurs décrivent la mise à sac du centre maya de Xunantunich par des pillards en quête d'objets d'art et font remarquer que, malgré ses ressources extrêmement réduites, Belize « a une législation d'une sévérité notable concernant les objets d'antiquités et dont on trouve des exemples à la fin du XIX^e siècle. Ayant été renforcées en 1971, ces lois comptent parmi les plus efficaces du monde. Il est clair qu'au niveau législatif tous les efforts ont été faits pour assurer la protection des objets et des sites archéologiques. Mais ces efforts seraient vains s'ils n'étaient soutenus par l'éducation et la justice. A ces deux niveaux, le Département d'archéologie a une activité exemplaire. Des expositions publiques, des conférences et des articles dans les journaux et les revues locaux contribuent à faire prendre conscience au Belizéen moyen de son patrimoine national et de la nécessité de le sauvegarder. Les pillards et les trafiquants sont cités en justice chaque fois qu'ils sont pris et les peines auxquelles ils sont condamnés sont rendues publiques. S'il est vrai que le département consacre beaucoup de son énergie à suivre les rapports concernant les pillages et à assister aux procès jusqu'à leur conclusion, le gouvernement, de son côté, assure une protection spéciale à certains sites en créant des réserves archéologiques ouvertes aux visiteurs et protégées par des gardes.

» Tout dernièrement, des rapports sont parvenus du Pérou signalant que des milliers d'objets archéologiques précieux — céramiques de la culture Chancay et filets de pêche anciens — ont été enlevés par de petits avions, puis largués en mer dans des sacs de plastique et repêchés par des bateaux qui les attendaient.

Bien sûr, les musées eux-mêmes subissent également des vols. La première notice de l'Icom sur les vols d'objets de musée, récemment préparée en coopération avec INTERPOL, et envoyée à tous les membres de l'Icom, donne des détails des trente-quatre objets d'or et d'argent qui ont été volés à l'Instituto Nacional de Cultura, Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima, Pérou, 25 novembre 1981 (voir photo page précédente).

El moudjabid, 9 décembre 1981.

Pour commander : contacter le distributeur national des publications de l'Unesco dans votre pays (liste au dos de la revue) ou écrire aux Presses de l'Unesco, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris (France). Pour les numéros antérieurs à 1972, contacter Kraus Reprint, Nendeln, Liechtenstein.

Numéros importants qui vous ont peut-être échappé...

Vol. XXIV, n° 1, 1972

Problèmes du musée d'art contemporain en Occident

Profil et situations dans un numéro qui reflète l'évolution des musées d'art contemporain en Occident.

Vol. XXIV, n° 3, 1972

Musée et agriculture

L'agriculture historique et traditionnelle... et sa place dans les musées.

Articles originaux concernant le rôle des musées dans l'amélioration de la production mondiale de produits alimentaires.

Vol. XXV, n° 1/2, 1973

Musée et environnement

(numéro double)

Possibilités offertes par les musées pour évaluer nos relations avec notre environnement.

Comprend des monographies représentatives concernant différents musées et leurs rôles respectifs.

Vol. XXVI, n° 1, 1974

Le musée face aux vols d'objets d'art

Crimes contre le patrimoine culturel.

Psychose des voleurs.

Suggestions quant aux moyens de prévenir le pillage des biens culturels.

Vol. XXVI, n° 2, 1974

Le musée de sciences exactes et naturelles

Problèmes, perspectives et résultats obtenus.

Traite également des centres scientifiques d'Ontario et de Singapour... et de quelques expositions spéciales.

Vol. XXVI, n° 3/4, 1974

Musée et architecture (numéro double)

Numéro d'une importance vitale pour la planification et la construction d'un musée.

Une combinaison bien équilibrée de théorie et de pratique avec des diagrammes et des croquis qui réduisent des problèmes complexes à leurs aspects essentiels.

