

Museum International

No 197 (Vol L, n° 1, 1998)

**MUSEUM International :
cinquantième anniversaire**

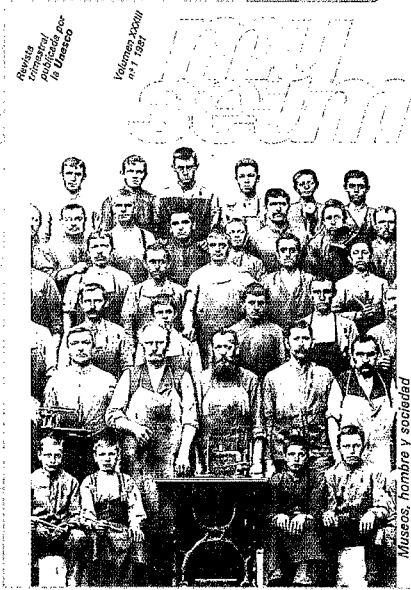
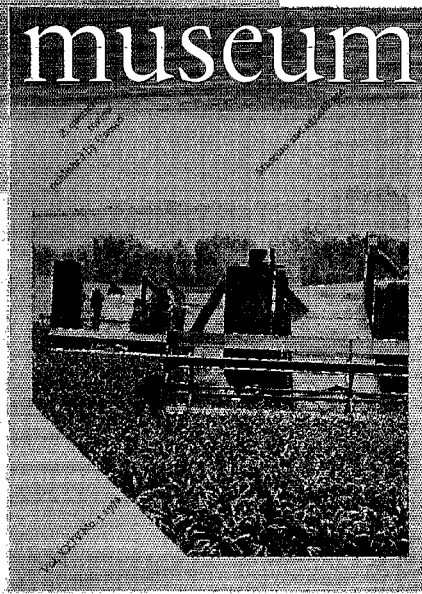
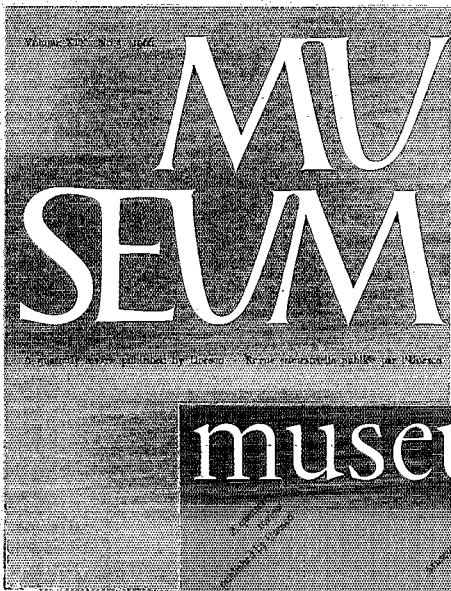
<i>Éditorial</i>	4	Message de Federico Mayor, Directeur général
------------------	---	--

<i>Dossier : Cinquante ans de Museum et les musées à l'UNESCO</i>	5	<i>Museum</i> : « destiné aux musées du monde » <i>Raymonde Frin</i>
	9	Musées et monuments : le rôle pionnier de l'UNESCO <i>Hiroshi Daifuku</i>
	20	Les politiques d'acquisition des musées et la Convention de l'UNESCO de 1970 <i>Patrick J. O'Keefe</i>
	25	L'album de famille <i>François Mairesse</i>
	31	Musées africains : le défi du changement <i>Emmanuel Nnakenyi Arinze</i>
	38	Sauvetage au Koweït : une réussite des Nations Unies <i>Sheikha Hussah al-Sabah</i>

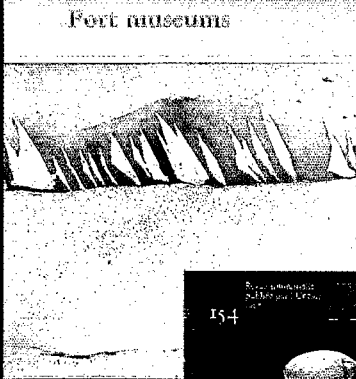
<i>Profil</i>	51	Les musées de la Riviera française : sur les traces des grands artistes <i>Maité Roux</i>
---------------	----	--

<i>Événement</i>	59	Le Prix 1997 du musée européen de l'année <i>Kenneth Hudson</i>
------------------	----	---

<i>Rubrique</i>	62	Informations professionnelles
-----------------	----	-------------------------------

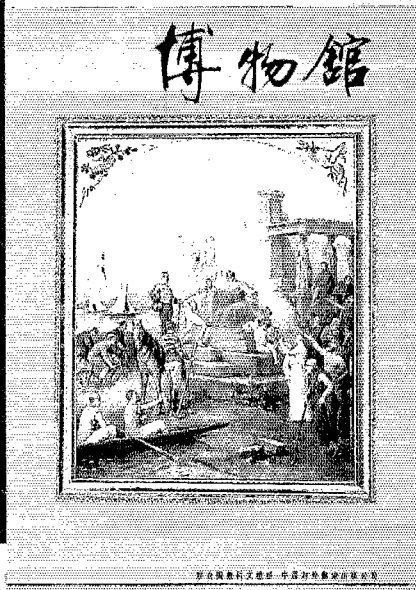


MUSEUM

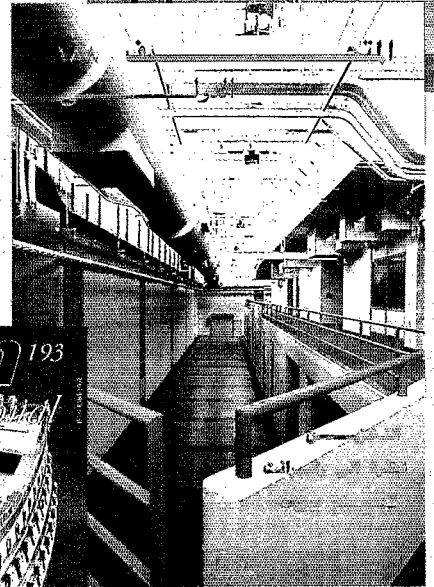


MUSEUM

Expositions permanentes



museum international



Éditorial

Message du Directeur général

Avec ce numéro, Museum international (anciennement Museum) fête son cinquantième anniversaire — dans le sillage de l'UNESCO en 1995, sur les pas de l'ICOM en 1996. C'est là une conjoncture favorable entre toutes pour s'interroger sur l'évolution de la revue, en même temps que sur celle des musées, au cours de ce demi-siècle, et de souligner le rôle primordial de l'UNESCO pour le soutien de l'action des musées et de notre patrimoine culturel. Nous sommes heureux de publier en cette circonstance l'éditorial de notre invité Federico Mayor, Directeur général de l'UNESCO.

En 1948, l'UNESCO lançait une nouvelle revue, *Museum*, l'un des premiers périodiques que devait publier la jeune organisation, et dont l'existence même témoignait du rôle important dévolu aux musées dans l'accomplissement du mandat de l'UNESCO par son Acte constitutif : « Aide au maintien, à l'avancement et à la diffusion du savoir [...]. En veillant à la conservation et à la protection du patrimoine universel de livres, d'œuvres d'art et d'autres monuments d'intérêt historique ou scientifique... »

Dans le tout premier éditorial de la revue, les objectifs de *Museum* étaient ainsi définis : assurer les échanges de vues professionnelles et de conseils techniques, et encourager les musées et les techniciens de musée à servir plus efficacement le grand public ; s'efforcer de toucher un public à l'échelle du monde entier, au-delà des limites du continent européen, et contribuer à la réalisation des objectifs de l'UNESCO en aidant à l'engagement de spécialistes en vue de la lutte commune pour la diffusion de la connaissance et la compréhension internationale indispensables à la paix.

Cinquante ans plus tard, ces principes restent les mêmes. Ce qui a changé, et de façon spectaculaire, ce sont le monde muséologique lui-même et la revue conçue pour le servir — qui s'appelle désormais *Museum international*. Un simple chiffre l'atteste : selon les experts, plus de la moitié des musées de la planète ont été créés au cours des cinquante dernières années. Les grands vents du changement qui ont soufflé sur toutes nos institutions et sur nos pratiques traditionnelles ont également transformé les musées, ils ont révolutionné la perception que nous en avons et la façon de les utiliser. Ces havres de paix et de culture savante, où les pas résonnaient dans des salles souvent à moitié vides, sont devenus des lieux pleins de vie, captivants, stimulants pour l'esprit et propices au dialogue ; des lieux où les visiteurs peuvent trouver une réponse à d'importantes interrogations ayant trait à leur propre culture et à ses rapports avec d'autres cultures, à l'esthétique et à l'histoire, au lien entre la nature et la culture — bref, à toutes les questions qui se posent sous le soleil.

Museum international célèbre donc son jubilé en un temps caractérisé par de grands bouleversements et par d'importantes innovations. Je pense que sa mission essentielle est de transmettre la substance et l'esprit de ce nouvel environnement muséologique, et d'offrir une tribune à tous les musées, grands ou petits, riches ou moins riches, encyclopédiques ou spécialisés. Pour atteindre ce but, la revue devra continuer à bénéficier du soutien de ses lecteurs, qui se répartissent dans plus d'une centaine de pays et dont la participation est vitale.



Federico Mayor

Museum :

« destiné aux musées du monde »

Raymonde Frin

Raymonde Frin a été la première rédactrice en chef de Museum, présidant à ses destinées dès 1948, année où la revue a été créée. Elle le restera jusqu'à son départ de l'UNESCO en 1972. Nous lui avons demandé d'évoquer ses souvenirs des premiers jours de la revue et du développement de celle-ci. Pour illustrer cet article, de même que ceux qui composent ce dossier d'anniversaire, nous avons choisi des photographies de musées hier et aujourd'hui. Il s'agit ici de montrer comment les plus vénérables institutions ont su d'elles-mêmes s'adapter à un monde chaque jour plus changeant.

En 1946, à l'invitation du Gouvernement français, l'UNESCO, dont le siège sera désormais en France, décide de s'installer à Paris¹. Mais où s'établir dans une ville qui commence à peine à sortir d'une période contraignante et où la vie quotidienne tarde beaucoup à reprendre son rythme normal ?

Le lieu choisi pour héberger l'Organisation sera l'hôtel Majestic, un établissement de luxe qui, en 1919, avait abrité les délégations réunies à l'occasion de la signature du traité de Versailles — au reste, notons pour la petite histoire qu'un membre de la délégation de l'UNESCO avait alors fait partie de la délégation britannique. Dès 1940, l'autorité occupante y installait ses quartiers et, en 1946, le Majestic accueillait la nouvelle organisation, porteuse d'un sigle emplí d'espoir : éducation, science, culture...

L'UNESCO en était alors à l'élaboration d'un programme, en vue de la première Conférence générale, qui devait se tenir à Paris et, même si les esprits étaient galvanisés par l'envergure des propositions, il fallait bien se préoccuper des problèmes matériels !

L'installation dans un ancien hôtel d'un corps de fonctionnaires, enthousiastes certes, mais quelque peu déconcertés sans doute par cet environnement insolite, par l'inconfort des lieux, posait bien des problèmes. Pouvait-on vraiment aménager un bureau dans une ancienne salle de bains qui portait encore les traces de sa fonction première ? Arriverait-on à faire fonctionner les téléphones ? A trouver les matériels nécessaires ? Que de difficultés — fussent-elles momentanées ! En définitive, l'adaptation fut rapide et caractérisée par un remarquable esprit de coopération et de camaraderie.

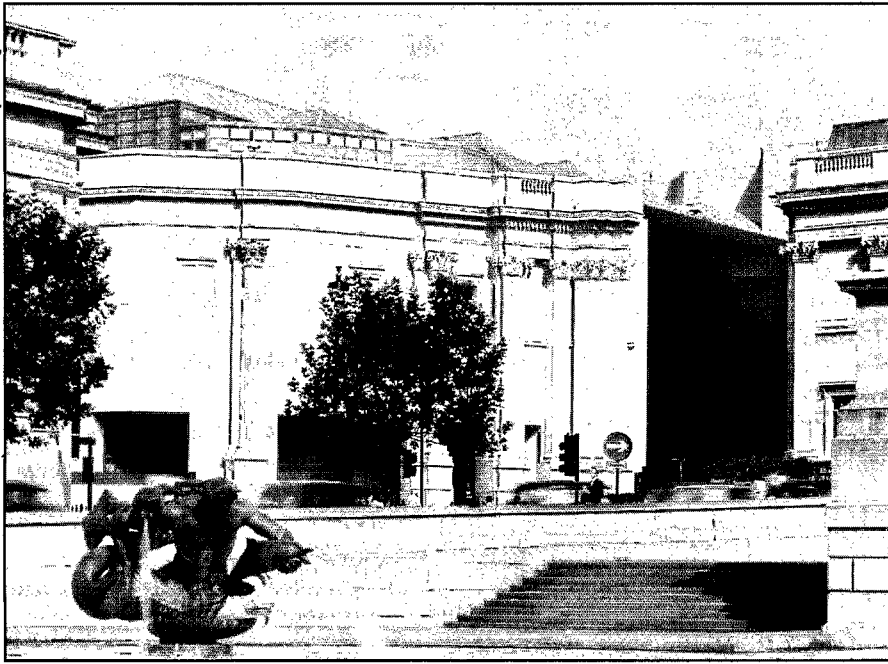
Lorsque la Conférence générale eut entériné le programme, il s'agissait bien entendu de le mettre en œuvre. En ce qui

concerne le Département des activités culturelles, le Directeur général de l'UNESCO, Julian Huxley, et le directeur de ce département, Jean Thomas, ont maintes fois souligné le rôle toujours accru de la culture dans ce monde en pleine évolution : « L'une des tâches dévolues à la Division des musées était de réunir et d'assurer l'échange de tous les renseignements relatifs aux musées, à leurs techniques et aux méthodes modernes de présentation et d'activités². »

Dès lors, comment procéder ? Sur l'initiative d'un grand Américain, Chauncey Hamlin, qui avait rallié l'appui de toutes les personnalités importantes du monde des musées, le Conseil international des musées venait d'être créé. Il appartenait à l'UNESCO d'en obtenir l'appui. Au surplus, créé avant la guerre au sein de la Société des Nations, l'Institut international de la coopération intellectuelle (IICI) avait été la seule organisation entièrement vouée à la coopération dans le domaine des idées, et « il n'aurait pas été sage de négliger les instruments de travail dont elle disposait³ ».

Encore fallait-il tenir compte que l'UNESCO allait se distinguer de l'IICI par son caractère plus représentatif. Il lui appartenait donc de redonner vie à certaines activités de l'institut disparu, en particulier, concernant la Division des musées, d'assumer l'héritage de la revue *Museumion*. Mais, alors que celle-ci ne traitait que des musées d'art et d'histoire, le nouvel organe, *Museum*, allait devoir couvrir les activités de différents types de musées et s'efforcer d'intéresser les publics les plus divers de tous les continents.

Dans sa présentation de la revue, le Directeur général de l'UNESCO déclarait : « L'UNESCO est heureuse de présider au lancement de *Museum*, revue destinée aux musées du monde entier, aux-



*A Londres, la Sainsbury Wing,
l'aile nouvelle de la National
Gallery inaugurée en
juillet 1991. Architectes :
Venturi, Scott et Brown.*

quels l'Organisation fait directement appel pour qu'ils coopèrent à la mise en œuvre de son programme et l'aident à instaurer entre les différentes cultures et les différentes nations cette compréhension qui est indispensable à la paix mondiale. »

La mission de *Museum* était ainsi fixée : secondé par un comité de rédaction consultatif⁴, le secrétariat allait devoir élaborer un plan de travail. En premier lieu, il convenait évidemment de rendre compte de l'état des musées au sortir de la guerre, puis de faire un tour d'horizon des perspectives d'avenir dans un monde en plein essor, et de mettre en lumière les conceptions neuves des musées et leurs objectifs ; enfin, d'établir les sommaires de chaque numéro de la revue, compte tenu de l'ensemble de ces facteurs.

Vaste programme !... Comment, dans un si bref exposé, passer en revue tous les travaux auxquels il a donné lieu, fussent-ils les plus marquants ? Sans doute la meilleure méthode est-elle de feuilleter la collection, un numéro après l'autre. Qu'en était-il des musées au sortir de la guerre ? En quoi cette longue interruption les avait-elle affectés ? Pour répondre à ces questions, les deux premières livraisons ont été consacrées aux musées de France. En premier lieu, parce que c'est la

France qui avait accueilli la première Conférence internationale de l'ICOM. Ensuite — et là est sans doute la raison la plus importante —, les musées français étaient alors en pleine réorganisation. En pleine rénovation, pourrait-on dire, et il convenait de tirer les enseignements de cet énorme travail : après la mise en sécurité des objets, l'irremplaçable expérience acquise dans leur maniement et dans les problèmes posés par leur réinstallation.

Les numéros suivants ont été consacrés aux développements, aux progrès qui ont donné aux musées le visage que nous leur connaissons aujourd'hui, l'attention des lecteurs étant d'abord attirée sur les avancées des établissements qui n'avaient pas été touchés par la guerre, en Suède ou aux États-Unis d'Amérique, par exemple.

Sont enfin venues les perspectives d'avenir, avec deux numéros consacrés à l'enseignement et les musées : ces derniers, en effet, n'étaient que de simples lieux de conservation ; ils étaient devenus des établissements très actifs. Par leurs programmes, par leurs expositions où les objets sont présentés dans leur contexte recréé, ces institutions prennent une part active à la vie sociale, alors qu'auparavant elles existaient surtout en fonction du passé.

Puis il fallut non seulement se préoccuper des activités nouvelles, celles qui touchent à l'enseignement, encore peu développées alors et souvent mal connues, mais aussi aborder des sujets tels que le nettoyage des peintures — sujet à controverses s'il en fut — ou parler des mesures propres à faire des monuments historiques des « objets » de musée, évoquer le visage nouveau des musées d'archéologie ou la présentation des collections des musées d'histoire naturelle. Tous ces sujets ont été traités dans des numéros spéciaux, tandis que paraissaient des numéros qui, eux, n'écartaient aucun



thème, aucune analyse : chacun était une libre tribune, reflet de l'évolution des musées de tel ou tel pays.

Les années passant, les idées et les concepts évoluant, la revue allait prendre un autre visage : elle allait mettre en lumière les avancées des musées, devenus pour beaucoup des instruments d'éducation notoires. *Museum* s'est employé à rappeler les étapes de cette métamorphose et à montrer comment les idées nou-

velles se faisaient jour, par exemple dans des numéros traitant de l'interdépendance des cultures ou de la Campagne internationale des musées⁵.

Certaines livraisons concernaient des thèmes plus étroitement liés aux programmes de l'UNESCO et faisaient valoir la nécessité absolue du développement de la coopération entre les pays : ainsi les stages internationaux et régionaux donnèrent-ils lieu à de nombreux

Une vue intérieure de la Sainsbury Wing qui montre le passage entre les anciennes et les nouvelles galeries.

développements⁶ consacrés, entre autres, aux enseignements tirés de ces rencontres et à la grande diversité des problèmes rencontrés de par le monde, dus à des facteurs climatiques ou encore aux transformations des paysages, à l'histoire naturelle de chaque contrée ou à son archéologie. Et comment *Museum* ne se serait-il pas fait l'écho d'une des plus grandes aventures de l'UNESCO, le sauvetage des monuments de Nubie ? En ces circonstances, Christiane Desroches-Noblecourt confiait à notre revue un article : « Le plus grand musée de plein air du monde est à la veille de disparaître⁷. »

En s'efforçant d'assurer une sorte de service consultatif mondial, la revue a exercé une influence utile dans des pays quelque peu restés en marge, soit du fait de leur situation géographique, soit en raison de la faiblesse des rapports entre les équipes des différents établissements.

Qu'en est-il aujourd'hui de *Museum*, en cette année de jubilé ? Les temps ont bien changé ! Nous voici à l'époque de l'informatique, et les grands musées de par le monde, fiers de leurs prestigieuses collections, se trouvent à même, mettant en œuvre les développements des techniques nouvelles, d'exalter les bienfaits de la culture et d'attirer des visiteurs chaque jour plus nombreux. Il n'en va pas ainsi dans les pays moins riches, eux aussi soucieux d'illustrer leur histoire, de mettre leur culture en valeur et d'avoir également accès aux moyens informatiques. Assumer la responsabilité de leurs musées apparaît comme une obligation dans l'esprit de toutes les communautés.

Museum (aujourd'hui *Museum international*) a désormais pour tâche de poser des questions, de provoquer des débats sans parti pris et de pousser à la réflexion. Plutôt que de se hasarder à fournir des solutions, il devra, pour l'essentiel, poser les questions de fond, se fai-

re l'organe d'une communauté mondiale et définir la fonction novatrice du musée. Entre les mains habiles de sa rédactrice en chef, la revue est en mesure d'affronter cette situation nouvelle et de servir mieux encore ce public innombrable de pays en marche, dont les aspirations n'ont pas encore disposé des moyens nécessaires pour être satisfaites. ■

1. Le choix de Paris n'est pas un effet du hasard : les représentants de la France se sont employés à le faire admettre dès le mois de mai 1945, lors de la Conférence de San Francisco, où l'ONU fut fondée et sa chartre adoptée. Ils l'ont de nouveau réclamé — et obtenu — vers la fin de la même année, à Londres, lors de la conférence qui a donné vie à l'UNESCO. (Jean Thomas, *UNESCO*, Gallimard, 1962.)
2. *Ibid.*
3. Léon Blum, cité dans *ibid.*
4. Un comité de rédaction international, à titre consultatif, avait été nommé au moment du lancement de la revue. Par la suite, il a été ramené à quelques membres seulement, parmi lesquels le docteur Grace Morley, qui avait veillé à la naissance de la revue, André Léveillé, directeur du Palais de la découverte, à Paris, étroitement lié à la création de l'ICOM, responsable des musées dans le domaine des sciences, et Georges Henri Rivière, le brillant directeur de l'ICOM.
5. Soixante et un États ont pris part à cette campagne, dont le but était d'attirer l'attention des gouvernements sur l'importance des musées dans la vie de leur pays.
6. Le premier stage a eu lieu en 1952 à Brooklyn (États-Unis). Considéré comme la première initiative de cette nature, il a été suivi par un stage organisé à Athènes (Grèce) sur le même thème de l'éducation dans les musées. Ces deux stages allaient être suivis par des stages régionaux, le premier en 1958 à Rio de Janeiro (Brésil), le deuxième en 1960 à Tokyo (Japon), le troisième en 1964 à Mexico (Mexique), le quatrième en 1966 à New Dehli (Inde) et le dernier en 1972 à Santiago (Chili). Ces cinq stages étaient consacrés au rôle du musée en tant que centre culturel et à son rôle dans la communauté.
7. *Museum*, vol. 13, n° 3, 1960.

Musées et monuments : le rôle pionnier de l'UNESCO

Hiroshi Daifuku

L'époque des premiers programmes de l'UNESCO en faveur des musées et des monuments fut une période exaltante, placée sous le signe de l'innovation, de l'ingéniosité et du travail d'équipe, qui a conduit la communauté internationale à reconnaître l'importance du patrimoine culturel et des efforts décisifs de l'Organisation dans ce domaine. Les fruits de ces efforts sont encore visibles aujourd'hui — en particulier la publication ininterrompue de Museum international. Qui, mieux que Hiroshi Daifuku, l'un des premiers spécialistes du patrimoine culturel au sein de l'UNESCO, devenu fonctionnaire de l'Organisation en 1954 après avoir entamé une carrière d'universitaire et de muséologue aux États-Unis d'Amérique, puis chef de la Division des monuments et des sites, aurait pu en retracer l'histoire ? Auteur de plus de cinquante articles sur le patrimoine culturel, il a pris sa retraite en 1980 et travaille aujourd'hui comme consultant à Washington.

A la fin de la première guerre mondiale, les Alliés avaient créé la Société des Nations, dans l'espoir d'éviter de nouveaux conflits en mettant en place des mécanismes d'arbitrage, d'apaiser les tensions par la réduction des armements et de substituer à la diplomatie de l'ombre une diplomatie qui s'exercerait au grand jour. De nombreuses institutions lui étaient affiliées, parmi lesquelles la Cour permanente de justice internationale de La Haye et l'Organisation internationale du travail (OIT). En mai 1922, le dernier de ces organes associés était créé : la Commission internationale de coopération intellectuelle, conçue pour faire pendant à l'OIT, qui s'occupait plus particulièrement du monde du travail.

La même année, le Gouvernement français, faisant droit à une demande de l'Assemblée de la Société des Nations, acceptait d'accueillir à Paris l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI), placé sous la direction de la commission, et lui allouait une subvention annuelle de 2 millions de francs (environ 100 000 dollars au taux de change de l'époque). La nouvelle institution entreprit notamment de mettre sur pied des commissions nationales assurant la liaison avec les gouvernements (ce système sera repris plus tard par l'UNESCO) : on en comptait une quarantaine en 1926. Au nombre des bureaux de l'IICI figurait l'Office international des musées (OIM), qui a publié une série de monographies sous le titre « Muséographie », ainsi qu'un périodique, *Mouseion*.

Incapable de contenir les conflits armés ou d'y mettre fin, la Société des Nations voit son influence décliner peu à peu, mais son Secrétariat, qui continue de rechercher des solutions pacifiques, découvre l'ampleur croissante des destructions causées par les techniques militaires modernes. Aussi demande-t-il à

l'IICI et à l'OIM de consacrer une étude au problème de la protection des œuvres d'art, des monuments historiques et artistiques, des institutions à vocation scientifique, artistique, éducative ou culturelle. En 1936, l'OIM élabore un projet de convention internationale sur « la protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre », dont le texte est soumis en 1938 au Conseil et à l'Assemblée de la Société des Nations. La seconde guerre mondiale éclate avant que les consultations n'aboutissent, mais certains gouvernements adopteront plusieurs mesures préconisées dans le projet, qui, plus tard, servira de base pour la rédaction de la Convention de La Haye de 1954. C'est ainsi que les États-Unis ont créé, en 1943, une commission spéciale chargée de la protection des monuments artistiques et historiques, et ont constitué au sein de l'armée une unité spéciale des monuments, des beaux-arts et des archives, qui avait pour mission d'assurer le respect du patrimoine culturel des pays sur le territoire desquels les Forces alliées se trouvaient engagées.

Le déclenchement de la seconde guerre mondiale, en septembre 1939, avait porté un coup fatal à la SDN. L'OIM est cependant demeurée active durant les hostilités et sous l'occupation allemande en France, et n'a cessé ses activités qu'en 1946, année de la disparition officielle de la Société des Nations. L'IICI allait transférer ses archives à l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO), nouvellement créée, et le centre de documentation de l'OIM cédait à la Section des musées de l'UNESCO quantité de documents. Le premier chef de la Section sera Grace M. Morley (détachée du Musée d'art moderne de San Francisco), qu'assistaient deux spécialistes du programme, Raymonde Frin (France), nommée rédactrice



La Fondation d'art contemporain Serralves occupe à Porto (Portugal) une demeure des années 30 entourée de 18 hectares de jardins, de bois et de terres cultivées. La conception de ce bâtiment est due notamment aux architectes Charles Siclis et Marques da Silva ; des décorateurs tels que Brandt, Laliq, Leleu et Ruhlmann ont travaillé à son aménagement.

en chef d'un nouveau périodique, *Museum*, et Kenneth Disher (États-Unis), chargé du développement des musées.

Un autre événement a marqué cette période : la création en novembre 1946, à la veille de la première session de la Conférence générale de l'UNESCO, du Conseil international des musées (ICOM). Chauncey J. Hamlin, son président, avait écrit à Julian Huxley, premier Directeur général de l'UNESCO, pour proposer l'affiliation du Conseil à l'Organisation. Cette proposition fut acceptée, et l'ICOM se vit offrir des bureaux, puis confier, par contrat, la gestion du Centre de documentation hérité de l'OIM.

En 1953, le programme allait prendre une nouvelle ampleur sous l'impulsion de ce qui était devenu la Division des musées et des monuments, et Jan Karel van der Haagen (Pays-Bas) succède à Grace Morley, tandis que Pietro Gazzola (Italie) est nommé spécialiste du programme. Lorsque ce dernier réintègrera son poste à

l'Inspection centrale des monuments historiques, en 1955, il sera remplacé par un collègue, Giorgio Rosi. J'avais moi-même succédé à Kenneth Disher en janvier 1954.

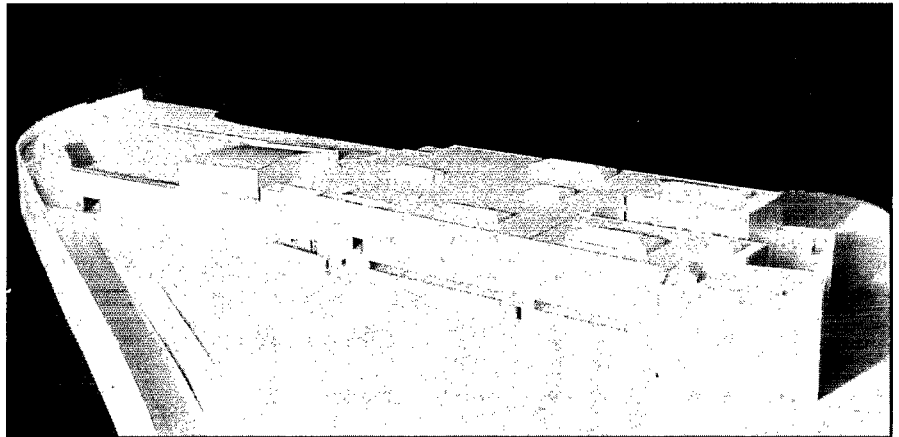
Des débuts modestes, mais singuliers

L'UNESCO n'était alors qu'une petite organisation logée dans les bâtiments de l'hôtel Majestic, ancien hôtel de luxe de l'avenue Kléber, près de la place de l'Étoile, que les forces allemandes avaient réquisitionné durant l'Occupation. Juste à côté se trouvait une construction massive en béton armé qui avait abrité leur matériel de communications. Le bâtiment principal gardait encore les marques de son passé hôtelier : les bureaux étaient d'anciennes chambres et salles de bains, décorées de carrelages de couleur, d'éclairages raffinés et d'autres luxueux accessoires qui offraient un contraste frappant avec l'apparence austère et l'aménage-

ment fonctionnel habituel des bureaux. Les chambres les plus spacieuses étaient occupées par plusieurs secrétaires qui rangeaient leurs dossiers dans les penderies, tandis que les fonctionnaires de rang intermédiaire devaient se contenter des salles de bains désaffectées, dont la baignoire servait à entasser les documents. Certes, ces conditions de travail étaient rien moins qu'idéales, mais les membres du personnel réduit de l'Organisation se connaissaient tous et travaillaient à des projets menés en coopération.

L'UNESCO a poursuivi et développé bon nombre des activités lancées par l'OIM. Le programme de la Division des musées et des monuments (rebaptisée ultérieurement Division du patrimoine mondial) s'est enrichi de plusieurs projets nouveaux, parmi lesquels la publication de la collection « Musées et monuments », dont les premiers titres étaient au même format que *Museum*, tel *Le traitement des peintures* (1952), qui reprenait pour l'essentiel un numéro spécial de la revue. Ensuite allaient paraître des manuels de plus petit format, à l'usage d'institutions modestes ou situées dans les pays en développement, qui donnaient lieu à des éditions distinctes en anglais et en français, souvent aussi en espagnol, ainsi que dans beaucoup d'autres langues.

En 1954, l'UNESCO lance son Programme de participation, dans le but de fournir durant de courtes périodes des services de consultant, des bourses d'études et de voyage, des aides financières pour l'organisation de conférences et de réunions, ainsi que des livres et du matériel à ceux de ses États membres qui en faisaient la demande. Le programme débute à très petite échelle : son budget biennal consacrait 25 000 dollars au développement des musées et une somme identique à la préservation des monuments et des sites. Dans les années 70, ces



Maquette du Musée d'art contemporain, conçu par l'architecte Alvaro Siza Viera, qui doit être construit dans le parc de la Fondation.

montants seront portés à 100 000 dollars chacun.

Aux termes de son Acte constitutif, l'UNESCO se doit d'aider « au maintien, à l'avancement et à la diffusion du savoir : en veillant à la conservation et à la protection du patrimoine universel de livres, d'œuvres d'art et d'autres monuments d'intérêt historique ou scientifique, et en recommandant aux peuples intéressés des conventions internationales à cet effet » (article premier, alinéa 2 c).

Pour s'acquitter de cette mission, le Secrétariat devait établir des contacts avec des experts et des institutions de recherche, en vue d'élaborer des programmes répondant aux besoins des États membres. Dans bien des cas, il fera appel aux services d'organisations internationales non gouvernementales. A défaut, la Conférence générale de l'UNESCO créait des comités consultatifs tels que le Comité consultatif international pour les monuments, également compétent en matière de sites artistiques et historiques, ainsi que de fouilles archéologiques, qui sera associé à l'élaboration du premier instrument international adopté par

l'UNESCO, la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé, dite Convention de La Haye de 1954. Ce comité a pris part également à la préparation de plusieurs recommandations, dont la Recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques, adoptée en 1956, et la Recommandation concernant les moyens les plus efficaces de rendre les musées accessibles à tous, adoptée en 1960.

Si la première de ces recommandations a servi de base à plusieurs législations nationales, la seconde, qui préconisait l'accès gratuit, est malheureusement restée en grande partie lettre morte : face à l'escalade des coûts, de nombreux musées n'ont d'autre choix que de percevoir des droits d'entrée ou d'inviter les visiteurs à verser une « contribution ». Au contraire, la Recommandation concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'exportation, l'importation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, adoptée en 1964, et la Convention de même intitulé, adoptée en 1970, ont eu manifestement des effets

bénéfiques pour les musées qui, comme d'autres détenteurs de biens culturels, ont fréquemment à souffrir des vols, du pillage des sites archéologiques et du trafic illégitime d'œuvres d'art. Les problèmes de sécurité se multipliant et le commerce illégitime de biens volés débordant les frontières nationales, un nombre croissant d'États ont ratifié cette convention. Ils sont aujourd'hui quatre-vingt-six.

Parmi les projets envisagés par le Comité consultatif figurait la constitution d'un fonds international pour les monuments, mais la chose fut jugée irréaliste, et Fritz Gysin, directeur du Musée national suisse de Zurich, a alors suggéré de créer une organisation intergouvernementale chargée de coordonner les recherches et d'améliorer les normes en matière de conservation des biens culturels. L'idée fut acceptée par l'UNESCO, et le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels a vu le jour, à Rome, en 1959 : l'UNESCO lui allouait un montant annuel de 12 000 dollars durant les quatre premières années, puis de 10 000 dollars les quatre années suivantes. Ces sommes étaient relativement modestes, parce qu'en tant qu'organisation intergouvernementale le centre devait recevoir de ses États membres une contribution égale à 1 % de leur contribution annuelle à l'UNESCO. Elles n'en étaient pas moins nécessaires au début, le temps de recueillir l'adhésion de collaborateurs importants.

Ce fut pour nous une grande chance que de pouvoir recruter Harold J. Plenderleith, conservateur au laboratoire de recherche du British Museum à Londres, pour diriger le « Centre de Rome » (de 1959 à 1969). Sa réputation, sa patience et son dévouement ont grandement facilité la mise sur pied du centre (rebaptisé depuis ICCROM) et permis d'attirer de

nombreux États donateurs, de même que des pays en développement. Durant ses dix premières années d'existence, le nouvel organisme, en étroite collaboration avec l'UNESCO, s'est employé à développer son centre de documentation et sa bibliothèque ; bien plus encore, il a organisé une série de cours, afin de former des spécialistes de la conservation des biens culturels.

L'extension du programme de l'UNESCO relatif à la préservation des monuments et des sites nécessitant une base documentaire appropriée et des contacts réguliers avec des spécialistes, un comité consultatif qui se réunissait une fois par an ne suffisait plus à la tâche. En mai 1964, au terme d'une étude approfondie, le comité devait recommander de créer une nouvelle organisation non gouvernementale. La naissance, en 1965, du Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS) a mis fin aux travaux du Comité consultatif, dont la plupart des membres ont toutefois continué à prendre une part active, dans le cadre de l'ICOM ou de l'ICOMOS, à différents programmes internationaux.

Un tournant décisif : la Campagne pour la sauvegarde des monuments de Nubie

La décision du Gouvernement égyptien, à la fin des années 50, de construire un haut barrage à proximité d'Assouan a été l'un des facteurs déterminants de l'extension du programme de l'UNESCO dans le domaine de la protection des monuments et des sites. Le lac artificiel créé par la construction de ce gigantesque barrage devait recouvrir la plus grande partie de la haute vallée du Nil, en amont de la première cataracte, et inonder de nombreux sites archéologiques inexplorés, ainsi que des monuments célèbres, tels ceux

d'Abou Simbel et de Kalabcha ; l'île de Philae, située entre le nouveau barrage et celui d'Assouan, et son ensemble de monuments allaient être entièrement submergés, l'appel initialement lancé par le Gouvernement égyptien en vue de financer un programme de sauvetage n'ayant guère trouvé d'écho.

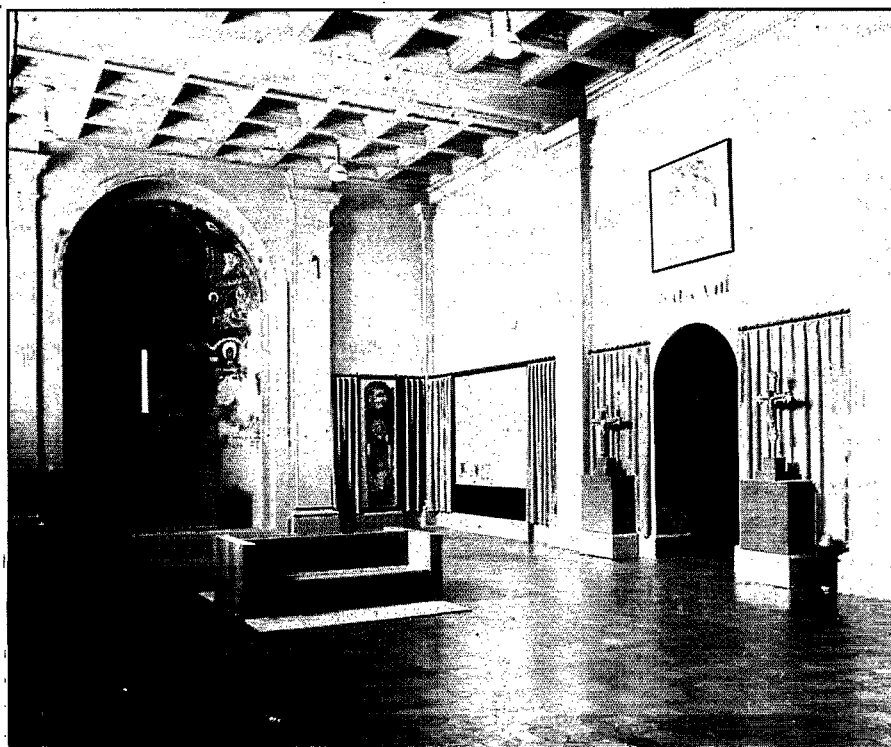
Christiane Desroches-Noblecourt, la célèbre égyptologue du musée du Louvre, devait alors persuader les autorités égyptiennes de solliciter une aide internationale par le canal de l'UNESCO et pousser celle-ci à se charger du projet. En 1959, à la demande du Gouvernement égyptien, l'UNESCO envoie un comité composé d'égyptologues, d'archéologues et d'ingénieurs examiner la région qui devait être inondée, entre le district d'Assouan et la frontière soudanaise. Au cours d'une réunion officielle entre ce comité et les représentants du Gouvernement égyptien, Son Excellence Saroite Okacha, ministre de la culture, annonça qu'en contrepartie de l'aide internationale l'Égypte allait : a) renoncer à ses droits sur la moitié au moins des produits des fouilles, à l'exception des spécimens exceptionnels (uniques ou présentant un intérêt majeur pour les musées égyptiens) ; b) autoriser des fouilles sur d'autres sites de son territoire ; c) céder certains temples de Haute-Nubie qui pourraient être transférés à l'étranger ; d) faire don d'importantes collections d'objets anciens qui étaient propriété de l'État. Le lac artificiel devant s'étendre au-delà des frontières du Soudan, les autorités de ce pays ont fait une offre similaire aux institutions participant au projet.

La Conférence générale de l'UNESCO allait bientôt autoriser l'Organisation à lancer une campagne internationale visant à préserver les principaux monuments menacés et à entreprendre un vaste programme de sauvetage archéolo-

gique, tout en soulignant le caractère exceptionnel de cette campagne, qui ne serait pas répétée.

Avant de s'achever en 1980, la Campagne de Nubie a permis, en vingt ans, de sauver les monuments et les sites les plus importants ou d'en faire un relevé détaillé. Les efforts ont porté plus spécialement sur deux grands ensembles monumentaux : quelque 42 millions de dollars ont été nécessaires pour hisser le temple d'Abou Simbel sur le plateau surplombant son emplacement initial au bord du Nil, et 30 millions pour transférer les monuments de Philae sur l'île voisine d'Agilkia, après en avoir remodelé le paysage à l'image du site d'origine. (Le Gouvernement égyptien a pris à sa charge la moitié environ du budget de l'opération, l'autre moitié étant couverte par les contributions internationales.)

Auparavant, la réglementation égyptienne limitait les recherches archéologiques menées par des institutions étrangères. De plus, les égyptologues s'étaient surtout intéressés aux nombreux et imposants monuments des temps pharaoniques. Des crédits étant désormais disponibles, universités, musées et autres institutions entreprirent une vaste série de fouilles dans des régions jusque-là peu explorées. Quantité de données nouvelles furent ainsi recueillies, et des cultures inconnues ont été identifiées. Le généreux partage des objets mis au jour, proposé par les deux pays, a permis de mener à bien, en Haute-Égypte, des recherches qui étaient demeurées impossibles durant des décennies. Plusieurs centaines d'articles et des dizaines de monographies furent publiés longtemps avant la fin de la campagne, et d'autres sont encore en attente. En Égypte, l'excédent des fonds recueillis a été utilisé, une fois l'opération de sauvetage achevée, pour concevoir et mettre en chantier un nouveau musée na-



Aspect initial d'une des galeries du Musée national d'art de Catalogne (Barcelone), dans un bâtiment construit pour l'Exposition universelle de 1929 ; le musée abrite la plus importante collection au monde de peintures romanes du X^e au XIII^e siècle.

tional destiné à remplacer les anciens bâtiments qui ont fait leur temps.

Un succès en entraîne un autre : en novembre 1966, au cours de la Conférence générale de l'UNESCO, des pluies torrentielles inondèrent l'Italie, des Alpes à la Sicile, causant de graves dégâts au patrimoine artistique et architectural de Florence et de Venise. La délégation italienne attira l'attention de la Conférence sur cette catastrophe et sur l'énorme besoin de spécialistes de la conservation des œuvres d'art et des édifices historiques, ainsi que de volontaires prêts à travailler sous leur direction. Bien qu'ayant précédemment annoncé que la Campagne de Nubie resterait un effort unique, la Conférence générale allait répondre à cet appel et approuver le lancement de la Campagne internationale en faveur de Florence et de Venise.

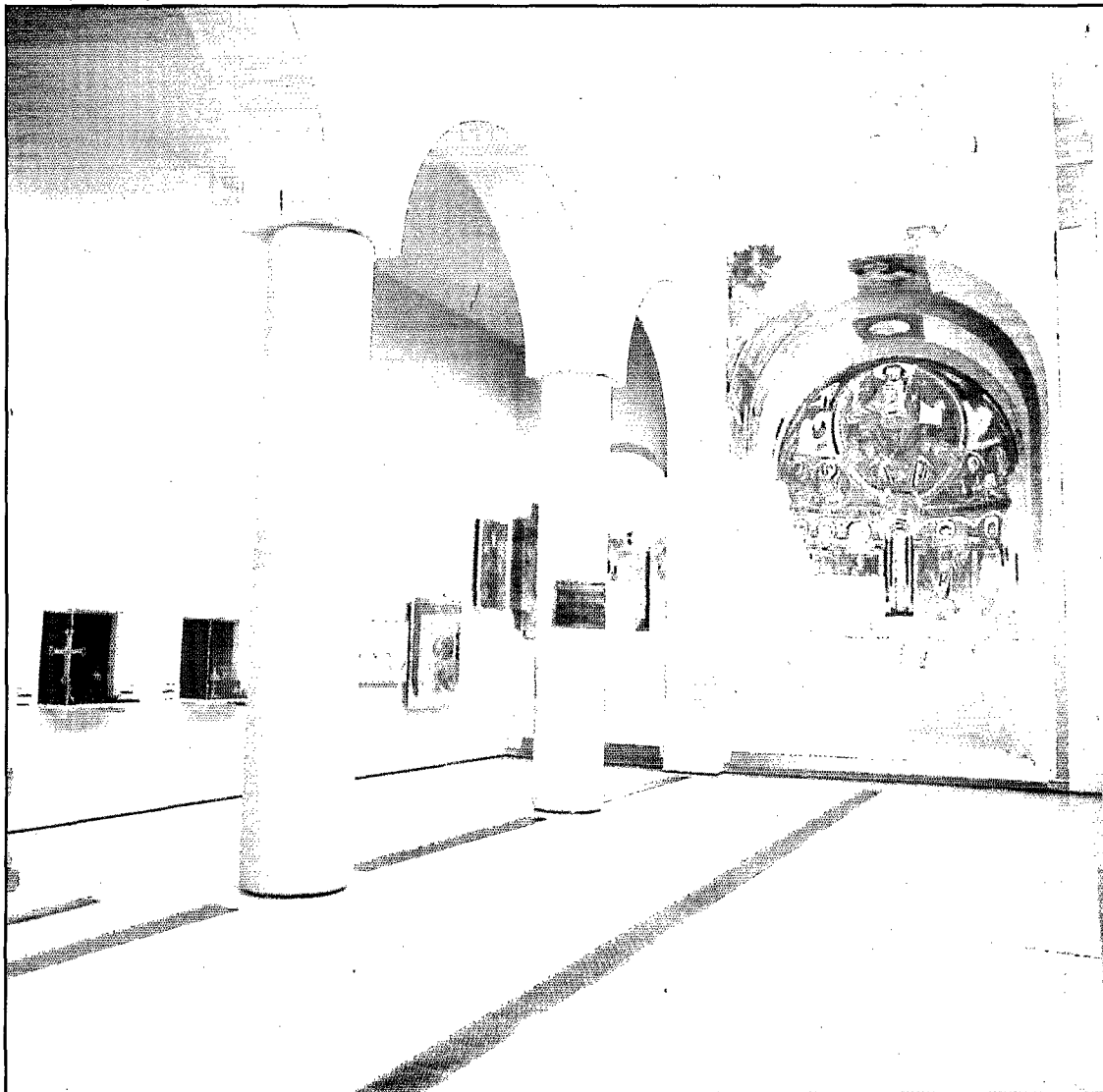
D'autres campagnes allaient suivre. La première visait à sauver le grand monument bouddhique de Borobudur, en Indonésie : ses fondations étaient fragiles, et les parois sculptées des terrasses penchaient si fort qu'elles menaçaient à tout instant de s'écrouler. Puis ce fut le tour de Mohenjo-Daro, vaste cité de l'âge du bronze qui s'étend sur les rives de l'Indus, au Pakistan. De même, menacés par le

développement et laissés à l'abandon, le patrimoine architectural, les sites et les monuments de la vallée de Katmandou (Népal) risquaient de disparaître, ainsi que ceux du triangle culturel de Sri Lanka et d'autres régions. La Conférence générale approuva la mise en œuvre de nouvelles campagnes.

Pour chacune d'entre elles, il a fallu engager des consultants, organiser des stages de formation, acquérir du matériel spécialisé, etc., et créer ou agrandir les services nationaux qui prendraient plus tard la relève. Chacune a eu des effets multiplicateurs dans les pays concernés, car si les gouvernements étaient tenus d'y affecter une part importante du budget national comme fonds de contrepartie, l'extension des services gouvernementaux et l'expérience acquise par leurs personnels ont contribué à l'essor de leur programme général. En outre, la préservation d'ensembles monumentaux majeurs, ainsi que l'agrandissement et la modernisation des musées se sont traduits dans bien des cas par un développement du tourisme culturel, qui a finalement permis d'amortir les dépenses publiques engagées.

Le PNUD entre en action

Dans les premières années de l'après-guerre, la principale source de financement extrabudgétaire des projets au sein du système des Nations Unies était le Programme des Nations Unies pour le développement (PNUD). A l'origine, celui-ci n'accordait son assistance qu'à des entreprises de nature à favoriser « directement » le développement économique. Il apparut toutefois bien vite que, si l'on n'aidait pas les pays bénéficiaires à former leur propre personnel technique, ils resteraient indéfiniment dépendants de l'aide extérieure. Le PNUD a donc passé un contrat avec le Département de l'éduca-



La même galerie aujourd'hui, après sa rénovation par l'architecte Gae Aulenti.

tion de l'UNESCO, afin que celui-ci aide les pays en développement à se doter d'universités et d'instituts de technologie.

A l'époque, les projets culturels ne pouvaient pas bénéficier d'une aide des Nations Unies. Toutefois, lors d'une session de l'Assemblée générale de l'Union internationale des organisations officielles de tourisme (IUOTO), l'UNESCO réussit à imposer le concept de « tourisme culturel », qui mettait l'accent sur le rôle important du tourisme dans de nombreux projets de développement, et sur le fait que financer l'amélioration d'infrastructures telles que les autoroutes ou les aéroports n'avait pas beaucoup de sens si l'on se désintéressait des monuments, des sites, des musées qui attiraient un nombre considérable de touristes.

Différentes résolutions adoptées par l'IUOTO (qui allait prendre le nom d'Organisation mondiale du tourisme lors de sa transformation en une organisation intergouvernementale sise à Madrid) mentionnaient le tourisme culturel comme un important facteur de développement économique. Elles furent ultérieurement approuvées par le Conseil économique et social de l'ONU et, en 1973, le PNUD était autorisé à financer des projets dans ce domaine. Des études préliminaires étant souvent commandées à des consultants engagés dans le cadre du Programme de participation de l'UNESCO, il fut amené à financer à long terme des services d'experts, des bourses et l'achat de matériels.

Une nouvelle étape fut franchie

lorsque le PNUD finança, au niveau régional, des projets permettant de donner une formation aux techniques de conservation et d'organiser des expositions avec les moyens locaux. Le projet pilote de ce type fut mené au Nigéria : Bernard E. B. Fagg, alors directeur des antiquités de ce pays, ouvrit un centre de formation à Jos et réussit à faire du petit musée installé sur ce site un organisme capable d'accueillir des stagiaires venus de toute l'Afrique subsaharienne. Les cours, dispensés en anglais et en français, remportèrent un vif succès. Un deuxième centre, pour l'Amérique latine, ouvrit ses portes à Churubusco (Mexico). D'autres centres furent créés ultérieurement, à Honolulu pour la région du Pacifique, avec la coopération du Bishop Museum et de



*Le Victoria and Albert Museum
(Londres), aujourd'hui.*

l'Académie des arts, et à Cuzco (Pérou) pour l'Amérique du Sud.