Vol. XXX, n° 1, 1978

Présentation des œuvres d'art à Milan et à Padoue

Expositions et musées d'histoire: Royaume-Uni, Nouvelle-Zélande

Installations modernes dans des bâtiments anciens.

Présentations d'expositions islamiques.

Différents aspects du musée d'histoire.

Vol. XXX, n° 3/4, 1978

Musées et ordinateurs (numéro double)

Vers une politique efficace de l'informatique dans les musées : situation actuelle, difficultés et réussites, propositions pour l'avenir.

Vol. XXXI, n° 1, 1979

Retour et restitution de biens culturels

Étude sur les principes, les conditions et les moyens de restitution ou de récupération de biens culturels.

Échange d'œuvres d'art au niveau des gouvernements.

Vol. XXXI, n° 2, 1979

La programmation pour les musées

La participation du « programmeur » dans la construction d'un musée.

Aspects théoriques et études de cas de programmation.

Vol. XXXI, n° 3, 1979

Le musée et l'enfant

Approche pédagogique utilisée lors de la préparation de collections et de programmes spéciaux pour les jeunes, illustrée par des expériences tentées dans divers pays; études de cas montrant différentes approches.

Vol. XXXII, n° 1/2, 1980

Musées et interdisciplinarité

(numéro double)

Études de cas de dix musées différents et institutions connexes.

Entre autres le Jura Museum, Eichstätt (Bavière); le Musée camarguais, mas du Pont-de-Rousty, Arles; le Musée international de l'horlogerie, La Chaux-de-Fonds (Suisse).

Vol. XXXII, n° 3, 1980

Musées du Mexique

Musées et patrimoine historique

Utilisation des édifices ayant une valeur historique, esthétique ou culturelle.

Développement du patrimoine archéologique à Sofia et en Pologne.

Plus une île-musée... Gorée.

Vol. XXXII, n° 4, 1980

Musées en Chine

De tous types – archéologiques, révolutionnaires, technologiques, provinciaux, commémoratifs et autres – englobant « pour la première fois » le patrimoine chinois.

Plus une évaluation de dix ans d'existence d'un écomusée : Le Creusot, Montceau-les-Mines.

Vol. XXXIII, n° 1, 1981

Musées, hommes et sociétés

Naissance d'un musée adapté au pays : Bamako (Mali).

Prolongement pédagogique... une intéressante exposition ayant pour sujet les masques et la communication humaine.

Plus culture esquimo, un musée primé et une alternative aux idées reçues sur les enfants et les musées.

Vol. XXXIII, n° 3, 1981

Musées et personnes handicapées

Le pouvoir d'agir – comprendre le problème et ce que vous pouvez faire pour vous rendre utile.

Programmes éducatifs et activités spéciales, expositions itinérantes.

Et de nouvelles discussions pour tous les visiteurs.

... et numéros à venir que vous ne voudrez pas manquer

Vol. XXXIV, n° 3, 1982

(numéro mixte)

Présente un dossier spécial sur les musées ukrainiens pour célébrer le 1500^e anniversaire de l'État ukrainien.

Avec des articles sur les musées en plein air et le « Festival de l'Inde » à Londres, 1982.

Vol. XXXV, n° 1, 1983

Musées et patrimoine sous-marin

De quoi s'agit-il? Comment l'archéologie sous-marine a-t-elle évolué depuis le début des années soixante. Quelle gageure représente-t-elle pour les musées?

Articles et études de cas pertinents sur la présentation et la conservation d'objets tirés de l'eau.

Vol. XXXV, n° 2, 1983

Les musées et le patrimoine ethnographique

Responsabilité des musées à l'égard du « patrimoine ethnographique ».

Études de cas comportant les derniers résultats obtenus, les défis à relever et la conservation du patrimoine ethnographique.

Vol. XXXV, n° 3, 1983

Muséologie hongroise

Un numéro entier consacré à la situation actuelle et aux problèmes des musées hongrois.