En Afrique, où le besoin de main-d'œuvre qualifiée était particulièrement aigu, les diplômés de Jos et d'autres centres de formation régionaux se trouvèrent fort sollicités, et beaucoup obtinrent rapidement une promotion. Les demandes de nouveaux cours pour former du personnel supplémentaire se multipliaient. Pendant longtemps, toutefois, le PNUD ne finança les projets régionaux que pour une durée maximale de dix ans. Lorsque l'aide cessa, certains centres, comme ceux de Jos

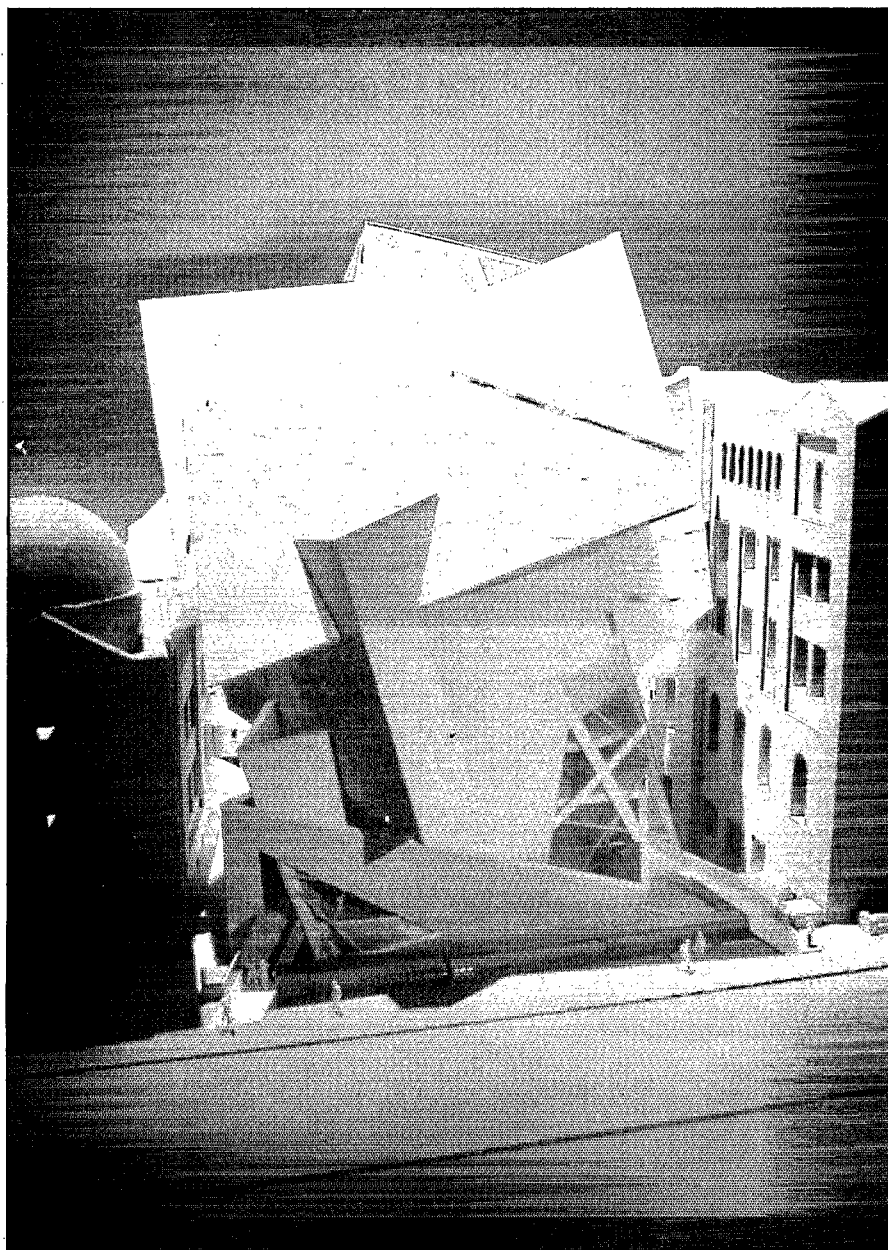
et de Churubusco, devinrent des centres de formation nationaux.

Le couronnement de l'édifice : la Convention du patrimoine culturel

La Division des musées et des monuments a pris part à l'élaboration de la Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel, l'un des principaux instruments internationaux jamais adoptés par la Conférence générale. Cette Convention a cela de particulier que tous les États qui la ratifient s'engagent à contribuer à un fonds international, dont la gestion est confiée à un comité élu par les États parties.

La première version rédigée par l'UNESCO visait la préservation des monuments et des sites présentant un intérêt exceptionnel. Or, l'Organisation des Nations Unies préparait une grande conférence sur l'environnement, qui devait se tenir à Stockholm en 1972, et avait chargé l'Union internationale pour la conservation de la nature et de ses ressources (UICN) de rédiger plusieurs projets d'instruments internationaux, dont l'un envisageait la création d'un fonds d'affectation spéciale pour le patrimoine mondial en vue de financer des activités de préservation de l'environnement naturel. Des similitudes — et des différences — existant entre le projet de l'UICN et celui de l'UNESCO, l'Organisation des Nations Unies décidait de réunir, en septembre 1971, un groupe de travail intergouvernemental sur la conservation.

Une certaine confusion régna au début de la réunion, en partie due au fait que le projet de l'UNESCO, relativement avancé, avait déjà été diffusé auprès des États membres et révisé, alors que celui de l'UICN n'en était qu'au stade préliminaire, et que les États-Unis d'Amé-



La « Boilerhouse », future extension du Victoria and Albert Museum, conçue par l'architecte Daniel Libeskind.

rique présentait de leur côté un projet sur le patrimoine naturel, qui s'écartait de ce deuxième texte sur certains points.

Afin d'aplanir les difficultés, un comité de rédaction (aux travaux duquel je fus convié à assister en qualité d'observateur) a été chargé de concilier le texte des États-Unis et celui de l'UICN en utilisant le second comme document de base. Au cours des discussions, un certain nombre de modifications furent acceptées, qui rapprochaient le projet de l'UICN de celui de l'UNESCO. Puis, lors d'une réunion du Conseil consultatif pour la préservation des vestiges historiques et du

Département d'État américain à Washington, on s'avisa que deux instruments exigeraient deux administrations et des budgets séparés, et qu'il serait donc beaucoup plus efficace et moins coûteux de n'en conserver qu'un. Les États-Unis s'étant finalement ralliés à cette position, une nouvelle réunion fut organisée au siège de l'UNESCO, chargée de réaliser une synthèse des deux instruments en combinant les dispositions intéressant respectivement le patrimoine culturel et le patrimoine naturel, et en reconnaissant que certains domaines relevaient de l'un et de l'autre.

Le projet de convention ainsi révisé est soumis à la Conférence générale de l'UNESCO, qui l'adopte le 16 novembre 1972. Les États-Unis, il y a lieu de le noter, ont déposé leur instrument de ratification, à Paris, le 7 décembre 1973, soit un peu plus d'un an seulement après son adoption par la Conférence générale. A l'heure où j'écris, la Convention a été ratifiée par 149 États.

En guise de bilan

Ceux d'entre nous qui ont eu le privilège de travailler à l'UNESCO quand ce

n'était encore qu'une petite organisation ont eu la chance de le faire au cours d'une époque de croissance et d'optimisme. La tâche était ardue, et certains projets n'aboutissaient pas d'emblée, mais il était souvent possible de trouver des solutions de rechange. C'est en partie grâce aux efforts d'Ali Vrioni, directeur du Projet de Nubie au cabinet du Directeur général, René Maheu, que nous avons pu recueillir d'importantes contributions volontaires. Lorsque, plus tard, il a rejoint avec son équipe la Division des musées et des monuments, son expérience et ses qualifications ont été pour beaucoup dans le développement de cette dernière. A mon grand regret, il m'est impossible de citer les noms de tous les membres du personnel de la Division — responsables de projets, mais aussi commis et secrétaires — qui ont pris part au déploiement de notre programme. De nationalités et d'horizons variés, ils ont joué un rôle essentiel dans l'extension des activités de l'UNESCO en faveur du développement des musées et de la préservation du patrimoine culturel.

Diverses autres unités, au sein de l'Organisation, ont également contribué au succès de ce programme. Ainsi, les trois conventions et les dix recommandations portées à notre actif n'auraient pas vu le jour sans le concours du conseiller juridique et de ses collaborateurs. De même, la Division du matériel hors siège a mis sa documentation à notre disposition et nous a aidés par ses conseils à choisir le matériel, fabriqué dans de nombreux pays, dont nous avons besoin pour nos projets « opérationnels ». Il convient de saluer aussi le travail de nos homologues chargés par les États membres de coopérer avec le personnel et les consultants de l'UNESCO. Grâce à eux, des erreurs ont pu être évitées ou corrigées rapidement. Enfin, et ce

n'est pas le moins important, je me dois de mentionner les nombreux apports à nos projets, en premier lieu aux campagnes, mais aussi à toutes sortes d'initiatives de moindre envergure, de nombreux gouvernements, institutions et individus. Tous ces facteurs ont contribué à forger cet « esprit de corps », qui a été la marque de ces temps héroïques. ■

Bibliographie

Nouvelles de l'ICOM

1948. Vol. 1, 1^{er} octobre.

1996. Vol. 49, n° 1. (Dossier 50^e Anniversaire.)

UNESCO

1961. *Records of the Conference convened by UNESCO, held at The Hague from 21 April to 14 May 1954*. La Haye, gouvernement des Pays-Bas.

1983. *Conventions et recommandations de l'UNESCO relatives à la protection du patrimoine culturel*. Paris, UNESCO.

Courrier de l'UNESCO

1960. « Sauvez les trésors de Nubie », vol. 13, n° 2. (Numéro spécial.)

1980. « Victoire en Nubie : 4 000 ans d'histoire sauvés des eaux », février-mars.

LAVES, W. H. C. ; THOMSON, C. A. *UNESCO : purpose, progress, prospects*. Bloomington, University of Indiana Press, 1957.

WALTERS, F. P. *A history of the League of Nations*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1986. (1^{re} édition publiée en 1952 par les Presses universitaires d'Oxford.)

Projets récents de l'UNESCO

Ces dernières années, dans près de cinquante pays, l'UNESCO a aidé à concevoir, construire ou aménager des musées, à former leurs personnels, à conserver leurs collections, à les équiper en matériel et en mobilier, etc. En voici quelques-uns :

- Afrique du Sud* : Musée du peuple de l'Université de Fort Hare.
- Algérie* : Musée des arts populaires (Alger) ; Musée national des beaux-arts ; Musée des antiquités ; Musée archéologique de Tipasa.
- Bénin* : Musée de Cotonou ; Musée historique d'Abomey ; Musée d'histoire de Ouidah.
- Bosnie-Herzégovine* : Musée de Sarajevo.
- Cameroun* : Musée du Palais du sultan (Foumban).
- Chili* : Musée Salvador Allende (Santiago).
- Comores* : Musée de la marine.
- Égypte* : Musée de la Nubie (Assouan) ; Musée égyptien et Musée islamique (Le Caire).
- Émirats arabes unis* : Musée archéologique (Chardjah).
- Équateur* : Museo arqueológico y Galerías de Arte del Banco Central.
- Fédération de Russie* : Musée de l'Ermitage (Saint-Petersbourg).
- Géorgie* : Institut géorgien Chubinishvili d'histoire de l'art et Institut Kekelidze des manuscrits (Tbilissi).
- Jordanie* : Musée d'art et d'architecture islamiques.
- Koweït* : Musée islamique.
- Liban* : Musée rural du mont Liban.
- Madagascar* : Musée du Palais de la reine.
- Nigéria* : Musée de Jos.
- Oman* : Musée de Mascate.
- Ouganda* : Musée de l'Ouganda (Kampala).
- République démocratique du Congo (ex-Zaïre)* : Musée d'art et d'ethnologie (Lisala).
- République tchèque* : Chaire UNESCO de muséologie à l'Université Masaryk (Brno).
- Tunisie* : Musée de Carthage ; Musée du Sahara (Douz).

Ont également fait appel à nous les musées nationaux des pays suivants : Albanie, Bahreïn, Botswana, Burkina Faso, Cameroun, Comores, Émirats arabes unis, Éthiopie, Gabon, Islande, Jamahiriya arabe libyenne, Koweït, Lesotho, Liban, Libéria, Niger, Qatar, République arabe syrienne, République centrafricaine, République-Unie de Tanzanie, Rwanda, Sierra Leone, Somalie, Soudan, Swaziland, Tadjikistan, Togo, Yémen et ex-Zaïre.

Les politiques d'acquisition des musées et la Convention de l'UNESCO de 1970

Patrick J. O'Keefe

*Une des tâches principales de l'UNESCO pour la préservation du patrimoine culturel mondial est de faire adopter des textes qui définissent clairement la nature et la portée de la protection à assurer. En établissant les règles qui régissent les relations internationales à cet égard, l'Organisation a énoncé des principes et des normes qui, avec le temps, ont changé les mentalités et la façon d'agir tant des professionnels du patrimoine que du grand public. La meilleure preuve en est donnée par la mise en œuvre de la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, adoptée en 1970, qui a fortement influé sur les modalités d'acquisition des musées. Patrick J. O'Keefe, auteur d'ouvrages sur la réglementation et la gestion du patrimoine culturel, exerce les fonctions de consultant dans ce domaine. Ancien haut fonctionnaire du Gouvernement australien, puis universitaire, il est le coauteur d'une série de cinq volumes intitulée *Law and the cultural heritage [Législation et patrimoine culturel]*, ainsi que de nombreux articles et communications. Il est membre de la Société des antiquaires de Londres.*

La communauté muséale internationale a commencé à s'intéresser aux problèmes posés par le vol et l'exportation illicite de biens culturels dans les années 30. *Museum*, prédécesseur de *Museum international* et revue officielle de l'Office international des musées, a publié pendant cette période quarante-six articles sur la protection des sites et des monuments. L'Office international des musées a aussi contribué à l'établissement d'un projet de convention — dépassé par la seconde guerre mondiale — qui devait traiter des aspects juridiques du retour des objets. Il n'était pas question alors des politiques d'acquisition.

Il en va aujourd'hui tout autrement. Les conditions à respecter pour l'acquisition des objets sont normalement formulées dans les politiques officielles des musées en la matière. Bien des institutions s'interdisent en particulier d'introduire dans leurs collections toute pièce ayant fait l'objet d'une exportation illicite — à plus forte raison, d'un vol. Cette attitude est due en grande partie à la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels (la « Convention »), adoptée par l'UNESCO en 1970, et à l'examen de conscience qui est allé de pair avec son élaboration.

Les négociations relatives à la Convention ont débuté en 1960. Nombre de grands pays du marché de l'art manquaient, pour le moins, d'enthousiasme. Ainsi, les États-Unis d'Amérique n'ont joué un rôle actif que lors de la conférence diplomatique de 1970 et ne sont devenus partie à la Convention qu'en 1983. Encore ont-ils assorti leur adhésion de multiples restrictions. Certains des principaux acteurs du commerce des biens culturels — l'Allemagne, le Japon, les Pays-Bas et le Royaume-Uni

— n'ont pas encore adhéré. L'influence exercée par la Convention est cependant bien plus grande que l'éventail des ratifications ne le donnerait à penser, ce qui s'explique, dans une large mesure, par l'impact que cet instrument a eu sur les musées.

La Convention est née à un moment où l'opinion publique commençait à mesurer les dommages causés par le commerce illicite. Coggins avait fait ses premières révélations sur le marché des antiquités colombiennes ; Meyer publiait, quelques années plus tard, un ouvrage qui devait faire école, *The plundered past : the traffic in art treasures*. Le colonialisme était en voie de disparition, et les États d'Afrique et d'Asie qui venaient d'accéder à l'indépendance voyaient leurs sites et leurs monuments détruits par des fouilles clandestines et l'exportation des objets découverts. Les musées et, en leur sein, des professionnels scrupuleux se sont rendu compte qu'il leur incombait non seulement de ne pas tirer profit du commerce illicite, mais aussi de fixer des normes pour leurs acquisitions. La Convention leur a fourni un instrument officiel pour s'acquitter de ces obligations, quand bien même leurs gouvernements restaient inactifs.

Une question de principe

Au Royaume-Uni, en 1977, cinq ans seulement après l'entrée en vigueur de la Convention, le Conseil du comté de Leicester a défini la politique suivante : « L'Administration [du comté] souscrit aux principes énoncés dans la Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, adoptée par l'UNESCO en 1970, et déclare que, bien que la Convention n'ait pas encore été

adoptée ou ratifiée par le gouvernement du Royaume-Uni, le Conseil du comté se conformera aux dispositions et aux principes éthiques qu'elle contient, dans la mesure où ces dispositions et principes sont applicables à l'administration d'un musée. »

La référence aux « principes éthiques » est révélatrice. Cette expression figure aussi à l'article 5 *e* de la Convention, selon lequel les États parties s'engagent à instituer des services administratifs qui auront notamment la fonction suivante : « Établir, à l'intention des personnes intéressées (conservateurs, collectionneurs, antiquaires, etc.), des règles conformes aux principes éthiques formulés dans la présente Convention et veiller au respect de ces règles. » Aucune indication n'était donnée sur le caractère de ces principes éthiques. On trouve néanmoins des dispositions allant dans le même sens dans les textes définissant les politiques d'acquisition d'un grand nombre de musées. Une expression couramment employée est « souscrit au principe de... ». Il est aussi souvent recommandé d'agir « dans l'esprit de », de « s'inspirer des politiques de » ou d'« adhérer aux principes de ». Cela pose immédiatement la question de savoir ce qu'il faut entendre par ces termes.

Le libellé de la Convention est le résultat d'un processus complexe. Pour des raisons qui débordent le cadre du présent article, il se prête à une interprétation large ou à une interprétation étroite. Selon certains, les États parties doivent seulement interdire l'importation et assurer la restitution des objets volés dans « un musée, un monument public civil ou religieux ou une institution similaire », conformément aux dispositions de l'article 7. D'autres prennent en compte l'article 3, selon lequel sont illicites l'importation, l'exportation et le transfert de pro-

priété des biens culturels s'ils sont effectués contrairement aux dispositions prises par un État partie.

On peut supposer que les musées qui utilisent les expressions susmentionnées ne veulent pas seulement déclarer leur intention de ne pas collectionner des biens culturels volés ; ils veulent donc forcément dire qu'à leurs yeux la Convention contient l'injonction de ne pas acquérir des objets exportés de façon illicite. Ils agiraient ainsi en accord avec les dispositions pertinentes de cet instrument. Par exemple, en vertu de l'article 7, les États parties s'engagent à « prendre toutes les mesures nécessaires, conformes à la législation nationale, pour empêcher l'acquisition, par les musées et autres institutions similaires situés sur leur territoire », de biens culturels exportés illicitement. Les États-Unis ont estimé que la disposition ne devait être appliquée qu'aux musées dont les politiques d'acquisition relèvent des pouvoirs publics, musées qui sont très peu nombreux dans ce pays. Les musées américains qui emploient les formules susmentionnées se réfèrent à la Convention pour pouvoir refuser, en s'appuyant sur sa déontologie, l'entrée dans leurs collections de biens culturels illicitement exportés, même si le gouvernement lui-même ne poursuit pas cet objectif.

Dans certains musées, les directives concernant l'acquisition précisent les objets qu'ils collectionnent, mais non la manière dont se fait la collection ; leurs codes de déontologie portent parfois sur d'autres questions. Le résultat ne devrait pas être pour autant différent. Les codes devraient régir aussi les modalités d'application des politiques d'acquisition.

Beaucoup de musées font partie du Conseil international des musées (ICOM), dont le code de déontologie date de 1986. Ce texte fait également état

de la Convention, mais en des termes circonspects qui témoignent des intérêts divergents en jeu au moment de son élaboration : « Si un musée entre en possession d'un objet qui peut s'avérer avoir été exporté ou autrement transféré en violation des principes de la Convention de l'UNESCO sur les moyens d'interdire et d'empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites de biens culturels (1970), et si le pays d'origine en demande le retour et démontre que cet objet fait partie de son patrimoine culturel, le musée doit, s'il lui est légalement possible de le faire, s'engager à prendre des mesures pour coopérer au retour de l'objet dans son pays d'origine. »

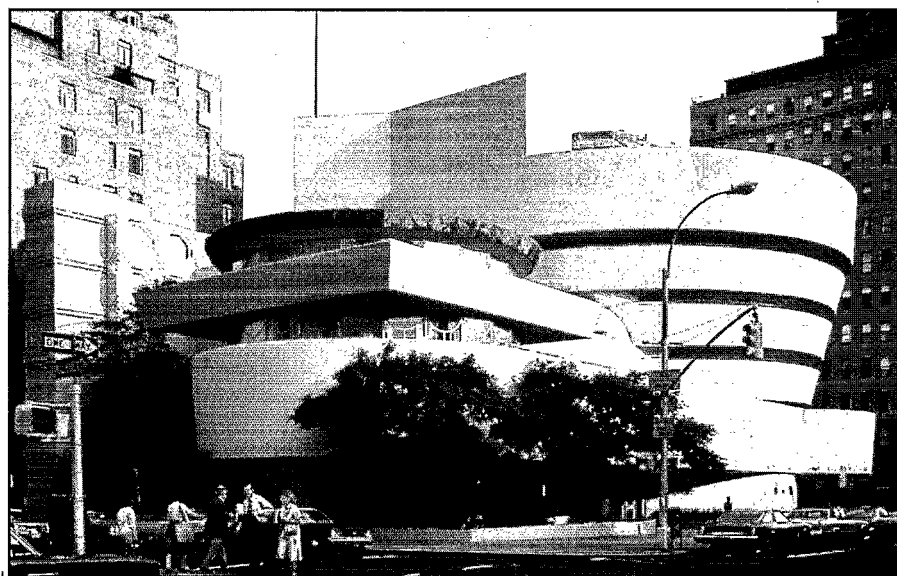
Dès sa première réunion, qui s'est tenue à Mexico en 1947, l'ICOM s'était déclaré préoccupé par les fouilles et l'exportation illicites. Il avait suivi attentivement les discussions menées au sein de l'UNESCO et, en 1970, il avait lancé une campagne internationale en faveur d'une déontologie professionnelle des acquisitions. Le code de déontologie de 1986

devrait donc être considéré comme l'aboutissement d'un long processus d'échanges de vues et d'examen des règles pratiques souhaitables. Le ton et le contenu du paragraphe précité sont néanmoins très formalistes, ce qui n'est pas sans conséquence pour les musées qui ont repris intégralement cette disposition dans la définition de leur politique d'acquisition. En effet, la question primordiale qui se pose est de savoir si un code de déontologie doit être envisagé comme un document se prêtant à une interprétation quasi juridique ou comme l'un des éléments d'un processus éducatif.

Au-delà du musée

Les musées qui ont précisé leur politique d'acquisition pour tenir compte de ce qui, à leurs yeux, constituait les principes de la Convention étaient soucieux de moraliser leur comportement. Ils ne sont cependant pas les seuls concernés par de telles initiatives. Les nouvelles politiques d'acquisition devraient notamment dimi-

Le musée Guggenheim de New York, tel qu'il a été conçu par l'architecte Frank Lloyd Wright en 1943.



© Don Kaley, avec l'aimable autorisation des Archives Frank Lloyd Wright, Taliesin West, Scottsdale, Arizona

© Margo Stipe, avec l'aimable autorisation des Archives Frank Lloyd Wright, Taliesin West, Scottsdale, Arizona



Le musée Guggenheim, tel qu'il se présente aujourd'hui, avec la tour conçue par Wright en 1952 et construite ultérieurement par Gwathmey Siegel and Associates.

nuer l'intérêt que les biens culturels dont la provenance n'est pas convenablement indiquée, en particulier ceux qui ne sont pas accompagnés d'un certificat d'exportation, présentent pour les collectionneurs et les investisseurs désireux de faire don de ces biens à un musée et de prétendre à des allègements fiscaux importants — sans parler de la considération du public. Si les musées sont vigilants — en effet, la donation peut être faite de nombreuses années après l'achat initial par le collectionneur — et appliquent une politique d'acquisition inspirée de la Convention, ils refuseront les pièces qui leur seront ainsi offertes.

Par ailleurs, la diminution de la valeur de l'objet crée un vice du titre acquis par l'acheteur. Cet autre effet des politiques d'acquisition dépend pour beaucoup du régime juridique en vigueur, mais, dans de nombreux pays, il est tenu compte du

concept d'« objet marchand », ce qui veut dire, *grosso modo*, que l'objet doit être adapté aux fins auxquelles il est vendu. L'impossibilité de revendre ou de donner cet objet à un musée pourrait jouer un rôle et permettre à l'acheteur d'annuler la vente initiale, de sorte que personne n'aurait intérêt à faire du commerce avec ce genre de matériel. Jusqu'ici, il ne semble pas que la question ait été directement posée en justice, encore qu'elle ait été évoquée dans le cadre de plusieurs actions. Cette éventualité donne toutefois une idée des conséquences que la Convention, conjuguée avec des politiques d'acquisition qui s'inspireraient de ses dispositions, pourrait avoir sur le commerce illicite des biens culturels.

L'impact que la Convention exerce sur les politiques d'acquisition tient aussi à l'importance accordée à ces politiques au sein du musée qui les conçoit. Il ne s'agit

pas simplement d'élaborer un document. Il faut expliquer ce texte et veiller à ce que le personnel chargé des acquisitions et, bien entendu, l'organe de supervision lui-même le gardent constamment à l'esprit. La tendance naturelle à considérer la tâche achevée une fois la version définitive du document établie doit être combattue énergiquement. Ainsi, dans un grand musée, l'auteur qui était à la recherche des instructions relatives à l'acquisition a constaté qu'elles avaient été classées aux archives et étaient tombées dans un oubli quasi général. D'autre part, dernièrement, certains musées ont refusé de faire connaître leur politique d'acquisition. Une telle attitude peut être légitime de la part d'une institution privée qui n'est pas financée par l'État ou à laquelle ce dernier ne consent pas d'avantages, mais elle n'est pas justifiée dans les autres cas.

Enfin, les directeurs et les conservateurs peuvent céder à la tentation d'acquiescer à une pièce qui semble avoir fait l'objet d'une transaction illicite. Comme l'a dit un jour Thomas Hoving, ancien directeur du Metropolitan Museum of Art de New York : « La quête et l'obtention d'une grande œuvre d'art représentent l'une des démarches les plus captivantes de la vie : elles suscitent autant d'inquiétude, d'émotion et de profonde satisfaction qu'une relation amoureuse¹. »

Il est en effet difficile de renoncer, pour une question de principe, à un objet très recherché, et certains semblent n'avoir pas su résister. Le secrétaire général de l'ICOM a déclaré dernièrement que l'organisation avait dû rappeler à un certain nombre de musées les principes de son code². Dans l'éditorial de sa livraison de l'automne 1995, *African arts* a demandé comment de grands musées américains, dont les noms étaient cités, pouvaient avoir fait entrer dans leurs collections des terres cuites nok, étant

donné les politiques adoptées par les principales associations professionnelles du pays.

Des années durant, la plupart des commentateurs ont dédaigné la Convention, à laquelle ils reprochaient de ne pas avoir atteint ses objectifs. Ce faisant, ils ont négligé l'effet qu'elle pouvait avoir à long terme. Pendant vingt-cinq ans, la Convention a constitué pour les professionnels de musée concernés une norme internationale qui justifiait le refus de collecter des éléments du patrimoine culturel exportés illicitement, et validait l'introduction de cet interdit dans les politiques d'acquisition. Dans le même temps, elle a fortement contribué à convertir ces professionnels et le grand public à l'idée que l'exportation illicite est un délit qu'il ne faut pas cautionner. Cette éducation porte enfin ses fruits. Les États parties à la Convention sont maintenant au nombre de 86. La France l'a ratifiée dernièrement, et la Suisse a laissé entendre qu'elle allait y adhérer. On ne peut plus en faire fi. Elle aura encore plus d'influence sur les politiques d'acquisition au cours des années à venir. Ceux qui ne l'ont jamais invoquée devront envisager sérieusement de le faire. ■

1. T. Hoving, « The chase, the capture », *The chase, the capture : collecting at the Metropolitan*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975.
2. E. des Portes, « L'ICOM dans la lutte contre le trafic illicite des biens culturels », *Museum international*, vol. 48, n° 3, 1996, p. 51-58.

L'album de famille

François Mairesse

Quelle a été l'évolution de la mentalité et des idées de la communauté muséale au cours des cinquante dernières années ?

*François Mairesse, qui a pris ce sujet pour point de départ de sa thèse de doctorat, s'est penché sur la collection de *Mouseion*, la revue publiée par l'Office international des musées, à partir de 1927, et sur celle de son successeur, *Museum* (aujourd'hui *Museum international*), publié par l'UNESCO depuis 1948. Son analyse souligne les éléments de continuité et les changements intervenus dans ce domaine, avant de poser des questions pertinentes pour l'avenir. L'auteur, historien d'art, est diplômé de sciences économiques et membre de l'Institut national de la recherche scientifique de l'Université libre de Bruxelles. Spécialiste de muséologie, il poursuit des recherches sur les missions des musées et sur les méthodes mises en œuvre pour l'évaluation des activités muséales.*

Les sentiments que l'on éprouve à feuilleter un album de famille sont étranges, tour à tour empreints de nostalgie amusée et de sentiments quelque peu contraires. Notre perception a du mal à trouver ses points de repère. Ces photos, jaunies, écornées, paraissent souvent bien mornes, et l'histoire qu'elles évoquent, si paisible comparée au rythme trépidant que nous avons à affronter quotidiennement, semble s'être arrêtée dans la monotonie d'un passé révolu. Nous connaissons ces sentiments, qui font la richesse du temps des musées : un temps de longue durée, qui laisse s'écouler les heures et les secondes de notre vie de chaque jour comme si elles n'existaient pas. Mais, lorsque l'album que nous nous apprêtons à feuilleter est justement celui des musées, nos sentiments se troublent davantage : ces temples de la longue durée eux aussi ont changé, ce qu'évoque le grand livre où la chronique du monde des musées et des musées du monde est retracée, un livre que la mince revue que vous avez entre les mains a peu à peu composé. *Museum* (devenu *Museum international*), au fil des années, a recensé, par l'image et par le mot, ce qu'aucune revue nationale antérieure (*Museums Journal*, Grande-Bretagne, fondé en 1902, *Museumkunde*, Allemagne, 1905, ou *Museum Work*, États-Unis d'Amérique, 1919) n'avait aussi exhaustivement réalisé : la vie des musées dans le monde entier. *Museum* est pourtant l'héritier d'une tradition plus ancienne : la revue *Mouseion*, publiée de 1927 à 1946 par l'Office international des musées.

Feuilleter ces deux revues conduit d'abord à la même impression que celle donnée par tout autre album de famille : les reproductions photographiques évoquent un temps bien révolu, aisément identifiable dans des techniques d'exposition devenues obsolètes, dans les inven-

tions « révolutionnaires » d'alors (cinématographe, radiodiffusion, utilisation des rayons infrarouges pour l'analyse d'œuvres d'art...), si courantes aujourd'hui que nous parvenons mal à imaginer leur aspect novateur à cette époque. Les éléments qui nous sautent aux yeux sont des éléments techniques, mais les idées ? Les idées qui alors animaient le monde des musées ont-elle changé ? Avec *Mouseion* et *Museum*, remontons le temps des musées pour tenter de répondre à cette question.

Nombre d'idées généreuses voient le jour durant l'entre-deux-guerres. Dans le sillage de la Société des Nations, l'Institut international de coopération intellectuelle est créé pour faciliter le rapprochement des peuples et les conduire à une entente durable. Au cours d'une des premières réunions de la sous-commission des lettres et des arts, en 1925, le grand historien d'art Henri Focillon lance l'idée d'un Office international des musées (OIM). L'établissement de liens entre tous les musées du monde, l'organisation d'échanges, de congrès, l'unification des catalogues sont quelques-unes des tâches dévolues d'emblée à l'OIM. La création d'une revue qui doit rendre compte de ces travaux et propager les techniques muséographiques s'inscrit naturellement dans ce programme.

Mouseion paraît durant quinze ans (il interrompt sa publication pendant la guerre), concentrant son activité presque exclusivement sur les musées d'art et d'histoire et, selon les vœux de l'OIM, se veut international. Il nous faut aujourd'hui émettre quelques réserves sur cette aspiration. Durant l'entre-deux-guerres, l'Europe colonialiste impose encore largement ses vues en matière de culture au reste du monde, et près des deux tiers des articles parus dans la revue proviennent de cinq grands pays — la Fran-

ce, les États-Unis, l'Allemagne, l'Italie et la Grande-Bretagne. En tête de ce palmarès, la France et l'Italie. Signe de l'hégémonie latine sur la muséologie de l'entre-deux-guerres ? Il est important de noter que seule la langue française est utilisée dans la publication... Nous sommes loin des cinq éditions de *Museum international*. D'autres pays témoignent encore d'une activité muséologique soutenue : la Belgique, l'Espagne, les Pays-Bas, la Suède, l'Autriche et le nouveau bloc soviétique, puis la Grèce, la Suisse et la Pologne. Ce sont bien les anciens grands États européens — ainsi que les États-Unis — qui apparaissent comme les acteurs dominants sur le plan culturel. Ensemble, ils assurent les quatre cinquièmes des contributions de la revue.

Faut-il parler de désert muséologique en dehors de l'hégémonie du vieux continent ? Rien n'est moins sûr. Malgré les obstacles linguistiques et culturels, près de quarante pays envoient des contributions, dont le Japon, le Mexique, le Ca-

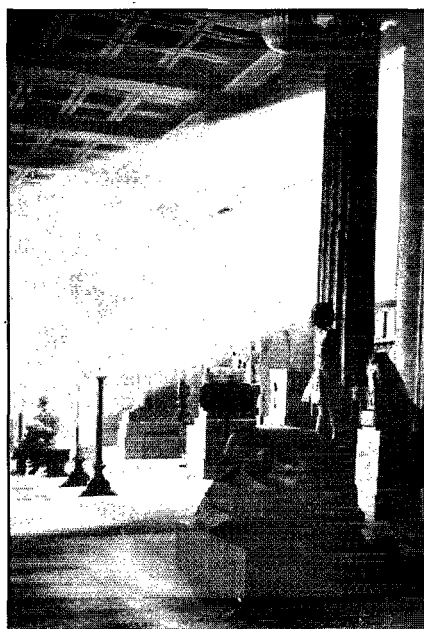
nada, l'Australie, la Chine, la Norvège, l'Estonie, la Lituanie, la Roumanie, la Bulgarie... Il existe bien là une forme d'internationalisme, malgré le silence lourd de sens laissé par la presque totalité des nations encore colonisées.

Plus ça change...

A quelques exceptions près, tous les sujets qui préoccupent encore le muséologue contemporain se trouvent déjà dans *Mouseion* : le rôle du musée dans la société, l'éducation, les fonctions de recherche, d'acquisition, de conservation ou de communication, les problèmes de construction et d'aménagement des bâtiments, d'inventaire et de catalogue des collections, voire les campagnes de publicité.

Mais la « révolution » qui s'opère durant ces années est avant tout technologique. Le très gros ouvrage *Muséographie*, publié en 1934 par l'OIM à la suite de son congrès de Madrid, en témoigne. C'est de ces avancées technologiques externes à l'institution (architecture, méthodes d'exposition) et internes (conservation, procédures de recherche) que *Mouseion* rend compte, axant prioritairement sa réflexion sur la conservation. Peut-être la conjoncture y est-elle pour quelque chose. En effet, dans l'entre-deux-guerres, marqué par le premier conflit mondial et par la montée des menaces du second, la notion de protection du patrimoine, de conservation et de mesures préventives est omniprésente tout au long des quinze années de parution de la revue. Près du tiers des contributions sont consacrées à la conservation — ou plus particulièrement à la restauration, quelquefois de dommages de guerre —, et aux procédures juridiques qui sont formulées pour sauvegarder le patrimoine de chaque pays. Sculptures, peintures mu-

© British Museum, Londres



La galerie égyptienne
du British Museum (Londres)
en 1930.

rales ou de chevalet, monuments antiques, médiévaux ou modernes, tous les domaines sont traités, notamment sur le plan de la conservation préventive (climatisation). C'est sur ces fondements que la conception d'un « patrimoine de l'humanité » — aussi bien les monuments historiques que les œuvres d'art — voit le jour.

A partir de 1936, les premiers ravages de la guerre d'Espagne amènent de nombreux spécialistes à parler de mesures de protection, voire de défense du patrimoine historique ou des musées. Au fur et à mesure que les menaces se précisent, les articles se font plus explicites. En 1939, un numéro de 200 pages, portant sur la protection des monuments et des œuvres d'art en temps de guerre, est publié. Le premier numéro de 1940 parle des mesures à adopter pour affronter la guerre alors en cours, puis la revue se fait silencieuse durant cinq ans. Les articles de 1946 dresseront ensuite le bilan des efforts de conservation ou de protection dans chaque pays belligérant.

Ce mouvement est parallèle à l'évolution des techniques scientifiques associées à l'analyse des œuvres d'art et aux méthodes de fouilles. Plusieurs musées s'équipent de laboratoires d'analyse d'œuvres, l'examen des œuvres d'art se veut plus scientifique. Berlin et Paris (en 1930 et 1932) rendent compte de l'activité des laboratoires qu'ils ont récemment créés. On commence à parler d'examen microchimique, du pouvoir des rayons X et des ultraviolets. De nouvelles méthodes de fouilles apparaissent, en provenance d'Égypte, de Grèce ou du Mexique, mais surtout d'Italie.

L'entre-deux-guerres assiste également au développement des musées dans le monde : de tous les pays parviennent des contributions sur la création ou sur l'activité des associations nationales de mu-



© François Mairesse

La galerie égyptienne du British Museum, aujourd'hui.

sées, sur l'organisation et le fonctionnement des institutions nouvelles. De Hambourg à Tokyo, de Tolède au Vatican, de Sarajevo à New York, de très nombreux articles font l'éloge du nouvel essor des musées, et chaque pays revendique sa place dans ce mouvement d'expansion. Pareil développement demande des explications. Pourquoi des musées ? L'une des réponses petit à petit met en exergue leur rôle social. Parti au début du siècle des États-Unis, le concept de musée « démocratique », un lieu ouvert à tous, trouve appui dans les milieux socialistes, mais c'est seulement après la première guerre mondiale que cette idée franchit véritablement l'Atlantique. Le rôle éducatif du musée commence ainsi à être évoqué de plus en plus souvent au cours de ces années, et avec insistance, car son rôle social est déterminé par l'éducation et la création des premiers services éducatifs.

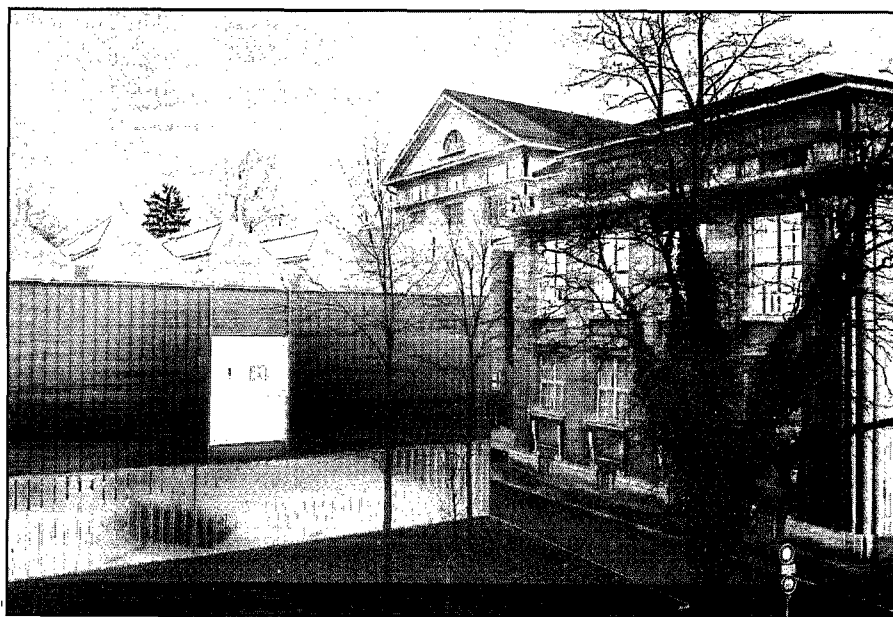
Mais ces notions nouvelles passent le plus souvent bien après les fonctions de conservation et de recherche scientifique du musée, bien après les nouveaux principes de construction, après l'architecture (le musée Guggenheim de Frank Lloyd Wright ou le musée à extension horizontale de Le Corbusier), après les problèmes d'aménagement intérieur et des techniques d'exposition. Pour l'heure, il semble préférable de confronter les musées d'« avant » avec ceux d'« après » l'utilisation de ces techniques rationnelles, qui sont source de progrès, plutôt que d'insister sur l'entente internationale (de plus en plus difficile) ou l'éducation. La seconde guerre mondiale renverra brusquement l'utilisation de ces merveilleuses techniques aux calendes grecques.

Les orientations de l'après-guerre

Le rêve de coopération intellectuelle lancé par la Société des Nations, brisé par cinq longues années de conflit mondial,

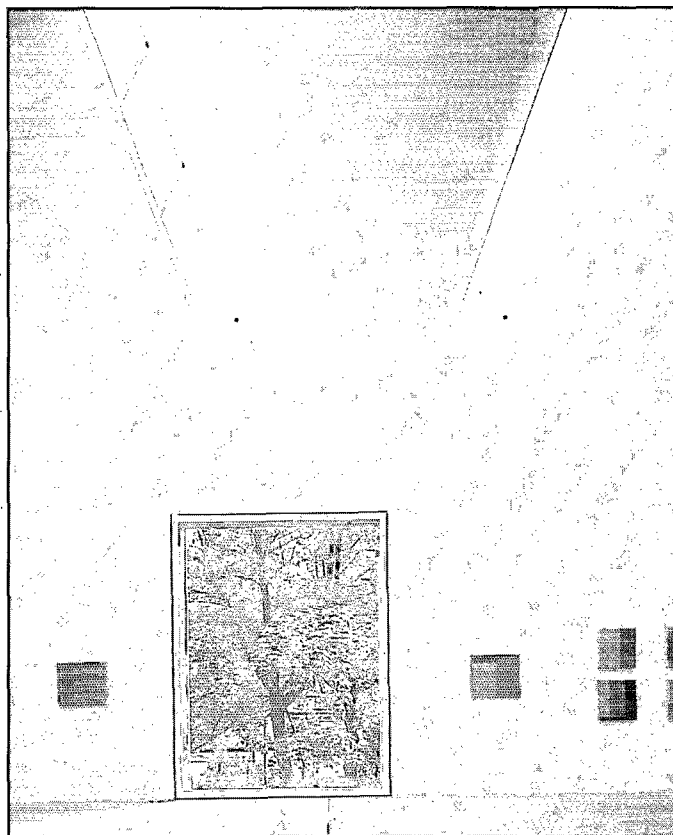
rejaillit au sein de l'UNESCO et du Conseil international des musées. Y a-t-il une différence entre le monde des musées d'hier et celui de l'après-guerre, dont *Museum* retrace l'histoire ? L'heure n'est pas au plus grand dynamisme, incontestablement présent dans les musées d'avant-guerre. Ce n'est pas non plus le temps d'une révolution technologique quelconque ou l'affinement de nouvelles méthodes muséographiques propres à conditionner le changement. Car changement il y a : *Museum* autant que *Museum* se voulaient des revues internationales, mais, dans cette dernière, le terme prend une autre ampleur. D'abord, parce que *Museum* s'intéresse à tous les musées, qu'ils soient consacrés à la science ou au sport, et surtout parce que la carte du monde qui progressivement se dessine est moins eurocentrée. Ce ne sont plus une quarantaine de pays, mais près de quatre-vingt-dix qui communiquent entre eux, du Chili à l'Éthiopie, du Mali au Pérou, de l'Ouganda au Tchad, du Yémen au

Une aile nouvelle, construite sur les plans des architectes Gigon et Guyer, est venue s'ajouter, en 1995, à l'ancien édifice du Kunstmuseum de Winterthur, en Suisse, bâti, en 1915, par Rittmeyer et Furrer.



Viet Nam en passant par le Guatemala, la Colombie, le Niger, Cuba, le Zaïre, le Népal, l'Algérie... Ce comptage superficiel ne doit pourtant pas éluder une certaine réalité : si bien des contributions viennent du monde entier, le volume de celles-ci reste le même. Les États-Unis, la France et l'Angleterre, l'Allemagne et la Russie (l'ex-URSS) en apportent le plus grand nombre — à cette différence près que la muséologie anglo-saxonne s'impose comme première contributrice à *Museum*, devant celle de la France et de l'Italie. Quelques pays « muets » à l'époque de *Museum* se sont imposés sur la scène internationale : le Mexique, le Brésil, l'Inde, le Canada ; mais la plupart des autres ne semblent apparaître que pour confirmer l'existence de la notion de musée dans le monde entier.

L'ordre de priorité des idées exposées dans les articles a lui aussi changé. Pendant le premier quart de siècle de parution de la revue (1948-1973), un tournant dans l'histoire des musées, amorcé durant l'entre-deux-guerres, se confirme et se développe de par le monde avec rapidité : l'attention portée aux activités éducatives et aux expositions. Les problèmes de conservation ou la recherche apparaissent avec moins d'insistance — ces techniques se sont-elles trop spécialisées pour ne plus faire partie intégrante d'une revue généraliste comme *Museum* ? Toujours est-il que la priorité est donnée à la présentation, à l'architecture, à l'organisation des musées et à l'activité éducative. Ces thèmes sont le plus fréquemment abordés, avant la recherche et avant la formation professionnelle. Les musées dans l'enseignement, les musées au service de tous deviennent des sujets récurrents dès le lancement de la revue, inaugurant ainsi les réflexions qui mènent à la deuxième période de *Museum*. Car réflexion il y a, qui débouche sur la mise en évidence de



© Luc Boegly/Archipress-Paris

*Une salle de l'aile nouvelle
du Kunstmuseum de Winterthur.*

problèmes (ceux du musée d'art contemporain en Occident et ceux du musée d'histoire), ainsi que sur la redéfinition du rôle que le musée devrait jouer pour relever de nouveaux défis : action sur le développement (Déclaration de Santiago) ou action sur l'environnement. Les nouveaux essais dont la revue se fait l'écho fondent une nouvelle culture.

Une « nouvelle muséologie »

Une période brève, marquée par une sensibilisation différente, voit bientôt le jour. Brève, car c'est sur fond de crise économique qu'elle se développe et que, progressivement, elle se laisse submerger. Cela couvre approximativement les années 1972 à 1985. On parle toujours alors (et en priorité) d'expositions temporaires, de présentation ou d'architecture. Mais aussi — et avec insistance — du trafic illicite et de la restitution des biens culturels, ou encore des musées et des pays en voie de développement. Quelque chose a changé avec le mouvement de décolonisation — et quelque chose change aussi dans les pays indus-

trialisés. De nouveaux concepts voient le jour : participation de la collectivité ou identité culturelle. Sur fond d'expériences récentes (le musée de voisinage d'Anacostia, la Casa del Museo de Mexico et le projet de musée intégré, le musée éclaté du Creusot...), une pensée se forge et se développe, qui questionne le musée sur sa place dans la société, sur son rapport à l'homme et à l'environnement, mais qui en même temps formule des réponses. C'est la « nouvelle muséologie » (et son outil, l'écomusée), dont l'un des points d'orgue sera peut-être le numéro d'hommage (1985) à Georges Henri Rivière, ancien directeur de l'ICOM et acteur enthousiaste de ce renouvellement.

Mais l'histoire du monde des musées, dont *Museum* se fait si bien le chroniqueur, est loin d'être aussi linéaire qu'il y paraît. Dès le début des années 70, les numéros spéciaux sur les musées et les ordinateurs rappellent que le musée est aussi une technique. Au milieu des années 80, les articles sur la pratique muséologique laissent transparaître de nouveaux concepts qui révolutionnent la communication et la rentabilité, les méthodes d'inventaire et d'archivage. La formation professionnelle, la « muséologie » ou les « écomusées » illustrent les changements qui s'opèrent progressivement dans le monde muséal, éludant les questionnements sur sa finalité pour insister sur sa survie, laquelle passe par son efficacité. Cette troisième période (très arbitrairement, de 1985 à nos jours) voit le discours sur le musée de plus en plus fréquemment jalonné de concepts liés à son financement : Amis du musée, marketing, mécénat, privatisation des institutions. Comment survivre ? Ou plutôt, comment survivre en ayant de plus en plus recours à l'informatisation, en perfectionnant les laboratoires de recherche, en agrandissant les réserves, en

améliorant l'accueil du public et, donc, en étudiant les visiteurs ? Le perfectionnement des techniques, loin de s'être arrêté, se poursuit indéfiniment. Les musées, eux aussi, se développent, tant d'un point de vue géographique (du Grand Nord au cyberspace) que par leurs centres d'intérêt (l'art nouveau, le sport, le cinéma, la ville, la famine, pour ne reprendre que le titre de quelques dossiers récents de *Museum* et de *Museum international*).

Un sentiment étrange me saisit à chaque fois que je parcours les dernières pages du grand album de famille constitué par *Museum international* et par *Museumion*. Incontestablement, il s'agit bien d'une famille, avec ses grands ancêtres prestigieux, ses branches de riches héritiers et ses membres plus modestes, ses oncles d'Amérique et ses neveux perdus au diable vauvert. L'OIM et l'ICOM ont à coup sûr réussi à tisser des liens solides entre ses différents membres. Nous prenons conscience, en feuilletant les numéros de ces revues, de l'histoire commune à laquelle chaque musée participe ; nous sommes en mesure de comparer, avec un certain amusement, les moyens dont nos ancêtres disposaient, et qui nous paraissent quelquefois dérisoires par rapport à ceux que nous utilisons. Mais ces signes extérieurs de richesse ou de technologie avancée ne doivent pas faire oublier l'essentiel, l'esprit de famille. Un esprit qui s'est exprimé si fortement durant les années 70, et sur lequel les discours actuels me semblent avoir tendance à faire l'impasse de plus en plus fréquemment. C'est pourtant par son esprit, par ses idées qu'une famille se reconnaît, qu'elle se survit. L'aspect extérieur, la technologie ou les méthodes de travail sont bien peu de chose en face de cela. Anacostia, Casa del Museo, Le Creusot, qu'êtes-vous devenus ? ■

Musées africains : le défi du changement

Emmanuel Nnakenyi Arinze

*Les efforts de l'UNESCO pour favoriser le développement et la modernisation des musées en Afrique ont suivi une courbe irrégulière, à l'image des changements sans précédent qui ont marqué la vie africaine tout entière au cours des cinquante dernières années. Si bien qu'aujourd'hui de nombreux Africains remettent en question la notion même de musée. C'est là un défi aux idées communément admises, qui pourrait avoir des incidences profondes pour les musées du monde entier. Voilà pourquoi nous avons demandé à Emmanuel Nnakenyi Arinze, président du Programme pour les musées d'Afrique occidentale (West African Museums Programme — WAMP), de faire le point de la situation et de dire ce qu'il pense des orientations futures. Il a travaillé dans les musées nigériens pendant vingt ans, et a été le directeur fédéral des musées et monuments jusqu'en 1991. Outre ses fonctions au WAMP, il est directeur de l'Heritage Consultancy Bureau et président de la Commonwealth Association of Museums. Membre de l'ICOM et de plusieurs autres organisations muséologiques professionnelles, il est consultant auprès de l'ICCROM pour le programme PREMA en Afrique. Il a publié des articles dans plusieurs revues muséologiques internationales et est coauteur du livre *Museums and their communities in West Africa*. Une autre publication, *Museums and history*, est actuellement sous presse.*

En tant qu'institutions nationales, la majorité des musées africains ont un passé commun : produits de l'époque coloniale, ce sont pour la plupart des créations du ^{XX}^e siècle. D'un bout à l'autre du continent, on observe le même modèle, la même démarche dans leur organisation, dans le choix des méthodes de collecte et de présentation des collections. En dépit de quelques modifications, les textes législatifs à l'origine de la création des musées d'Afrique, durant la période coloniale, sont encore foncièrement les mêmes.

Les expatriés qui vivaient en Afrique à l'époque coloniale se sont passionnés pour la collecte d'objets d'art traditionnels et pour l'étude de l'histoire culturelle des sociétés traditionnelles, ce qui les aidait dans la conduite des affaires publiques, et cette passion a modelé le développement des musées en Afrique. Fondamentalement, cela veut dire que les musées africains n'ont pas été créés pour les mêmes raisons que les musées d'Occident. Ces derniers ont encouragé la recherche savante et procuré à leur public un plaisir d'ordre éducatif, et ils ont été considérés comme des agents de changement dans une perspective de croissance et de développement nationaux. Les musées africains, au contraire, ont été créés pour abriter les œuvres singulières des populations tribales et pour satisfaire la curiosité des élites urbaines, à l'exclusion quasi totale de la population locale qui avait produit les objets et matériels exposés.

Un autre facteur déterminant du développement des musées a été la religion. Le christianisme et l'islam ont attaqué tous deux de front les cultures africaines, et contesté les valeurs, les rites et les systèmes de croyance traditionnels. En se convertissant à l'une ou l'autre religion, les particuliers, et même les communautés, se sont débarrassés des objets liés à leurs traditions : ceux-ci ont été détruits,

ou bien rassemblés par les responsables religieux pour être, dans la plupart des cas, déposés dans les musées avec fort peu d'informations. Cette « agression » a contribué dans une très large mesure à la constitution des collections des premiers musées africains. Il ne faut donc pas s'étonner que, dès le départ, ceux-ci aient été surtout des musées d'antiquités, d'archéologie, d'ethnographie et de culture matérielle, avec de rares incursions dans le domaine de l'histoire naturelle — et cela, dans des pays où la faune et la flore étaient si belles et si riches qu'elles ne pouvaient guère passer inaperçues. On les trouve notamment dans les pays d'Afrique orientale et australe, par exemple au Kenya, en République-Unie de Tanzanie, en Ouganda, en Zambie et au Zimbabwe. Autre dénominateur commun de tous ces établissements : ils n'ont pas été créés pour répondre aux besoins des Africains et servir leurs intérêts. Ils se sont, au contraire, distingués par leur souci de servir les intérêts du pouvoir colonial, de l'élite nationale et des étrangers cultivés, qui constituaient l'essentiel de leur public. La situation n'a guère évolué depuis cinquante ans, malgré les multiples bouleversements politiques, culturels et socio-économiques qui ont marqué les pays africains.

Dans les premiers temps, les Africains n'ont pas reçu la formation professionnelle sérieuse qui les aurait habilités à prendre les choses en main. On ne les a pas davantage encouragés à faire carrière dans les musées. De sorte qu'en règle générale les Africains ont rempli des tâches de serviteurs ou se sont occupés du nettoyage : ils devaient accompagner les étrangers sur le terrain pour les aider à rassembler les matériels recueillis et à nettoyer les objets archéologiques mis au jour. Quelques-uns ont appris à se servir d'un appareil photo et à déplacer les ob-

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



Village de l'artisanat. Musée national, Lagos (Nigéria).

jets à l'intérieur du musée ou sur le terrain, mais l'accès à la formation professionnelle de haut niveau, essentielle à l'exercice d'une profession muséale, leur a été refusé.

Ce scénario a généralement enfermé les musées dans un dilemme, leur interdisant de se donner une perspective ou une mission compatibles avec les buts et les objectifs nationaux. Il a également enraciné comme modèle le stéréotype du musée occidental. La contradiction ainsi créée n'a cessé au fil des ans d'empoisonner la vie des musées africains. La question qui se pose aujourd'hui dans la quasi-totalité d'entre eux est de savoir comment sortir d'une telle situation.

Vigueur et perspectives après l'indépendance

Un phénomène remarquable s'est produit dans les musées africains au cours de la période qui a suivi immédiatement l'indépendance : ils sont en effet devenus des vecteurs actifs et efficaces du nationalisme, de l'éveil de la conscience nationale, de la promotion de l'unité politique. C'étaient des instruments permettant de toucher la population, de forger une meilleure perception nationale, et un sentiment d'appartenance et d'unité. En un sens, les musées sont devenus le symbole de la liberté (*uhuru*) et du changement.

En tant qu'institutions culturelles, ils ont servi à rectifier, à récrire l'histoire de leur nation, en faisant connaître la richesse et la variété des cultures, et les grandes civilisations qui ont prospéré au cours des âges. Par là même, ils mettaient en lu-

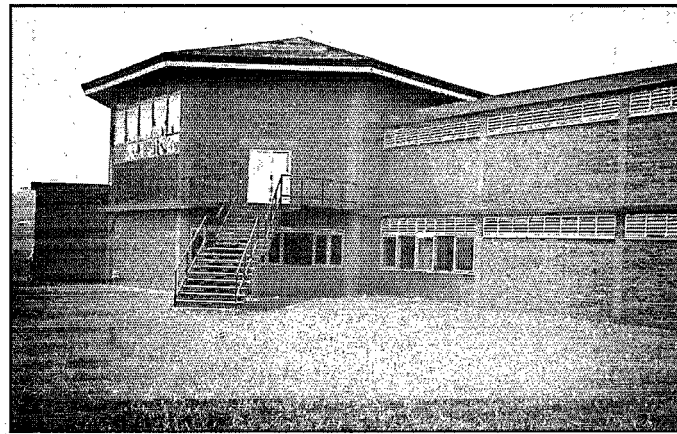
mière la contribution de l'Afrique au progrès général de la civilisation. Ainsi, le Nigéria a conçu un projet particulier visant à créer des Musées nationaux de l'unité dans tous les États (régions) de la Fédération, en vue d'appeler l'attention sur les diverses cultures qui constituent le patrimoine du peuple nigérian. Cette politique s'est poursuivie, et l'on s'efforce d'ouvrir de nouveaux musées, tant à l'échelon national que local. Au Ghana, après l'indépendance en 1957, le National Museum and Monuments Board d'Accra représentait un centre de coordination pour la promotion du nationalisme africain et pour le lancement de ce que Kwame Nkrumah appelait la « personnalité africaine ». Le musée d'Accra est devenu un phare culturel et politique pour l'Afrique, tandis qu'au Sénégal le Musée national de Dakar était l'incarnation exceptionnelle des principes de la philosophie de la négritude, élaborés par le président Léopold Sédar Senghor. En Afrique orientale, centrale et australe, ce principe a été en vogue également, et les gouvernements se sont efforcés de donner aux musées un profil national. Les gouvernements ont adopté une politique de financement des musées, en en faisant des institutions publiques efficaces sous la direction des ministères de tutelle.

Des efforts louables ont été faits pour former les Africains aux activités muséales. Ainsi, en 1963, l'UNESCO a mis en place un Centre régional de formation bilingue à Jos, au Nigéria. Le centre a instruit de nombreux spécialistes qui occupent aujourd'hui des postes importants dans les musées du continent africain. A la fin des années 70, quand le Centre de Jos a cessé d'être une institution bilingue, l'UNESCO a créé à Niamey, au Niger, un autre centre pour former des spécialistes francophones des musées.

Les résultats de cette politique affir-

mée de formation, qui s'est poursuivie jusqu'au milieu des années 80, ont grandement contribué à la constitution d'un corps de muséologues qualifiés qui ont concouru à définir une nouvelle orientation pour l'activité muséale sur le continent africain. Ce fut, semble-t-il, l'heure de gloire des musées africains, dans la mesure où ni l'appui du gouvernement ni celui de la population ne leur ont manqué. Encouragés à élaborer des programmes d'action progressistes et novateurs, ils sont devenus peu à peu capables de mettre en question les modèles occidentaux stéréotypés dont ils avaient hérité. En outre, ils offraient une bonne tribune nationale pour faire connaître le patrimoine de l'Afrique aux publics du monde, ce qui a rempli les Africains de fierté. Leur participation à d'importantes expositions nationales et internationales y a également contribué. En 1980, par exemple, le Nigéria a organisé une exposition désormais célèbre : *2 000 ans d'art nigérian. Le legs d'une nation*, qui a fait le tour du monde pendant cinq ans. Pour les pays africains, cette exposition internationale faisait date : en effet, elle détruisait l'argument que l'histoire africaine se limite à l'histoire coloniale et l'affirmation que la civilisation africaine a toujours été une civilisation « primitive ». Grâce à cette exposition du Nigéria, l'art africain est aujourd'hui respecté, et la communauté artistique internationale lui accorde la place d'honneur qui lui revient. En règle générale, cette époque a été un temps de grande activité pour les musées : des mesures audacieuses ont été prises pour les africaniser, et des structures ainsi que des programmes nouveaux ont été élaborés en vue de mettre en évidence le génie national. Une ère de changement, de développement et de transformation.

Toutefois, c'est aussi une période durant laquelle les musées ont été tributaires



© René Rivard, Cultura Inc., Montréal

Les réserves du Musée national de l'Ouganda, à Kampala, restaurées en 1984 après avoir été gravement endommagées lors de la guerre de 1979.

du gouvernement pour le financement de toutes leurs activités. Cette situation, qui va à l'encontre du but désormais recherché, est préjudiciable aux musées africains, car elle les empêche d'être indépendants, autonomes, avec les graves conséquences que cela comporte sur le plan du développement et du professionnalisme. Il est évident que ce problème persiste, même si, depuis la fin des années 80, les musées africains s'efforcent de recouvrer leur indépendance et leur autonomie.

La stagnation s'installe

En cinquante ans, les musées africains ont fait du chemin, ils ont tenté de devenir des organismes majeurs. Mais, puisqu'ils ne peuvent se soustraire aux réalités ni aux problèmes politiques, économiques et sociaux, ils pâtissent, eux aussi, de la crise que l'Afrique traverse. Assurément, ils ont amélioré leur image, ils ont tenté de la changer. Il n'en reste pas moins que, depuis la fin des années 80, à de rares exceptions près, ils ont cessé d'évoluer, et ils sont devenus stagnants et désorientés. Une ère de décadence s'est installée : telle est aujourd'hui la réalité.

Le désintérêt du public pour les musées est patent, et l'on s'interroge à différents niveaux sur leur pertinence dans la situation actuelle. L'Afrique a été le théâtre de bouleversements d'une ampleur sans précédent : famines, pauvreté, troubles politiques, crises culturelles, pour n'en citer que quelques-uns. Or, les musées semblent peu conscients de l'impact de ces événements dévastateurs sur la



*Salle d'exposition restaurée
au Musée national de l'Ouganda.*

vie et l'existence même des populations. Plutôt que de promouvoir des idées et des stratégies nouvelles qui prennent en compte ces mutations, ils s'accrochent au passé, paraissent peu motivés et n'ont aucune vision claire de ce qu'ils sont censés faire, non plus que de la manière de dialoguer avec la société contemporaine. Ils abritent et exposent des objets qui n'ont plus aucun rapport avec la culture vivante ; ils restent des institutions étrangères qui n'ont guère de sens pour les communautés nationales. Dans l'Afrique d'aujourd'hui, les musées fluctuent continuellement et traversent d'innombrables crises. L'ingérence des milieux politiques dans leurs activités quotidiennes est proprement destructrice. D'où un manque de confiance et un moral très bas qui retentissent sur leur aptitude à s'acquitter efficacement de leur mission, à lancer des idées et des programmes nouveaux. Une analyse critique de la situation, fondée sur une connaissance des faits acquise grâce à de nombreuses années d'études et de contacts directs ininterrompus, permettra de recenser certains problèmes clés.

Formation

Sur le plan de la gestion et des effectifs, on constate encore, dans les musées africains,

une grave pénurie de personnel qualifié et convenablement formé. Autrefois, la majeure partie de la formation aux professions muséales était dispensée à l'étranger, et les centres de Jos et de Niamey offraient certaines possibilités de formation locale. Aujourd'hui, faute d'argent, il n'y a pratiquement plus de formation à l'étranger. Quant aux centres de Jos et de Niamey, ils ont cessé d'être des organes efficaces de formation de niveau international depuis que l'UNESCO ne leur apporte plus ni financement ni soutien technique. Ces deux centres ne disposent plus désormais des experts, des ressources, des fonds, du matériel et des connaissances techniques nécessaires pour offrir une formation muséale spécialisée de qualité, susceptible d'être universellement appréciée et reconnue. A l'exception de l'Université du Botswana, qui dispense un cours de muséologie débouchant sur un certificat (qui n'a pas encore atteint une reconnaissance internationale dans la communauté muséale africaine), il n'existe, dans l'Afrique subsaharienne, aucun institut, aucune université équipés pour former des professionnels des musées.

Toutefois, depuis 1986, le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels

(ICCROM), dont le siège est à Rome, organise des cours de formation de différents niveaux, axés sur le problème particulier de la conservation préventive dans les musées d'Afrique (PREMA). Ce programme, qui comporte un cours universitaire international de neuf mois et un cours national de trois mois, s'est révélé très utile et efficace pour résoudre les problèmes causés par la poussière, la décomposition et le délabrement dans les réserves et dans les salles d'exposition des musées africains. Depuis 1993, le programme PREMA continue d'assurer les cours universitaires en Afrique (Jos, Nigéria, 1993 ; Accra, Ghana, 1995 ; Porto-Novo, Bénin, 1997) ; un cours national a été créé en République centrafricaine, au Ghana, en Guinée, au Mali, au Bénin, en Zambie, au Zimbabwe. Le programme PREMA a en outre ouvert des ateliers spécialisés à l'intention des directeurs de musée dans des pays africains, tant anglophones que francophones. Cette démarche constructive de l'ICCROM a donné un répit aux musées dont les collections ont été ravagées par les insectes et par les éléments, du fait de mauvaises conditions de stockage et de gestion¹. Mais le problème demeure prégnant, et il est urgent de définir une stratégie claire si l'on veut améliorer la formation des professionnels des musées à tous les niveaux.

Financement

Dans la plupart des cas, le financement des musées africains n'est pas correctement assuré ; les crédits publics étant chaque jour plus réduits, ils ne peuvent fonctionner efficacement. Ce dont ils disposent est à peine suffisant pour payer les salaires du personnel. Il ne leur reste rien pour autre chose : c'est ainsi que nombre d'entre eux ont commencé à se détériorer.

Les musées africains (à l'exception de quelques-uns au Kenya et en Afrique du Sud) ne pourront sans doute pas subsister si l'État cesse de les subventionner — une situation qui découle de leur dépendance quasi totale à l'égard du financement public. Il est donc de la plus haute importance d'élaborer des stratégies nouvelles pour trouver d'autres sources de financement et redonner ainsi aux musées une certaine indépendance et une certaine autonomie.

La sécurité dans les musées

La question de la sécurité dans les musées africains a revêtu au fil des ans une importance toute particulière, du fait du taux élevé des vols qui y sont commis. Il est nécessaire à cet égard de procéder à une étude approfondie des causes d'une situation qui s'étend maintenant aux objets archéologiques et ethnographiques sur le terrain, et qui menace d'engloutir la communauté muséale africaine tout entière. En Afrique, la sécurité des musées est en général assez incertaine, nul ne s'en soucie guère. Au cours des cinquante dernières années, la plupart des sociétés africaines se sont urbanisées, elles se sont complexifiées, avec toutes les mutations sociales que cela implique. Les musées, qui jouissaient jusqu'alors d'une certaine tranquillité, d'une relative immunité, sont devenus des cibles pour le terrorisme urbain. Il est donc plus urgent que jamais de mettre en place des dispositifs de sécurité efficaces. Le Conseil international des musées (ICOM) a organisé plusieurs ateliers consacrés à ce problème, en Afrique et ailleurs. En publiant le désormais célèbre *Pillage en Afrique. Cent objets disparus*, l'ICOM a appelé l'attention sur le problème du vol dans les musées en Afrique.

Piètres qualités de la direction

Par suite de l'ingérence du pouvoir politique dans les activités muséales, des personnels non qualifiés et non formés ont été imposés. Leurs piètres talents de direction et leurs conceptions peu éclairées ont gravement compromis le niveau de professionnalisme. Ils sont incapables d'avoir de bonnes idées et des objectifs à long terme qui permettraient à leurs établissements de bien fonctionner, et ce problème est aggravé par l'absence d'une politique muséale claire et d'un potentiel de renforcement des capacités qui pourraient assurer une croissance et un développement durables. Une prise de contact avec les professionnels d'un bout à l'autre du continent permet de constater le sentiment de frustration et l'inertie qui se sont accumulés au fil des années ; le manque de qualification du personnel est si déprimant et si décourageant qu'il constitue désormais un problème majeur. Tout cela est triste à dire, mais c'est une situation à laquelle il faut s'attaquer de front, dans l'intérêt général de la survie des musées du continent.

Absence d'équipement, de matériels et de visiteurs

Presque partout en Afrique, les pièces exposées sont restées à la même place depuis plus de vingt ans, tout simplement parce que les musées ne disposent pas du matériel et des matériaux de base avec lesquels travailler. Quand il n'est pas un héritage de l'époque coloniale, le matériel a été acheté, pour l'essentiel, dans la période qui a suivi immédiatement l'indépendance. La fréquentation du public est par ailleurs insuffisante : les objets exposés et les programmes n'ayant pas changé, il n'y a rien d'attrayant, rien de stimulant qui puisse motiver des visites régulières. Seuls

quelques musées ont essayé de varier leurs programmes en lançant des activités constructives qui ont une valeur éducative. Un excellent exemple est fourni par le programme du Musée mobile (le Zèbre sur roues), mis en œuvre par le Musée national et la Galerie d'art de Gaborone, au Botswana : le public va au musée, qui se transporte dans des communautés isolées dont les membres n'auraient jamais eu la possibilité de se rendre dans la capitale. Mais il faut bien reconnaître que la plupart des musées actuels sont ternes et peu enthousiasmants, d'autant que les objets exposés au public continuent de se couvrir de poussière et de toiles d'araignée. Ces musées ne touchent pas la corde sensible et ils n'envoient pas au public les signaux nécessaires. Si ces problèmes ne sont pas pris en charge, les membres du personnel des musées constitueront bientôt leurs seuls et uniques visiteurs.

La voie du progrès

Au bout de cinquante ans d'activité, il n'est guère possible de dire que les musées d'Afrique soient mal informés des pratiques à suivre, ni qu'ils puissent être considérés comme des nouveaux venus dans la communauté muséale. S'ils veulent aller de l'avant, les musées africains devront procéder à une auto-évaluation et à une autocritique honnêtes, incisives et approfondies pour affronter un certain nombre de problèmes. Il va leur falloir en tout premier lieu redéfinir leur mission, leur rôle — se redéfinir eux-mêmes. Ils doivent rompre avec leur passé colonial pour forger des institutions axées sur l'Afrique et en phase avec leur communauté. Les problèmes de santé, d'urbanisation, d'environnement et d'évolution politique doivent avoir autant d'importance que les questions traditionnelles de collecte, de présentation, de protection et

de sauvegarde du patrimoine culturel. Le musée africain nouveau devrait utiliser ses collections pour enrichir le savoir du public, et faire entrer les cultures urbaines et les événements contemporains dans sa sphère d'activité. C'est dire que la définition traditionnelle du musée ne s'applique plus au contexte africain. Il faut trouver une nouvelle définition, plus spécifiquement africaine, et les Africains attendent des musées qu'ils mettent au point des méthodes et des stratégies appropriées d'échanges avec le public, qu'ils élaborent des programmes novateurs aptes à permettre cette participation. Les musées africains devraient se donner une orientation nouvelle, et la capacité d'influer sur la vie publique et sur le développement national. Ayant tiré les leçons de l'expérience du demi-siècle écoulé, les musées, s'ils veulent survivre aux cinquante prochaines années, ont tout intérêt à rejeter le modèle occidental classique, auquel ils doivent trop souvent leur manque de chaleur et de souplesse.

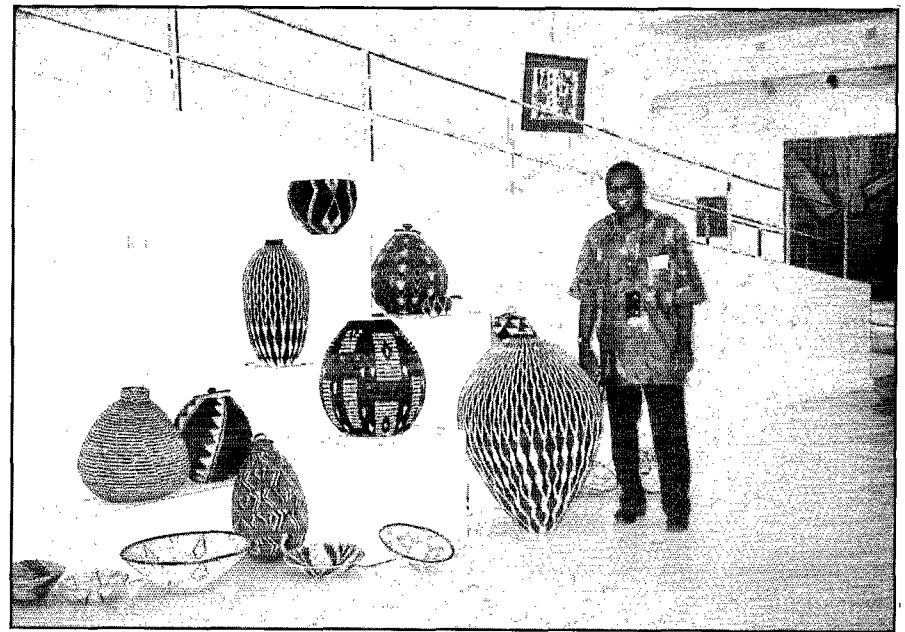
Pour ce faire, les musées africains devront préciser leur conception de la tâche de conservateur : il n'est plus réaliste de penser qu'ils n'existent que pour sauver, pour préserver les objets du passé. Ils doivent proposer de nouvelles possibilités évolutives, plutôt que de rester des collectionneurs passifs des produits de la culture matérielle, et acquérir la capacité d'obtenir le maximum de résultats avec le minimum de ressources. Une telle perspective exige une redéfinition très claire et très nette de leur mission et de leur mandat au sein de leur communauté et de la nation tout entière. Elle nécessite aussi que la formation dispensée aux membres du personnel combine la théorie et la pratique sur le terrain pour en faire des spécialistes complets, capables de gérer et d'organiser les établissements de façon professionnelle. Cette approche vise à in-

citer les musées africains à ouvrir leurs portes et leurs fenêtres toutes grandes pour laisser l'air frais et le soleil entrer librement ; elle leur donne les moyens de mettre en question le modèle immuable et de parvenir à se libérer de leur état actuel de passivité, de timidité et de peur du changement.

Le musée devrait avoir un plan réfléchi de développement stratégique qui comporte une politique de formation permanente et une stratégie de collecte de fonds. Il devrait tendre à devenir autonome en bien des domaines et élaborer des politiques de collecte, d'exposition et de conservation raisonnables, sur lesquelles il pourrait fonder ses divers programmes.

Malgré les graves problèmes qu'ils ont rencontrés, les musées africains ont néanmoins évolué, ils se sont développés et ont considérablement changé au cours des cinquante dernières années. En Afrique occidentale, le West African Museums Programme (WAMP), défini en 1982, a continué de jouer un rôle positif. Il a renforcé et encouragé l'approche intellectuelle de l'activité muséale, stimulé la constitution de collections et d'expositions plus représentatives, et la création de musées locaux ; il a contribué à la mise en place d'un réseau professionnel actif et à l'établissement de relations de travail en Afrique occidentale. Il a en outre aidé à l'instauration d'activités éducatives plus dynamiques et plus efficaces, ainsi qu'au perfectionnement du personnel par la formation. Ces cinq dernières années, il a organisé avec succès des ateliers sur les thèmes suivants : « Les musées et l'archéologie » (1993, Abidjan, Côte d'Ivoire) ; « Les musées et l'histoire » (1995, Quidah, Bénin) ; « Les musées et la culture urbaine » (1996, Accra, Ghana).

Afin de stimuler les activités concrètes dans les musées, le WAMP a lancé des programmes de subventions minimales qui



Une exposition de vannerie au Musée national d'art de Gaborone (Botswana).

encouragent les musées à entreprendre, avec de petites subventions, de telles activités qui auront un impact sur le musée lui-même et sur son public. De nombreux musées d'Afrique occidentale ont trouvé leur compte dans ces programmes, qui se sont révélés populaires et fructueux.

En Afrique australe, la SADCAMM (Association des musées et monuments de la Communauté de développement de l'Afrique australe) s'organise sur le modèle du WAMP. Ces programmes et ces efforts sont salutaires pour les musées qui, à la veille du XXI^e siècle, doivent commencer à élaborer des plans d'action pour les cinquante prochaines années.

Dans l'ensemble, je crois que l'Afrique jouera un rôle de catalyseur pour faire évoluer les musées à l'aube du nouveau millénaire : elle reste en effet un terrain vierge qui peut donner naissance à des idées susceptibles d'engendrer des modèles muséaux d'un genre nouveau, à la fois difficiles et exaltants. L'expérience des cinquante dernières années en Afrique débouchera sur des changements, des recherches, des tentatives qui réduiront encore le retard de notre vision culturelle par rapport à l'évolution de la communauté muséale internationale. Nous avons une foi absolue dans l'avenir des musées d'Afrique, car tout indique qu'ils survivront malgré les problèmes évidents qu'ils rencontrent aujourd'hui. ■

1. Voir « Nouveau départ en Afrique », *Museum international*, n° 188 (vol. 47, n° 4, 1995). (Ndlr.)

Sauvetage au Koweït : une réussite des Nations Unies

Sheikha Hussah al-Sabah

Les efforts de l'UNESCO en faveur des musées ont pris des formes diverses au cours de ces cinquante dernières années, mais il est rare que l'Organisation ait été appelée à faire face à des situations aussi dramatiques que celles provoquées par l'invasion du Koweït en 1990. En réponse à l'appel lancé par le Gouvernement koweïtien pour que soient restitués les trésors du Musée national du Koweït et de la collection mondialement connue du Dar al-Athar al-Islamiyyah, qui avaient été emportés en Iraq, le système des Nations Unies est immédiatement intervenu, ce qui a permis de recouvrer quelque 20 000 objets et d'aménager un nouveau local pour abriter la collection. Sheikha Hussah al-Sabah est directrice du Dar al-Athar al-Islamiyyah et rédactrice en chef de sa lettre d'information, Hadeeth al-Dar. Elle fait partie du comité directeur du Centre islamique de recherche historique, artistique et culturelle d'Istanbul, et est membre du comité culturel consultatif de l'Institut du monde arabe de Paris. Avec son mari Sheikh Nasser al-Sabah, elle est propriétaire de la collection du Dar al-Athar.

La collection Al Sabah est un vaste et riche ensemble d'objets d'art islamique — des débuts de l'islam jusqu'au XVIII^e siècle —, qui proviennent d'Égypte, d'Inde, de Perse, de Syrie, de Tunisie, de Turquie et d'Espagne. Elle a été présentée au public koweïtien pour la première fois en 1983, quand a été inauguré le Dar al-Athar al-Islamiyyah (Maison des antiquités islamiques), au sein du Musée national du Koweït. Cet événement a fait date dans l'histoire culturelle koweïtienne, car le pays abritait dorénavant l'une des plus belles collections d'art islamique du monde et pouvait se prévaloir de l'avoir déposée dans un musée de classe internationale.

Les musées européens, tels le Victoria and Albert Museum, le British Museum, le Prado ou l'Ermitage, se sont tous constitués à partir de collections privées. Le Dar partage ce trait avec eux, à cela près qu'il repose sur une collection unique. Sheikh Nasser Sabah Ahmad al-Sabah, qui l'a rassemblée, n'avait jamais prévu de constituer une collection, encore moins de créer un musée ou de lancer une quelconque activité muséologique. Pour lui, ce fut une affaire de coup de foudre. Il a sans doute suffi d'un seul objet, une bouteille mamelouk — la première pièce de la collection — pour provoquer l'enchantement. Elle l'avait émerveillé. Après l'avoir acquise chez un antiquaire londonien en 1975, il s'interroge sur son histoire, cherche à se renseigner et, ce faisant, découvre d'autres objets qui vont l'intéresser. Chacun a sa propre histoire, et la curiosité le pousse à chercher d'autres objets et à obtenir le plus de renseignements possible à leur sujet. Il sera ainsi amené à visiter des musées et à acheter nombre de livres sur la question.

Cet amour des objets devient un attachement profond à l'art et à la culture is-

lamiques. Ainsi va voir le jour une collection méthodique et cataloguée d'objets d'art, qui est à l'origine de toutes sortes d'activités culturelles destinées aux spécialistes aussi bien qu'au grand public. Pourtant, l'émerveillement premier est resté dans le cœur du fondateur.

Installée au Musée national du Koweït en 1983, aux termes d'un accord de prêt conclu entre le propriétaire et le Ministère de l'information, la collection est organisée par période historique et par région géographique. Il y a bien sûr des lacunes, mais le plan d'acquisition de Sheik Nasser vise à remédier à cette situation. L'objectif est de présenter, dans la mesure du possible, une collection équilibrée, qui puisse devenir un instrument didactique.

Le Dar al-Athar al-Islamiyyah a pris en charge l'ensemble des activités scientifiques et artistiques liées à la collection Al Sabah, la bibliothèque de référence et les publications du Dar se rapportant étroitement à la collection. Avec l'aide d'une dotation de la Fondation koweïtienne pour le développement scientifique, le Dar avait financé en Haute-Égypte des fouilles archéologiques qui portaient sur la période fatimide. L'école des beaux-arts liée au Dar, quant à elle, stimulait l'acquisition de compétences dans les divers genres artistiques représentés dans la collection. La série annuelle de conférences était le lieu de rendez-vous des historiens et autres spécialistes, car on pouvait y entendre des universitaires de renom international qui intervenaient sur diverses questions d'histoire, de culture et d'art islamiques.

Objets en exil

Le 2 août 1990 a été une date critique pour le Dar al-Athar al-Islamiyyah : sept ans à peine après son inauguration, la col-

lection allait disparaître du pays. L'Iraq avait envahi le Koweït, et, peu de temps après, ses soldats ont forcé les portes du musée, ont pillé tout ce qu'il contenait et entassé les 20 000 pièces de la collection du Dar al-Athar al-Islamiyyah sur des bennes avant de les emporter précipitamment à Bagdad. Quant aux bâtiments du musée, ils furent incendiés.

L'ironie du sort a voulu que pendant cette période terrible ait eu lieu la plus longue et la plus réussie des expositions itinérantes organisées par le Dar à l'étranger. En dépit des difficultés particulièrement éprouvantes que connaissait le Koweït à la suite de l'agression, l'exposition *Art islamique et mécénat : trésors du Koweït*, qui avait quitté le pays une semaine seulement avant l'invasion, était inaugurée, le 6 août, au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg (la ville s'appelait encore Leningrad), pour y rester comme prévu pendant tout le mois, avec le soutien du personnel de l'Ermitage. A l'origine, cette exposition devait être la contrepartie de celle des 120 objets d'art islamique en provenance du musée de l'Ermitage, qui avait été organisée au Dar en mai 1990.

Quittant la Russie, la collection part pour un voyage aux États-Unis d'Amérique, organisé par la Trust for Museum Exhibitions de Washington. Après avoir été inaugurée à la Walters Gallery de Baltimore (Maryland) en décembre 1990, elle va à Fort Worth (Texas), au Campbell Museum for Art, puis est successivement exposée à l'Emory Museum of Art d'Atlanta (Géorgie), au Virginia Museum for Fine Arts de Richmond (Virginie), au Scottsdale Cultural Center de Scottsdale (Arizona), au Saint Louis Museum de Saint Louis (Missouri), au Musée canadien des civilisations de Hull (Québec) et, enfin, au New Orleans Museum of Art de Louisiane.



L'intérieur du Dar al-Athar al-Islamiyyah avant sa destruction.

Après le succès rencontré en Amérique du Nord, l'exposition *Art islamique et mécénat : trésors du Koweït* commence sa tournée européenne à Paris, à l'Institut du monde arabe, en février 1993, puis elle rejoint le Gemeentemuseum de La Haye (Pays-Bas) en juin de la même année, où elle va se prolonger jusqu'en octobre 1993 avant d'être acheminée au Palazzo Vecchio de

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



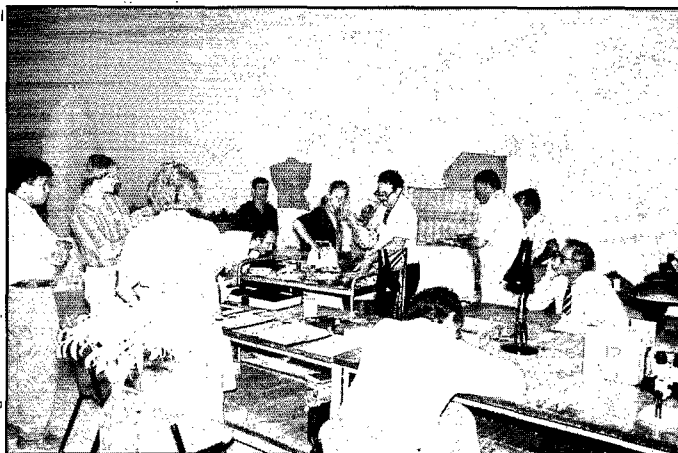
*Un véhicule des Nations Unies
garé devant l'entrepôt du Musée
national irakien de Bagdad.*

Florence (mars-mai 1994) ; elle part ensuite au Royaume-Uni, où elle est inaugurée au Fitzwilliam Museum de l'Université de Cambridge le 10 avril 1995, puis à Francfort, le 21 mai 1996, avec un financement de la Hauck Bank de Francfort.

Le titre de l'exposition illustre bien les liens entre l'art et le mécénat : la constitution d'une collection est en soi une forme d'art, puisque la valeur et l'importance des œuvres rassemblées sont l'expression des intérêts et du savoir du mécène.

*Restitution des biens du Musée
national du Koweït et du Dar
al-Athar al-Islamiyyah, sous la
supervision de l'ONU.*

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



Les mécènes musulmans qui, pendant des siècles, ont encouragé la fabrication des objets rassemblés dans la collection ont été les héros méconnus d'une époque éclairée. La collection du Dar al-Athar al-Islamiyyah compte des pièces qui figurent parmi les plus rares et les plus importantes du monde. L'exposition élargit l'acception du mot mécénat, étendant le terme à ceux qui l'ont financée, qui l'ont organisée et l'ont invitée dans les divers musées où elle a été accueillie.

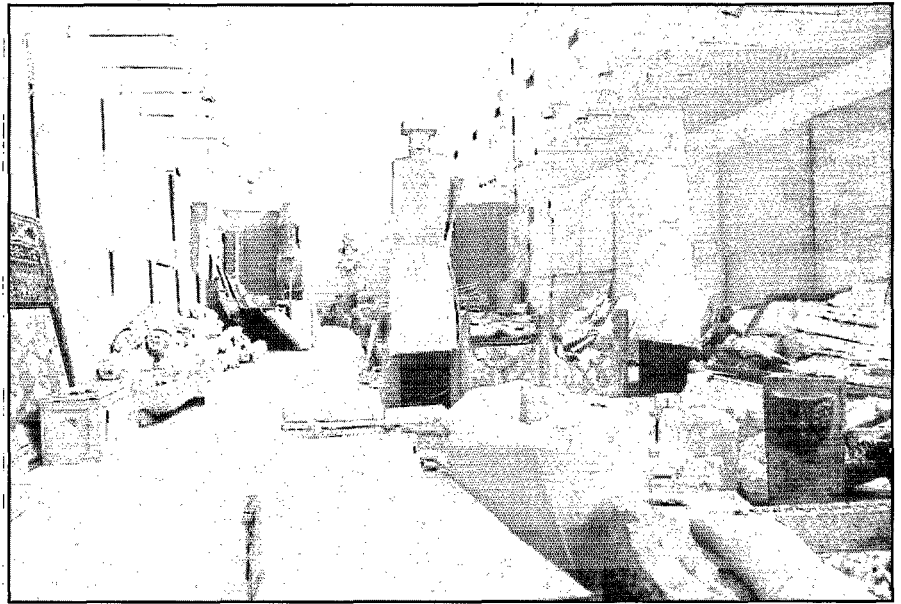
L'alliance des différentes écoles d'art islamique illustre la variété de l'art islamique proprement dit, mais aussi celle des courants de civilisation qui ont été à son origine. Les objets ont été décrits et examinés par d'éminents spécialistes de l'art islamique, et, à l'occasion de l'exposition, leurs études ont été rassemblées en un volume publié en anglais, en français, en italien, en allemand et en néerlandais. Cette tournée internationale a fait clairement apparaître que le principal atout du Dar, ce sont ses amis. L'apport de tous ces gens dévoués qui, dans les musées, les universités, les galeries d'art ou les salles de vente, accompagnent le Dar depuis sa fondation s'est révélé plus précieux encore que la collection de beaux objets : les efforts des amis, et des années de catalogage systématique, ont empêché que les pièces volées puissent être vendues.

Un patrimoine recouvré

Le retour de la collection d'Iraq au Koweït a été supervisé par l'ONU. Bien des gens croient que la contribution des Nations Unies à la libération du Koweït s'est limitée aux problèmes politiques et militaires posés par cette tragique invasion : la grande qualité, pour ainsi dire, avec laquelle l'ONU s'est acquittée de ses responsabilités pour la défense de la paix et

de la justice a éclipsé les efforts considérables qu'elle a déployés dans un autre domaine. Car l'ONU s'est tout autant attachée à libérer le patrimoine artistique et culturel du Koweït qu'à libérer le sol du pays et à maintenir son identité. La guerre de libération venait à peine d'être gagnée qu'une nouvelle bataille — pacifique, cette fois, et sur le plan culturel — s'engageait pour la restitution des objets du Musée national du Koweït et de la collection du Dar al-Athar al-Islamiyyah.

L'ONU a immédiatement répondu à la demande du Koweït, qui voulait que lui soient rendus tous les biens volés, notamment les trésors artistiques. L'ancien sous-secrétaire général de l'ONU, Richard Foran, s'est rendu à Bagdad en mai 1991 pour étudier la question. Les négociations se sont poursuivies, de mai à août, entre l'ONU et des représentants du Koweït ; le processus de restitution s'est ensuite déroulé efficacement sous les auspices de l'Organisation. En septembre 1991, l'un de ses envoyés a supervisé la délicate tâche de restitution demandée dans la résolution 687 du Conseil de sécurité de l'ONU. Les représentants du Koweït se sont assis face à la délégation irakienne, les représentants de l'ONU servant d'intermédiaires. Toute la procédure d'inventaire, d'inspection et d'évaluation des dommages a eu lieu sous le contrôle minutieux des fonctionnaires internationaux, qui avaient pour tâche d'enregistrer chaque objet. Tous les deux ou trois jours, des lots d'objets emballés et envoyés par camion, sous escorte de l'ONU, à l'aéroport d'al-Habanieh, près de Bagdad, étaient chargés à bord d'avions qui les remportaient au Koweït. Seize vols ont été nécessaires pour rapatrier l'ensemble de la collection, à l'exception de cinquante-huit pièces qui restent manquantes. Les responsables de cette opération difficile ont travaillé d'ar-



La collection du Dar al-Athar al-Islamiyyah « entreposée » dans la salle assyrienne du Musée national irakien.

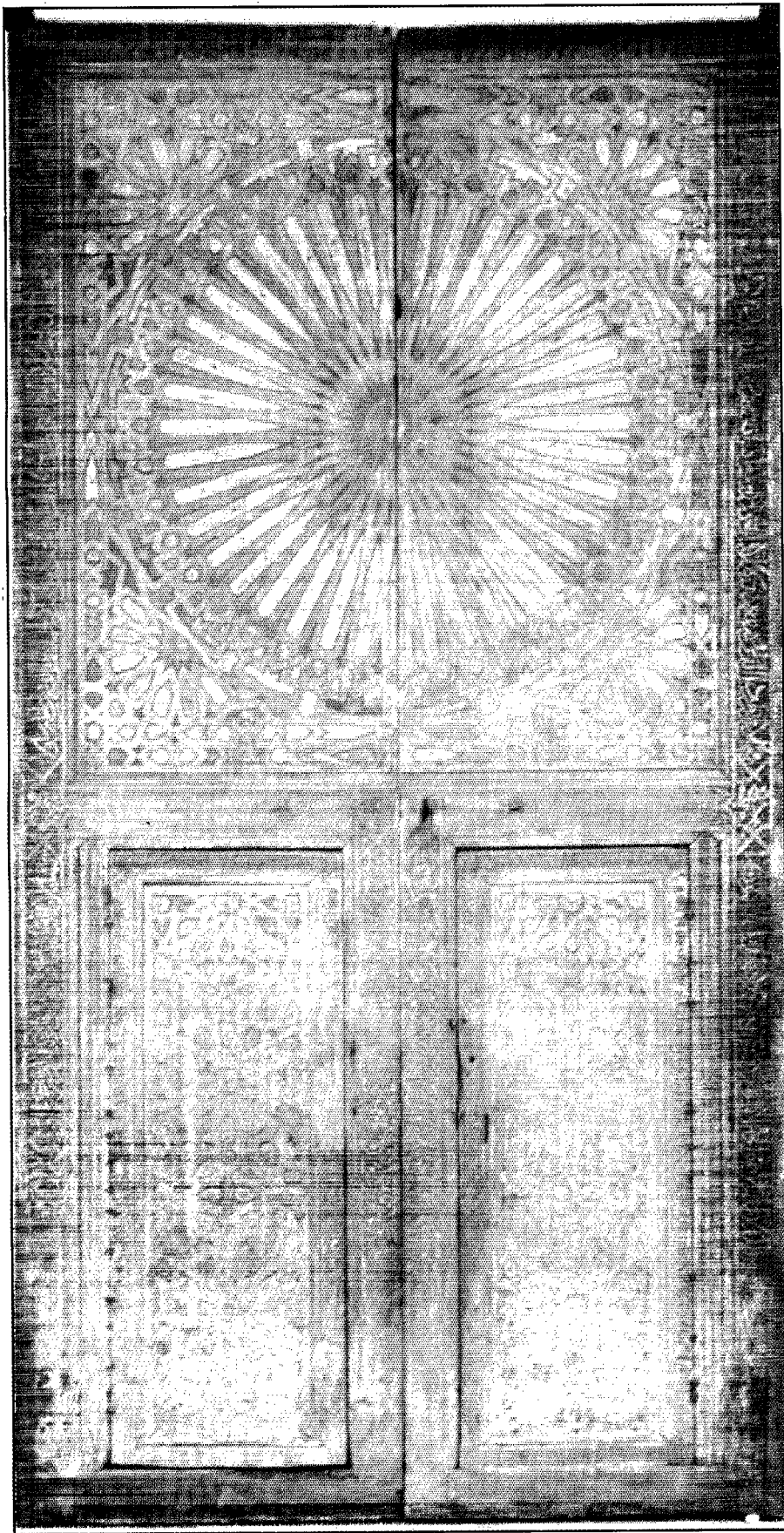
rache-pied, le plus souvent à la tâche de neuf heures du matin à neuf heures du soir.

La contribution de l'ONU dans le domaine culturel ne s'est pas arrêtée là. Une fois les objets restitués, des experts ont été nommés, grâce aux bons offices du PNUD et de l'UNESCO, pour préserver et réparer les pièces endommagées, et, dans la mesure du possible, leur redonner leur aspect primitif. Les objets en verre, en céramique et en bois, ainsi que les parchemins, ont dû subir des traitements de conservation très complets, et le niveau global d'exécution a été remarquable. L'ONU a également fourni les services d'un photographe spécialisé qui, à des fins de documentation, a pris des clichés de chaque objet ; ces clichés normalisés ont ensuite été classés dans les archives pour remplacer ceux qui avaient été perdus.

Cependant, tout n'est pas rose dans cette histoire. La célèbre double porte marocaine qui dominait le centre du musée était trop grande pour être emportée et « accueillie » au Musée national de Bagdad. Elle a donc été réduite en cendres lors de l'incendie qui a ravagé le musée, juste avant la retraite des envahisseurs ; de plus, les trois émeraudes exposées dans la

salle moghole du Dar n'ont toujours pas été retrouvées : il s'agit de l'émeraude « Bibi », d'une pierre en forme de haricot et d'une émeraude gravée, trois pierres d'une importance historique considérable, car, loin d'être des objets ésotériques, même très décoratifs, ce sont des illustrations insignes des règnes des souverains moghols de l'Inde, Akbar, Jahangir, Shah Jahan et Aurangzeb.

La préoccupation manifestée par l'ONU pour ce problème purement culturel aurait pu cesser une fois menées à bien la restitution et la conservation. Il n'en a rien été. En effet, les 20 000 objets de la collection du Dar étaient bien de retour au Koweït, mais ils n'avaient plus de toit : l'armée d'occupation avait détruit leur domicile d'origine, et il était impérieux de leur trouver un abri temporaire approprié. En réponse, le Gouvernement koweïtien a offert un site historique, l'ancien hôpital de la Mission américaine de Gulf Street. Cet hôpital avait été le premier du Koweït et avait rendu aux populations de sérieux services, avant que les pouvoirs publics ne créent leur propre réseau d'hôpitaux et de services de santé. Cet ensemble hospitalier comportait des bâtiments intéressants sur le plan architectural, mais ceux-ci menaçaient de



La double porte marocaine de Fès (XIV^e siècle). Trop grande pour être emportée, elle a été réduite en cendres par l'envahisseur.

tomber en ruine si des travaux de restauration n'étaient pas immédiatement entrepris. Une fois de plus, les Nations Unies ont tendu une main secourable. Après consultation du PNUD, des spécialistes de l'UNESCO ont été associés à l'équipe de travail et, avec leur expérience et un savoir-faire précieux, ils ont participé aux travaux de transformation. Parmi ces experts figuraient un restaurateur des bâtiments historiques, un spécialiste de l'agencement des galeries, un concepteur d'expositions, un spécialiste de l'audiovisuel, un bibliothécaire, un concepteur de bibliothèques et un archiviste-historien.

L'ONU s'est montrée d'une grande fiabilité. Tout au long des épreuves que le Koweït a traversées, elle a été la force agissante qui a poussé à la restitution, puis à la restauration des objets d'art koweïtiens — une expérience véritablement exaltante. Mais la tâche n'est pas encore achevée : il reste beaucoup à faire, aujourd'hui et dans les années à venir. Le Ministère koweïtien de l'information a permis, par le soutien suivi qu'il a apporté, que reprennent les séries de conférences et que soient réparés certains objets endommagés. Au moment de l'invasion, le Dar al-Athar al-Islamiyyah allait produire un enregistrement audiovisuel sur le cinéma koweïtien et la musique traditionnelle koweïtienne. Ce projet, intitulé *Aziza ya Kuwait*, a pu être mené à bien et a été chaleureusement accueilli par le public. La lettre d'information du Dar al-Athar al-Islamiyyah, *Hadeeth al-Dar*, est publiée régulièrement avec le soutien de la banque Burgan du Koweït, et le propriétaire de la collection Al Sabah a fait de nouvelles acquisitions. L'exposition itinérante est toujours demandée et, après avoir achevé sa tournée européenne à Lisbonne et à Londres, elle partira pour l'Asie du Sud-Est et l'Australie. ■

Non à l'immobilisme

Kenneth Hudson

Kenneth Hudson, doyen de la communauté muséale internationale, est réputé pour son talent de dénicheur de tendances nouvelles et son esprit iconoclaste. Directeur du Forum des musées européens (European Museum Forum), il exerce aussi des responsabilités dans le cadre du Prix du musée européen de l'année, des ateliers du Forum et de la revue European Museum Forum : il est donc particulièrement bien placé pour suivre toute la vie muséale. Avec Museum for the 1980s. A survey of world trends, publié par l'UNESCO en 1977, il a fait œuvre de pionnier, exposant et expliquant les grands changements qui, dans la théorie comme dans la pratique, déferleraient alors sur le monde des musées. Pour ce numéro anniversaire, nous lui avons demandé d'examiner comment ceux-ci ont évolué au fil des cinquante dernières années et de s'interroger sur ce que l'avenir pourrait leur réserver.

Depuis cinquante ans, le Conseil international des musées (ICOM) s'efforce de donner du musée une définition susceptible d'être jugée à peu près satisfaisante du Canada au Congo — tâche peu enviable, car les esprits pointilleux n'ont jamais manqué dans nos rangs — et, inévitablement, il a dû de temps à autre retoucher çà ou là la définition officielle, pour y ajouter une formule diplomatique ou en retrancher un mot de nature à provoquer un incident international.

Il n'empêche que, pour tenter d'analyser ce qui est advenu aux musées depuis la création de l'ICOM en 1946, il faut bien avoir un point de référence, et la loi que celui-ci a édictée a autant de chances que n'importe quelle autre de recueillir l'assentiment général. Selon la dernière version en date de ses statuts, approuvée par sa seizième Assemblée générale en 1989 et amendée par la dix-huitième en 1995, un musée est « une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation ».

Une définition antérieure, de 1971, parlait de « communauté », et non de « société », ce qui n'avait pas tardé à soulever des difficultés. Qui doit décider si un musée sert ou non la communauté ? Quelle proportion de la communauté doit-il servir pour justifier son existence ? Quelles limites assigner à un concept aussi vague que celui de communauté ? Dans l'ensemble, le mot « société » fut considéré comme plus sûr, en partie, sans doute, parce qu'il est encore plus vague.

Peu importe au demeurant le mot ou la formule employés, car on peut affirmer sans crainte que le changement le

plus fondamental que les musées aient connu en l'espace du demi-siècle écoulé, depuis la création de l'ICOM, est la conviction désormais presque universellement partagée qu'ils existent pour servir le public. Le musée à l'ancienne ne s'estimait nullement soumis à pareille obligation : il existait, il avait un bâtiment, des collections et du personnel pour s'en occuper ; il était assez convenablement financé, et ses visiteurs, d'ordinaire peu nombreux, venaient regarder, se poser des questions et admirer ce qui leur était présenté. Ils n'étaient en rien les partenaires de l'entreprise. La responsabilité primordiale du musée était celle qu'il avait envers ses collections, et non envers ses visiteurs.

Il ne faut pas oublier que, depuis la fin de la seconde guerre mondiale, le nombre des musées de par le monde a énormément augmenté : les trois quarts n'existaient pas en 1945. Cette prodigieuse progression numérique a été assortie d'une remarquable diversification, mais aussi de l'apparition de visiteurs totalement différents. Au cours des trente dernières années, en particulier, le public qui fréquente les musées a beaucoup changé : l'éventail de ses centres d'intérêt s'est élargi, il y a beaucoup moins de révérence et de respect dans ses attitudes, il trouve tout naturel d'avoir l'électronique et d'autres moyens techniques modernes à sa disposition, distingue de moins en moins un musée d'une exposition et ne voit aucune raison de prêter attention aux limites du sujet, si chères aux esprits académiques. La question fondamentale qu'il se pose est toujours celle-ci : « Cela m'intéresse-t-il, ou non ? » Les gens ne souffrent plus qu'une élite de groupes et d'individus puissants et privilégiés régente leur vie et leurs pensées. Ils exigent de plus en plus d'avoir leur mot à dire dans la programmation et l'organisation de ce



La Grande Galerie du Louvre en 1819-1820, d'après une aquarelle de Frederik Nash.

qu'ils choisissent de faire, en particulier dans leur façon d'occuper leurs loisirs.

Dans ces conditions, des formules comme « servir la communauté » et « au service de la communauté » charrient inévitablement leur lot de problèmes. Toute institution qui s'assigne consciemment et délibérément ce but se verra contrainte de trouver des moyens de mesurer sa réussite : elle devra sans cesse s'employer à découvrir ce que ses clients pensent des articles qui leur sont présentés. L'emploi du mot « client » à propos des visiteurs des musées eût été inconcevable il y a cinquante ans ; aujourd'hui, il ne surprend à peu près plus personne. Les musées sont en concurrence sur un marché qui est celui des loisirs, et tout marché a des clients.

Pour exploiter des marchés avec succès, il faut en passer par des études dites de marché : se contenter de répéter ce que l'on a déjà fait est tout aussi insuffisant que stérile. Tout l'art de l'étude de mar-

ché, quelle qu'en soit la forme — et celle que pratiquent les musées ne fait pas exception —, consiste, en premier lieu, à poser les bonnes questions, puis à utiliser les réponses de manière à offrir au client un produit plus proche de ce que celui-ci désire vraiment. Ce doit être un processus permanent, et, dans les musées qui ont recours à un système d'évaluation continue par le public, la distinction traditionnelle entre expositions permanente et temporaire est en passe d'être abolie : la notion d'« exposition permanente » est de plus en plus périmée. Les attitudes sociales, les niveaux d'instruction et les méthodes de communication ne cessent de changer et, dans leurs présentations comme dans leurs hypothèses, les musées doivent suivre ou perdre des clients. Une exposition à laquelle rien n'a été touché depuis l'inauguration et qui, cinq ans plus tard, garde encore son pouvoir d'attraction et de stimulation a une chance remarquable.

En quoi et pourquoi les musées ont changé

Il y a cinquante ans, aucun musée n'était considéré comme une entreprise au sens commercial du terme, et l'idée que les directeurs, les conservateurs de musée devraient posséder des compétences en matière de gestion aurait été jugée absurde. Travailler dans un musée paraissait être, à juste titre, une occupation tranquille et protégée pour des hommes et des femmes ayant le goût de l'érudition. Comme dans la banque ou dans la fonction publique, c'était un emploi sûr que l'on pouvait espérer conserver jusqu'à la retraite. Les musées étaient l'affaire des municipalités ou de l'État, et aucune pression ne venait en général contraindre leurs responsables à produire des résultats, que ce fût en augmentant réguliè-

ment le nombre des visiteurs ou en utilisant plus rationnellement les fonds mis à leur disposition ; la pratique moderne du mécénat commercial pour les nouveaux projets était presque totalement inconnue. L'argent ne faisait pas partie de l'univers du musée, comme c'est devenu le cas depuis lors.

Les autorités locales, et aussi l'État, estimaient de leur devoir de prendre à leur charge le fonctionnement des musées et des bibliothèques. Très peu de musées faisaient payer un droit d'entrée, et des équipements, comme les boutiques, les cafés et les restaurants, étaient extrêmement rares. Il était généralement admis que les musées devaient être des lieux paisibles où les visiteurs de tous âges puissent à leur guise déambuler, regarder ce qui les intéressait et ignorer le reste. À l'aune des chiffres qu'elle atteint de nos jours, la fréquentation était très faible, mais nul ne paraissait beaucoup s'en inquiéter. Il n'existait pratiquement aucune forme organisée de ce que l'on appelle aujourd'hui « éducation au musée ». Des enseignants emmenaient des groupes d'élèves dans les plus grands musées et assumaient la responsabilité de leur comportement pendant la visite. À de très rares exceptions près, les musées n'avaient ni « département de l'éducation », ni « administrations de l'éducation ».

Pourquoi tout cela a-t-il changé ? Quelles sont les forces sociales, quels sont les hasards de l'histoire qui l'expliquent ? Quatre causes, semble-t-il, ont surtout joué. La première est la montée des attentes sociales des individus et, par voie de conséquence, des espérances de voir leur gouvernement y répondre. Les gouvernements, quant à eux, doivent équilibrer les exigences financières auxquelles ils sont soumis et rechercher toutes les économies qu'ils pourraient faire sans provoquer trop de remous politiques. La

deuxième cause, tout au moins dans le monde occidental, est l'augmentation du montant des revenus disponibles, qui a entraîné l'apparition d'une demande d'activités de loisir de plus en plus coûteuse et le refus de se contenter de plaisirs simples. Et puis, les progrès du professionnalisme ont suscité, parmi les membres du personnel des musées, une tendance à dire : « Il y a sûrement un meilleur moyen » — en définissant « meilleur » dans des termes qui soient approuvés tant par les collègues du musée que par les autorités qui supportent la charge financière de l'institution. Enfin, il y a eu l'augmentation remarquable du nombre, mais aussi de la proportion de ces musées souvent désignés, non sans équivoque, comme « indépendants », c'est-à-dire qui ne tirent pas l'essentiel de leurs revenus des caisses publiques. La plupart doivent, dès leur création, penser très sérieusement aux moyens de se procurer de l'argent et à la façon de le dépenser, et l'attention qu'inévitablement ils prêtent à l'aspect commercial de leur travail a pesé sur l'atmosphère du monde muséal dans son ensemble.

Les généralisations sont aussi dangereuses quand il s'agit des musées qu'à propos de n'importe quel autre domaine de l'activité humaine, mais il est tout de même possible de discerner certains grands mouvements, certaines tendances majeures qui ont traversé les frontières nationales pour se déployer sur les cinq continents. Ce qu'il ne faut jamais faire, c'est inventer un phénomène imaginaire baptisé « le musée » : c'est là une abstraction dénuée de sens. En réalité, il y a de par le monde des centaines de milliers d'établissements appelés musées, et chacun a ses caractéristiques particulières, ses problèmes et ses propres perspectives, ainsi que son rythme personnel d'essor et de déclin.

Toutefois, il faut reconnaître qu'il y a cinquante ans les avis étaient beaucoup moins partagés qu'aujourd'hui sur ce qu'un musée devrait représenter. Cela fait deux ans maintenant qu'à une conférence qui s'est tenue aux États-Unis, l'un des orateurs déclarait : « Quand j'étais enfant, je reconnaissais un musée quand j'en voyais un. À présent, je n'en suis plus toujours sûr. » Il n'est pas difficile de comprendre ce qu'il voulait dire.

L'ICOM lui-même n'a d'ailleurs pas grandement aidé à donner une réponse à une question que l'on entend poser de plus en plus souvent au fil des ans : « Est-ce un musée ? » Il a décrété que répondent à la définition du musée :

- les sites et monuments naturels, archéologiques et ethnographiques, et les sites et monuments historiques ayant la nature d'un musée pour leurs activités d'acquisition, de conservation et de communication des témoins matériels des peuples et de leur environnement ;
- les institutions qui conservent des collections et présentent des spécimens vivants de végétaux et d'animaux, telles que les jardins botaniques et zoologiques, les aquariums et les vivariums ;
- les centres scientifiques et les planétariums ;
- les instituts de conservation et les galeries d'exposition dépendant des bibliothèques et des centres d'archives ;
- les parcs naturels ;
- les organisations internationales, nationales, régionales ou locales de musées, les ministères ou autres administrations publiques de tutelle des musées ;
- les institutions ou les organisations à but non lucratif qui mènent des activités de recherche, d'éducation, de formation, de documentation et autres, liées aux musées et à la muséologie...

Il semble que les personnes qui ont des liens avec les musées n'ont pas toutes des vues aussi libérales que l'ICOM lui-même, et il y a certainement quantité de gens aujourd'hui qui ont du mal à admettre qu'un zoo ou un centre scientifique puisse prétendre à l'appellation de musée. Cela dit, au bout de cinquante ans d'élargissement de leur définition, il reste sans doute vrai que les musées sont avant tout des lieux où des objets — « choses réelles » — constituent le principal moyen de communication. Peut-on pour autant, sans trop forcer le langage courant, aller jusqu'à appeler objets une plante, un poisson ou un animal vivant ? Faut-il qu'ils soient morts pour devenir des objets et, dans l'affirmation, pourquoi ? Est-ce aller trop loin dans l'impérialisme que d'appeler musée un zoo, un jardin botanique ou un aquarium ? Une bibliothèque est-elle un musée ? Elle contient assurément des objets et pourrait sans doute être appelée musée de livres, mais, pour une raison ou une autre, il paraît plus pertinent de continuer à la nommer bibliothèque.

Les théologiens, semble-t-il, n'ont jamais autant de succès qu'aux époques où les gens cessent de croire en Dieu. Il suffit de remplacer « Dieu » par « musée ». Il y a cinquante ans, les musées étaient solidement installés dans leur position, car tout le monde savait ce qu'était un musée ; aujourd'hui, après des décennies de querelles, ils se trouvent devant une incertitude grandissante. Quand il n'y a pas d'unité de vues sur la nature de ce que l'on défend, comment le défendre ? Admettons néanmoins, à défaut d'une cause meilleure, qu'il vaille la peine de se battre pour « des objets en tout cas ». Vouloir à tout prix qu'une institution sans collection d'objets ne soit pas un musée ne revient pas à dire qu'un musée doit obligatoirement être axé sur des ob-

jets. Une particularité très importante de la plupart des musées aujourd'hui, par opposition à ceux du milieu des années 40, est la place centrale qu'ils font aux visiteurs — ce qui revient à dire qu'en bons commerçants les directeurs de musée en viennent lentement à penser d'abord aux clients, et ensuite aux marchandises en vente.

Lancer les musées sur le marché

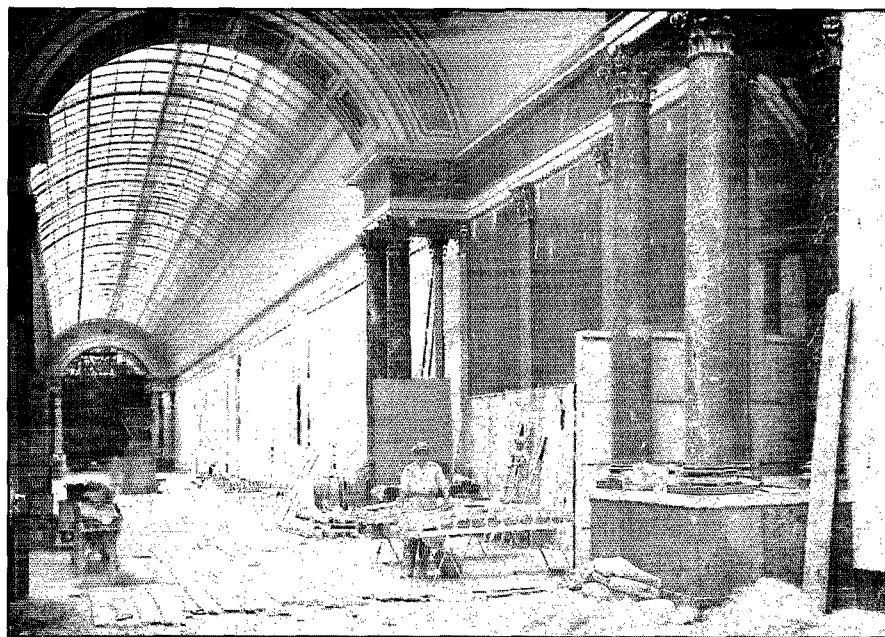
Voilà qui nous ramène aux principales causes de changement évoquées plus haut. Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, bien des distinctions de classe traditionnelles se sont estompées ou ont disparu ; la vie de ceux qui sont conventionnellement appelés les « gens ordinaires » est devenue plus complexe, et les attentes sociales ont atteint des niveaux qui auraient paru ridiculement impossibles dans les années 30. Des articles de luxe, auxquels seule une mince frange de la société avait accès, sont devenus des produits de première nécessité que chacun revendique comme un droit. Les plaisirs se sont faits plus raffinés et plus onéreux : les satisfactions bon marché appartiennent presque à un passé révolu. Les gouvernements sont censés pourvoir davantage aux besoins et s'intéresser davantage au bien-être quotidien de leurs administrés, sans pour autant alourdir les impôts, encore que jamais ne soit exactement précisé comment ce miracle économique doit être accompli.

Dans cette atmosphère nouvelle, les musées ont dû de plus en plus, de gré ou de force, se lancer sur le marché et se vendre. Cela se pratiquait depuis longtemps aux États-Unis, où la tradition du financement public n'est pas aussi profondément ancrée, où les gens se sont toujours attendus à payer une grande part de leurs équipements sociaux et où le

vendeur a toujours joui d'un bien plus grand prestige qu'en Europe. En dehors de l'Amérique du Nord, l'idée qu'un musée doive se vendre et trouver ses propres sources de financement est relativement neuve ; au reste, elle a suscité passablement de réticences et d'hostilité, surtout sur le vieux continent. Les conservateurs, des années 40 aux années 60, étaient prêts à autoriser les « clients » à entrer dans la « boutique », à condition qu'ils se conforment à des types de comportement acceptables, mais ils n'étaient pas portés à sortir du musée pour aller les chercher ou les persuader de revenir.

A certains égards, la promotion du musée était une tâche plus difficile dans les années 70 et 80, celles où la révolution muséale a réellement débuté, qu'elle ne l'aurait été dans les années 30, où moins d'autres possibilités existaient d'occuper ses loisirs, où beaucoup moins d'argent était disponible, une fois payé tout ce qui était de première nécessité. En effet, ce que l'on pourrait appeler le secteur central de la société, c'est-à-dire la couche supérieure de la classe ouvrière et la petite bourgeoisie, commençait alors à prospérer, à un point difficilement imaginable avant la guerre. Les intérêts commerciaux s'étant empressés d'exploiter cette situation inédite et fort avantageuse, les musées se sont trouvés dans la situation, pour eux tout aussi inhabituelle que fâcheuse, de devoir entrer en concurrence pour les heures de loisir de ce que l'ICOM pensait comme la « société » ou la « communauté ».

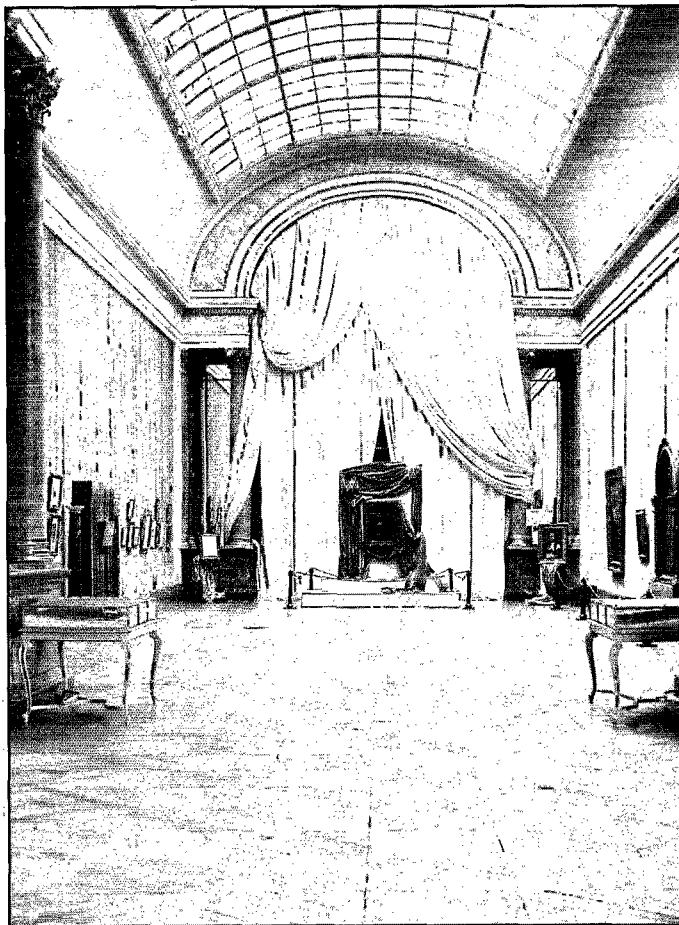
Cela a entraîné, parmi leur personnel, un essor rapide de ce que l'on appelle, souvent avec une nuance flatteuse, le « professionnalisme ». Peut-être pourrait-on définir le professionnel, quel que soit son métier, comme une personne qui a suivi une formation spécialisée reconnue et qui accepte un modèle admis pour va-



Travaux dans la Grande Galerie du Louvre, en 1946, pour achever la verrière créée en 1856.

lable de méthodes et d'habitudes de travail, ainsi que des règles d'éthique convenues. Or, il n'en existait pas dans les musées avant les années 70. Jusque-là, les personnes qui y travaillaient avaient trouvé leur emploi en grande partie par hasard : elles auraient pu devenir enseignants, artisans ou artistes, ou encore fonctionnaires, mais le sort et un penchant pour la vie tranquille les y avaient conduites. Dans les années 90, les formations aux professions muséales, à l'instar des musées eux-mêmes, ont proliféré partout dans le monde, produisant ainsi davantage d'étudiants qualifiés que les musées n'en pouvaient employer. Ces formations se rangent dans deux catégories : l'une pour les techniciens, l'autre pour les conservateurs et les gestionnaires plus compétents. Quant à savoir si cette innovation, et bien d'autres, ont réussi à créer quelque chose qui puisse être tenu pour une « profession muséale », la question reste entière.

L'ICOM existe avant tout pour servir les intérêts des « professionnels des musées », mais il est presque aussi difficile de définir un professionnel de musée que les musées eux-mêmes. L'essentiel du problème tient à ce qu'il n'existe pas de mots simples pour désigner quelqu'un qui occupe dans un musée un poste de responsabilité. Une personne qui joue ou compose de la musique est un(e) musicien



*La Grande Galerie du Louvre,
aménagée pour recevoir
l'exposition Léonard de Vinci
en 1952.*

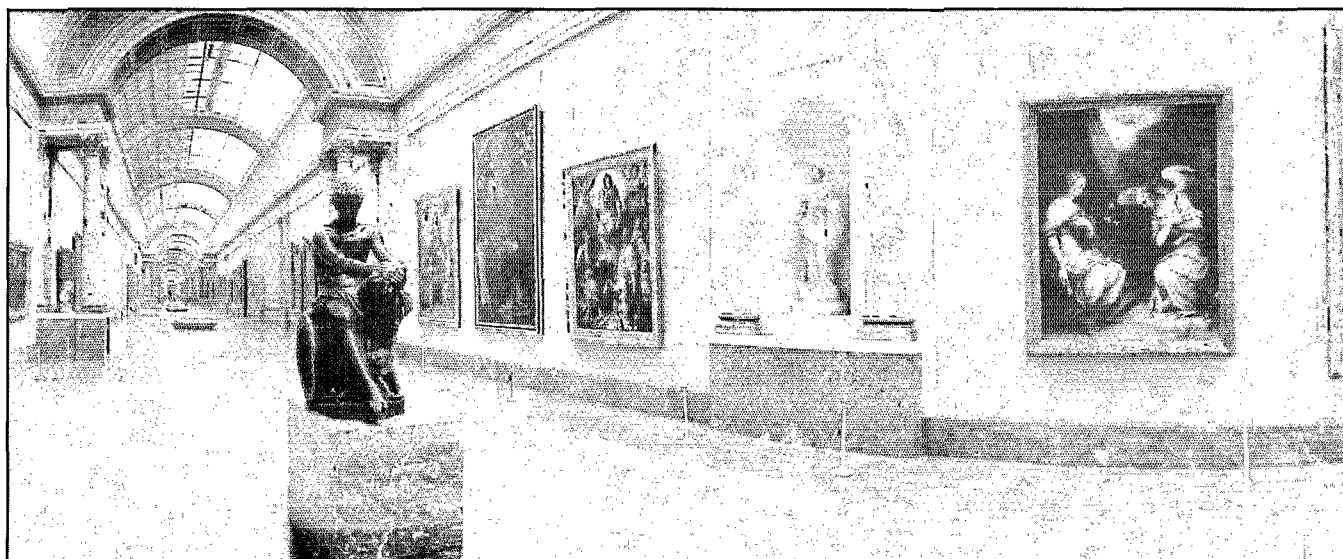
(ne), celle qui fait du droit est un(e) juriste, un individu entraîné à faire la guerre est un soldat, mais, jusqu'à présent, le seul équivalent que l'on soit parvenu à inventer pour les musées est « professionnel de musée », formule maladroite et un tantinet ridicule. « Muséologue » ne convient certainement pas, car un muséologue est proprement un bâtisseur de théories, et non un praticien ; peut-être « muséiste » conviendrait-il, mais « conservateur » n'est sûrement pas adéquat : il ne rend nul compte de la complexité des fonctions administratives, financières ou politiques dont le responsable d'un musée doit s'acquitter aujourd'hui. Il y a vingt ans, en France, la directrice d'un musée d'art important et respecté déclarait, en annonçant sa retraite anticipée à la presse et au monde muséal, qu'elle avait été « formée pour s'occuper de tableaux », non « pour persuader les gens qui ont de l'argent d'en donner au musée ». Son cas, difficile, illustre un changement majeur de la situation des musées dans le monde

— changement dont les directeurs de musée des anciens pays socialistes, en particulier, se sont très durement ressentis lorsqu'ils ont dû se battre pour s'adapter aux réalités économiques du monde capitaliste.

Petits et spécialisés : les clés d'un succès

Une très forte proportion des musées fondés depuis 1940 a dû, dès le départ, faire face à de dures réalités financières. Pour exister, il leur a fallu se créer un marché, puis le faire durer. Et leur nom donne souvent une idée de leurs problèmes et de leurs atouts. Parmi les appellations des musées traditionnels, on relève souvent des termes comme « beaux-arts », « histoire naturelle », « ethnographie » ou « transports et technologie ». Avec la nouvelle génération, celle d'après 1950, les musées, dont le nom dit qu'ils sont consacrés, par exemple, au whisky irlandais, à l'immigration, aux champions, au gaz, au jouet et à la maquette, à l'olive, au blé et à la boulangerie ou à l'asperge, prolifèrent.

Partout dans le monde, la plupart des musées créés avant 1950 n'avaient qu'un assortiment peu varié d'objets à exposer. Ils s'intéressaient surtout à l'art, au sens large, à l'archéologie, à l'ethnologie, à l'histoire naturelle et, dans une certaine mesure, à l'histoire locale. A de rares exceptions près, ils étaient entièrement tributaires des deniers publics, fonctionnaient avec des budgets qui sembleraient aujourd'hui ridiculement faibles, ne prêtaient que très peu d'attention à l'attrait d'un objet exposé et avaient tendance à penser qu'une fois exposés les objets devaient plus ou moins être présentés selon la même disposition pour l'éternité. Ce qui est arrivé depuis lors équivaut à une révolution — le mot n'est pas exagéré —, tant



© Documentation Sculptures, Louvre/Pierre Philibert

dans la philosophie muséale que dans ses applications. Dans certains cas, les nouveaux musées ont pu employer cent ou deux cents personnes, ce qui est déjà une belle entreprise, mais, dans leur immense majorité, leur personnel ne dépasse pas une dizaine d'employés au total. Il est pour le moment impossible d'obtenir des chiffres fiables, mais les gens qui, comme les membres du jury du Prix du musée européen de l'année, voyagent régulièrement et dans de nombreux pays pensent que les trois quarts des établissements européens font vivre moins de dix personnes — et il n'y a pas de raison de supposer qu'il en aille autrement dans le reste du monde. Les grands musées municipaux et nationaux sont tout à fait atypiques, mais cette réalité importante se trouve occultée par le fait que les participants aux conférences muséales internationales sont presque toujours les représentants de grands musées. Quiconque aurait pu avoir une vue aérienne de l'ensemble du monde des musées en 1947 aurait été à même d'observer une forte concentration de ces établissements dans les pays dits « développés », et n'en aurait discerné qu'un nombre infime dans les pays pauvres ou, pour employer le terme préféré aujourd'hui, « en développement ». Dans ces pays-là, les musées avaient presque tous été créés par le régime étranger au pouvoir à l'époque coloniale et sur le modèle européen traditionnel. Aujourd'hui, le même observateur

privilegié découvrirait une dispersion beaucoup plus accentuée des musées dans tous les pays, et verrait bientôt clairement que la taille moyenne d'un musée est considérablement plus réduite qu'elle ne l'était cinquante ans auparavant.

Les faits prouvent à l'envi que les visiteurs aiment les petits musées, dont on peut faire le tour de façon satisfaisante en deux heures environ, en particulier s'ils sont consacrés à un seul sujet ou à une seule personne. La plupart des gens ont vécu cet état psychologique particulier que suscite le musée dans lequel on se sent perdu, un sentiment presque normal quand il s'agit d'un très grand musée, où le visiteur reste impuissant et découragé devant toutes les embûches que recèlent la complexité et même la simple dimension du lieu. La prolifération des petits musées monothématiques tient certes du fait qu'ils nécessitent moins d'investissements et de risques financiers, mais aussi à la prise de conscience que bien des types de collections intéressantes sont restés longtemps absents des musées. Dans les années 40, où aurait-on pu trouver un musée entièrement consacré à l'histoire des pâtes alimentaires, à l'industrie du gaz ou à l'invention du parapluie ? Il est possible, mais difficile à prouver, que Pétrarque ait plus de portée que la *pasta*, que Whistler ou Wagner soient plus importants que le vin ou que des orgues électriques, mais le fait qu'il existe maintenant des musées prospères du vin, des

Aujourd'hui, la Grande Galerie présente la collection de peinture italienne du Louvre, dans l'ordre chronologique.

orgues électriques Wurlitzer et des pâtes alimentaires suffit à montrer jusqu'où est allée la démolition des remparts de savoirs spécialisés qui entouraient les musées.

Il y a ceux qui croient, et disent, que plus, inévitablement, signifie pire, ceux qui pleurent la disparition de l'ancien type de conservateur érudit, ceux qui estiment que le mécénat va nécessairement de pair avec la vulgarité et la corruption, ceux qui ont la nostalgie du bon vieux temps, du temps où les musées étaient des lieux de paix et de tranquillité faits pour les adultes, où les enfants savaient se tenir convenablement. Or, si l'on considère la situation dans une perspective mondiale, comme l'ICOM aussi bien que l'UNESCO doivent le faire, il n'y a sûrement aucun mal à avancer que le plus important de tous les changements ne fait que commencer, avec la tentative actuelle d'intégrer des musées dans la culture vivante de leur époque et cesser de la sorte de ne voir dans leurs visiteurs que des spectateurs passifs devant des expositions censées avoir été organisées à leur profit. Il s'agit donc de changer d'attitude à l'égard de ce que l'on a jusqu'ici considéré comme des musées, et de les concevoir moins comme des sanctuaires que comme des centres d'activité et de discussion, où le présent et le passé sont étroitement mêlés. C'est une évolution de cette nature qui est mise en œuvre dans tous les

pays en développement, où les musées calqués sur le modèle occidental sont de plus en plus perçus désormais comme aussi éloignés des besoins à satisfaire que des moyens disponibles. Il se pourrait bien que les idées qui caractériseront et inspireront la révolution muséale dans les cinquante prochaines années soient filles de la pauvreté, et non de la richesse. Le musée occidental n'a rien qui le recom-

mande forcément comme modèle, et il n'est pas exclu que les pays riches trouvent en matière muséale le chemin du bon sens et de la satisfaction en étudiant ce qui se passe en Afrique et en Amérique du Sud, des régions où, pour tout ce qui touche à la culture, chacun est à la fois amateur et professionnel, où chacun intervient en même temps en cette double qualité. ■

La nouvelle génération

Au cours des vingt dernières années, Kenneth Hudson, directeur du Forum des musées européens (European Museum Forum), qui compte l'attribution du Prix du musée européen de l'année parmi ses compétences, a vu naître un nouveau type de directeur de musée sur tout le continent. Les hommes et les femmes qui progressivement prennent la tête de tous les musées — sauf les plus grands, qu'ils tiennent pour des « dinosaures » — présentent à peu près les mêmes caractéristiques, indépendamment des pays dans lesquels ils travaillent.

Ces gens, cultivés et instruits, ne sont pas avant tout des érudits, ils ne passent pas le plus clair de leur temps à faire de la recherche ou à écrire des livres et des articles savants. Ce sont essentiellement des communicateurs et des organisateurs qui cherchent surtout à rendre leurs collections et leurs expositions attirantes et intéressantes pour le profane, à élargir leur public en étudiant ses besoins et ses désirs.

Dynamiques, entreprenants, sociables, aimables, ils s'intéressent à tout et passent beaucoup de temps avec

leurs clients. Dotés d'un flair politique et d'un sens des relations publiques très aiguisés, ils se rendent compte que leur musée, pour être géré rationnellement, doit être considéré comme une entreprise. Ils savent que la situation économique actuelle les contraint à prendre l'argent là où il se trouve, et la découverte de nouvelles sources de financement leur procure autant de délectation que de fierté.

Ils guident et dirigent leur personnel de façon démocratique et sont sensibles au fait qu'un rendement élevé exige un bon encadrement et de solides motivations. Par-dessus tout, ce sont des gens sympathiques, optimistes et qui prennent manifestement un grand plaisir à leur travail. Ils ont un mépris inné, instinctif pour la bureaucratie, mais ils ont appris à la manœuvrer et à en venir à bout.

Auteur d'une série de profils de ce nouveau type de directeur, réunis sous le titre général *The new breed* [La nouvelle génération], Kenneth Hudson serait heureux de recevoir des suggestions des lecteurs de *Museum international* à propos de directeurs qui ressembleraient à ce portrait.

Les musées de la Riviera française : sur les traces des grands artistes

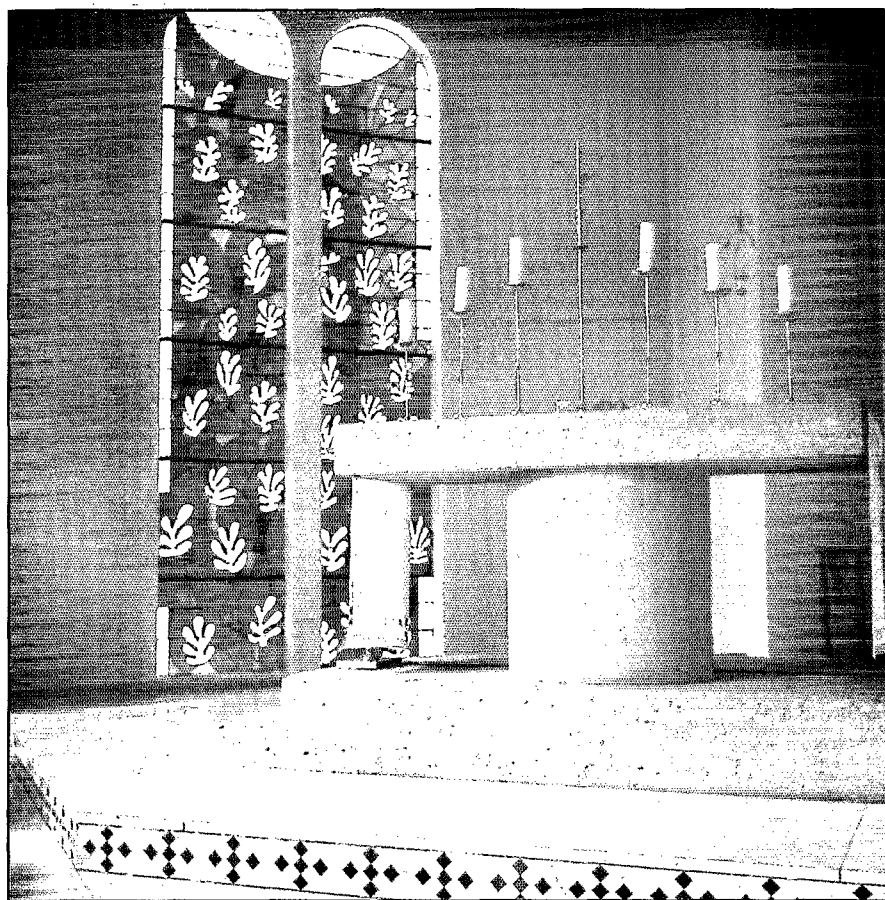
Maïté Roux

« Riviera française ». Deux mots ensoleillés, évocateurs de baignades et de balades au soleil, du claquement des voiles d'un deux-mâts sur les eaux bleues de la Méditerranée. Un lieu de rêve... Mais, entre soleil et cocktails, le touriste qui veut bien s'en soucier découvrira d'autres charmes. Loin des sentiers battus, il sillonnera une Côte bien différente, celle des grands artistes qui ont fait de ses saisons éblouissantes leurs « saisons de peinture ». Maïté Roux, journaliste française indépendante, nous conduit sur leurs traces.

La légendaire Riviera française — la Côte d'Azur bénie des dieux — est aussi terre de culture : c'est la région de France qui concentre le plus grand nombre de musées monographiques. A Nice, suivons Henri Matisse et Marc Chagall, à Villefranche-sur-Mer, Jean Cocteau. A Cagnes-sur-Mer, rejoignons Auguste Renoir ; puis Fernand Léger à Biot, Pablo Picasso à Mougins, à Vallauris et à Antibes. Dans l'arrière-pays, nous irons à la rencontre de Fragonard à Grasse, sa ville natale, et de Matisse, une fois encore, à Vence. Entre tous ces « grands », un point commun : la créativité, nourrie par la lumière et la tranquillité que leur offrait le Sud pour s'immerger dans leur travail.

Le musée Matisse accueille le visiteur sur la colline de Cimiez, au cœur d'une oliveraie de 36 000 mètres carrés. Non loin des vestiges gallo-romains et à quelques pas d'un monastère franciscain, cette villa du XVII^e siècle, aux façades en trompe-l'œil classées, aux escaliers à colonnade et aux terrasses génoises, abrite depuis 1963 les collections léguées par Matisse et par ses héritiers à la ville de Nice et à l'État. « Matisse n'a jamais vécu dans cette maison, qui a été construite dans la seconde moitié du XVII^e siècle et qui n'est devenue musée qu'en 1963, explique Xavier Girard, son conservateur. La ville de Nice s'en est portée acquéreur auprès d'une société immobilière qui sou-

© Hélène Adant/Succession H. Matisse



*A Vence, la chapelle du Rosaire,
décorée par Matisse.*

haitait bâtir sur l'ensemble du parc Cimiez et en a finalement été propriétaire en 1953, un an avant la mort du peintre. Le musée a ouvert en 1963. Il a été inauguré dans sa dimension actuelle durant l'été 1993, avec une nouvelle aile d'accueil, des expositions temporaires, un auditorium, une librairie et un atelier pour enfants. »

L'architecte Jean-François Bodin, à qui est dû l'aménagement des nouveaux espaces, a respecté l'ancien édifice, tout en tenant compte des impératifs de l'agrandissement. Les annexes se déploient sur deux niveaux, reliés à la villa par un passage intérieur, dotant ainsi l'établissement d'un vaste hall d'accueil, d'une librairie, d'un auditorium, de salles réservées aux expositions temporaires, de réserves, d'espaces pédagogiques, d'un restaurant et d'une terrasse de 500 mètres carrés. Le musée, qui a ainsi gagné plus de 1 500 mètres carrés, pour un coût global de 51 890 000 francs, peut désormais répondre mieux à sa vocation de musée moderne.

Le charme intimiste de la villa baroque n'a pas disparu pour autant ; des éléments du mobilier et des objets ayant appartenu à Matisse ajoutent à la douce atmosphère des lieux. Au total, 187 pièces sont exposées, parmi lesquelles sa « table à peinture » et sa palette, ainsi que des céramiques, des tapisseries, des sérigraphies, des vitraux et divers documents. Pour Xavier Girard, « la villa ancienne, qui représente les collections permanentes, a été conservée de la façon la plus évidente, pour qu'on ait le sentiment d'entrer véritablement dans une villa baroque. En revanche, l'extension devait répondre, et répond fort bien aujourd'hui, me semble-t-il, à une fonction différente : accueillir des expositions temporaires qui permettent de renouveler l'attention du visiteur à l'égard de Matisse et de sa pos-

térité. » Là, espace, clarté, sobriété s'allient avec bonheur à une tranquillité bien « matisienne ».

Passerelle ininterrompue entre passé et futur, le musée présente toutes les périodes de création de l'artiste : peintures, gravures, dessins, livres illustrés, sculptures (la plus importante collection de sculptures de Matisse) confèrent une dimension vraiment pédagogique à l'établissement, où ne se trouvent que des œuvres originales. Deux ensembles majeurs de la dernière période du peintre s'en détachent toutefois, les études pour *La danse* et celles pour la chapelle de Vence. De ce chantre de la couleur pure et des volumes, il convient de retenir aussi la série des *Nus bleus* et la *Danseuse créole* de 1950. Toutes ces œuvres — 68 peintures et gouaches découpées, 236 dessins, 218 gravures, 57 sculptures et 14 livres illustrés — attirent un large public au musée Matisse, le plus fréquenté des musées de la Côte d'Azur.

Au cours de l'été 1997, une grande exposition « en réseau », organisée à l'initiative du musée et de son conservateur, a d'ailleurs réuni tous les musées de la Côte sur le thème : *La Côte d'Azur et la modernité. 1918-1958*. Une première du genre dans la région !

Une « déclaration d'amour » de Chagall

Plus près du centre-ville, sur une autre colline, celle de l'Oliveto, sur fond de lavandes, d'oliviers et d'agapanthes, se niche le Musée national-Message biblique Marc Chagall. Le peintre a longtemps habité l'arrière-pays niçois, face aux fortifications médiévales de Vence, mais c'est à Nice que son ombre nous suit, que son âme vibrante nous est le plus proche. « Dès ma prime jeunesse, j'ai été captivé par la Bible, disait-il. Il m'a tou-

jours semblé et il me semble encore que c'est la plus grande source de poésie de tous les temps. Depuis lors, j'ai cherché ce reflet dans ma vie et dans l'art. » Cette conception spirituelle de l'art allait trouver son aboutissement en un lieu unique, privilégié : le Musée national-Messagerie biblique Marc Chagall.

Voulu par l'artiste, ce musée monographique et thématique a été conçu à seule fin de présenter son plus important travail sur la Bible, les dix-sept grandes toiles qui constituent le Message biblique, une belle initiative appuyée par André Malraux, alors ministre des affaires culturelles et de longue date ami du peintre. Les travaux commencèrent en 1966. La pureté de l'architecture d'André Hermant (1908-1978) avait séduit Chagall, qui lui confia la réalisation de l'édifice. À l'intérieur, tout n'est que sobriété et blancheur. Les surfaces de présentation des œuvres semblent former un immense paravent. La structure même s'efface pour ne laisser transparaître que l'œuvre, puisque « seule la fonction détermine les formes », pour reprendre l'adage cher à André Hermant. L'interprétation non linéaire de la Bible adoptée par Chagall se reflète dans l'agencement muséal qu'il a lui-même choisi.

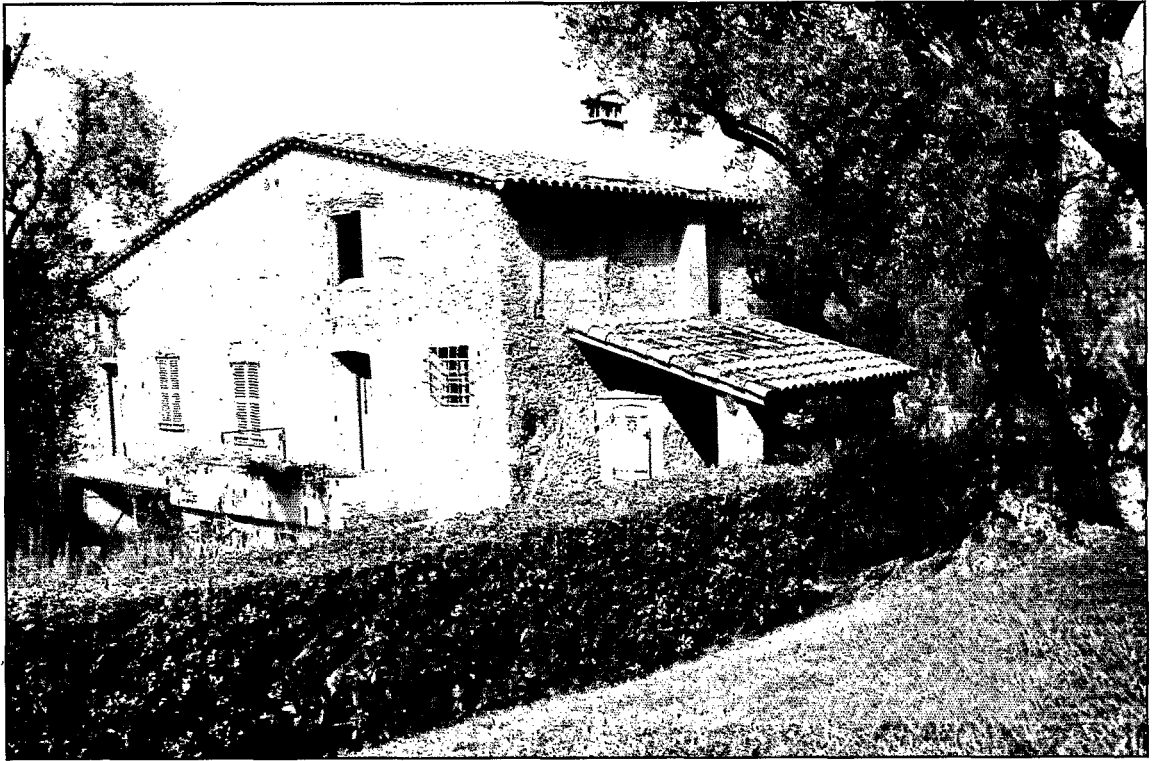
En juillet 1966, Marc et Valentina Chagall firent don à l'État des dix-sept tableaux consacrés au thème de la Genèse, de l'Exode et du Cantique des cantiques. En 1972, une seconde donation, comprenant cette fois les esquisses préparatoires au Message biblique, vint enrichir la collection. S'y ajoutèrent une mosaïque, une tapisserie et trois grands vitraux spécialement conçus par Chagall pour le musée. Le 7 juillet 1973, à l'occasion du 86^e anniversaire du peintre, le Musée national-Messagerie biblique était inauguré en présence d'André Malraux. Après la mort de l'artiste en 1985, la col-

lection a été complétée par une dation de trente-neuf gouaches d'*Exodus* et par dix magnifiques toiles d'inspiration religieuse, où le Christ crucifié, fréquemment représenté dans les œuvres tardives du peintre, symbolise la persécution ancestrale — un ensemble qui se déploie sur 900 mètres carrés. Les deux salles consacrées au Message biblique constituent le fonds permanent. Les nouveaux accrochages et les expositions temporaires peuvent être vus dans d'autres salles.

« Maison », lieu de spiritualité voulu par Chagall, le musée est aussi un centre culturel où concerts, conférences et colloques ont leur place, selon le souhait des donateurs. Amoureux de la musique, Chagall avait souhaité qu'un auditorium fasse partie intégrante du musée, il a dessiné les trois vitraux de *La création du monde* spécialement pour cette salle, où tout est bleu, et, en 1980, a décoré un clavecin. « Peut-être que dans cette maison, disait-il, les jeunes et les moins jeunes viendront chercher un idéal de fraternité et d'amour tel que mes couleurs et mes lignes l'ont rêvé. Peut-être aussi y prononcera-t-on les paroles de cet amour que je ressens pour tous... » Le musée délivre un message d'amour aux générations futures.

Deux chapelles et une ferme

En longeant la côte après Nice, nous arrivons à Villefranche-sur-Mer, où nos pas nous conduisent sur les traces de Jean Cocteau, jusqu'à la chapelle Saint-Pierre. Entièrement décorée par Cocteau et classée monument historique, cette chapelle était avant tout un hommage aux demoiselles de Villefranche et aux gitans des Saintes-Maries-de-la-Mer. Elle évoque le village cher à l'artiste dans son enfance, et surtout son amitié pour les pêcheurs de la bourgade : « J'ai donné cette chapelle



La ferme des Collettes, qui abrite
le musée Renoir,
à Cagnes-sur-Mer.

Saint-Pierre à mes amis les pêcheurs », écrira-t-il en 1958. Et il a tout conçu dans les moindres détails, avant de consacrer au projet des mois d'un travail inspiré en 1956 et 1957, année où, le 30 juin, la messe y a été célébrée pour la première fois. Depuis lors, une messe est dite chaque année à la Saint-Pierre, et les marins partent lancer des couronnes de fleurs à la mémoire de ceux qui ont péri en mer.

Quittons la côte pour l'arrière-pays et arrêtons-nous à Vence. Nous y retrouvons Matisse et une autre chapelle : la chapelle du Rosaire, un petit édifice blanchi à la chaux que coiffe un toit de tuiles bleues, dont Matisse aimait à dire qu'il était son « chef-d'œuvre », son « aboutissement ». Les grandes études préparatoires, notamment celles de *Saint-Dominique*, se trouvent au musée Matisse. « Des centaines de dessins préparatoires, les recommencements sans fin, les angoisses des nuits sans sommeil... » Il imagine tout, depuis l'architecture, la décoration intérieure, les chaises, les prie-Dieu, le confessionnal, inspiré par les moucharabihs mauresques de sa période de Tanger, jusqu'aux chasubles et à l'autel, taillé dans la pierre de Rognes. Matis-

se travaille à la conception et à la réalisation de cette chapelle de 1947 à 1951. Trois ans plus tard, il s'éteint à Nice, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans. Matisse voulait surtout faire de cette chapelle un lieu de prière et, quarante ans après sa mort, la messe y est toujours célébrée chaque matin.

Non loin de là, à Cagnes-sur-Mer, s'élève la demeure bourgeoise et confortable où résida Auguste Renoir : la maison des Collettes. Blottie au cœur d'une oliveraie, jouissant d'une vue sur le vieux Cagnes et la frange bleue de la Méditerranée, cette maison et sa petite ferme ont vu défiler de nombreux visages : personnalités ou habitués, modèles du peintre ou proches qui, pendant toute la période cagnoise de Renoir, firent chanter ces murs. Que pouvait-il demander de plus, lui, le maître dont la peinture « donnait de la joie aux murs » ?

Auguste Renoir découvre Cagnes en 1898 et y revient l'année suivante. Après bien des pérégrinations, il s'y installe en 1903, d'abord locataire de la Maison de la poste. En 1907, il fait construire la maison de ses rêves dans le site enchanteur des Collettes (petites collines). La propriété s'étendait alors, au-delà du chemin

des Collettes, dans la campagne environnante, avec son jardin potager, son jardin d'agrément et son oliveraie aux grands arbres séculaires. Le domaine couvrait plus de 3 hectares.

A Cagnes, dans la douceur des Collettes, Renoir peint. Il peint pour le plaisir, libéré des contraintes financières et des commandes. « De tous les impressionnistes, c'est lui qui a gagné le plus d'argent, en tout cas le plus vite », explique Georges Dussaule, conservateur honoraire des musées de Cagnes-sur-Mer. Malgré la maladie qui le taraude, Renoir est heureux de vivre aux Collettes, entouré des siens et de ses modèles familiaux. Il peint inlassablement, malgré les rhumatismes qui le rongent. Et sous son pinceau, les corps se libèrent, parlent leur langage. Ici, dit Georges Dussaule, « il a parfois cessé d'être un impressionniste, il annonce presque le fauvisme. Il s'est libéré à Cagnes. [...] C'est le peintre de la femme par excellence ».

En 1919, Renoir s'éteint aux Collettes. Il a soixante-dix-huit ans. Après sa disparition, ses fils Pierre (1885-1952) et Jean (1894-1979) puis son petit-fils Claude, dit Coco (1914-1993), sauront préserver le domaine, jusqu'à ce que Claude en reste l'unique héritier : harcelé par les promoteurs, il décidera de s'en séparer. Après de multiples pourparlers, la ville de Cagnes-sur-Mer acquiert les Collettes en 1960, avec l'aide financière du Comité pour l'achat et l'utilisation artistique du domaine Renoir, créé en 1957, et du département des Alpes-Maritimes (pour une partie de l'oliveraie).

Dans la maison des Collettes, devenue musée Renoir, de nombreux objets familiaux rappellent la présence du maître : sa redingote et son écharpe, ses cannes, son fauteuil roulant et la chaise à bras qui servait aux déplacements extérieurs, le pinceau à signer, la palette en porcelaine, etc.



Renoir, La ferme des Collettes, huile sur toile, 1915.

Sont aussi exposés des documents et des photographies de famille, autant de souvenirs offerts par les héritiers. Le mobilier occupe la même place que du temps de Renoir, la maison attend le maître, comme s'il allait revenir d'une simple promenade, comme s'il n'était sorti que pour quelques instants.

Après acquisition par la ville de Cagnes, la propriété de Renoir a été ouverte au public le 26 juillet 1960. Mais aucune toile de Renoir n'y figurait : le problème des œuvres était posé. Deux originaux allaient être mis en dépôt par l'État : *Paysages aux Collettes* et *Allée sous bois*, avant que la municipalité n'obtienne que sept œuvres soient transférées du Musée des beaux-arts de Nice à la maison des Collettes, où la plupart ont été

peintes. En 1984, elle achète une autre toile très caractéristique de la période cagnoise du peintre, *La ferme des Collettes* ; la dernière acquisition, très récente, est un petit tableau, *Coco écrivant*. Au total, onze toiles ornent les murs de la maison où vécut le peintre. Ainsi, *Les cariatides*, *Les grandes baigneuses*, *La jeune femme au puits* ou encore *Le portrait de M^{me} Pichon* et *Le portrait de la comédienne Colonna Romano*, le *Nu assis* et la *Nature morte aux pommes et aux amandes* ont retrouvé ce lieu de mémoire qu'ils n'auraient jamais dû quitter. Outre les peintures originales, le musée possède encore douze sculptures de la facture Renoir-Guino : ce Guino, à qui est due la coulée en bronze de la *Vénus Victrix* (1915-1916), était la main du maître tandis que ce dernier était les yeux de l'élève.

La maison de Renoir n'a nullement l'envergure d'un grand musée ni son fonds. D'où les démarches entreprises par Frédérique Verlinden, nommée depuis peu conservateur du musée Renoir et du château-musée de Cagnes-sur-Mer, qui définit elle-même son rôle face à cette « absence » de collection. Après les trois premières inspections du musée, précédemment demandées par la ville, « la quatrième, l'inspection de muséographie, sera fondamentale. Tout mon travail consiste aujourd'hui à organiser ces collections, à mettre Renoir en scène, à évoquer l'homme : et, tout en faisant un travail sensible sur l'atmosphère, sur la vie de cette maison, à utiliser son potentiel [...] et à faire en sorte que ce musée municipal — qui est tout de même un musée classé première catégorie — soit à la hauteur des autres musées de ce département ».

Frédérique Verlinden souhaite d'abord orienter son travail sur le jardin et sur le rez-de-chaussée de la maison, lieux essentiels dans la vie de Renoir, et faire

« vivre » l'atelier du premier étage. Elle veut ensuite que « les œuvres mises en dépôt soient conservées et présentées au public dans les meilleures conditions possibles, et que la fermette soit réorganisée ». Responsable de la gestion de deux musées « à consonance beaux-arts », Frédérique Verlinden estime que « le musée Renoir doit être le Musée des beaux-arts de Cagnes-sur-Mer ».

Un programme de grande envergure qui, pour l'instant, ne répond pas à l'attente d'un public presque exclusivement étranger, frustré de ne pouvoir admirer des œuvres originales de l'artiste en plus grand nombre. Pour pallier ce manque, le premier objectif du conservateur est de se rapprocher d'institutions telles que la Fondation Barnes, par l'intermédiaire de l'Alliance française aux États-Unis, qui s'est naturellement tournée vers elle. Progressivement mis en place par Frédérique Verlinden, ce projet a entraîné la création d'une Association des amis du musée Renoir, d'un comité scientifique, d'un « lieu-relais » pour les collectionneurs et les autres sites Renoir — tout cela en vue d'une transmission aux générations futures.

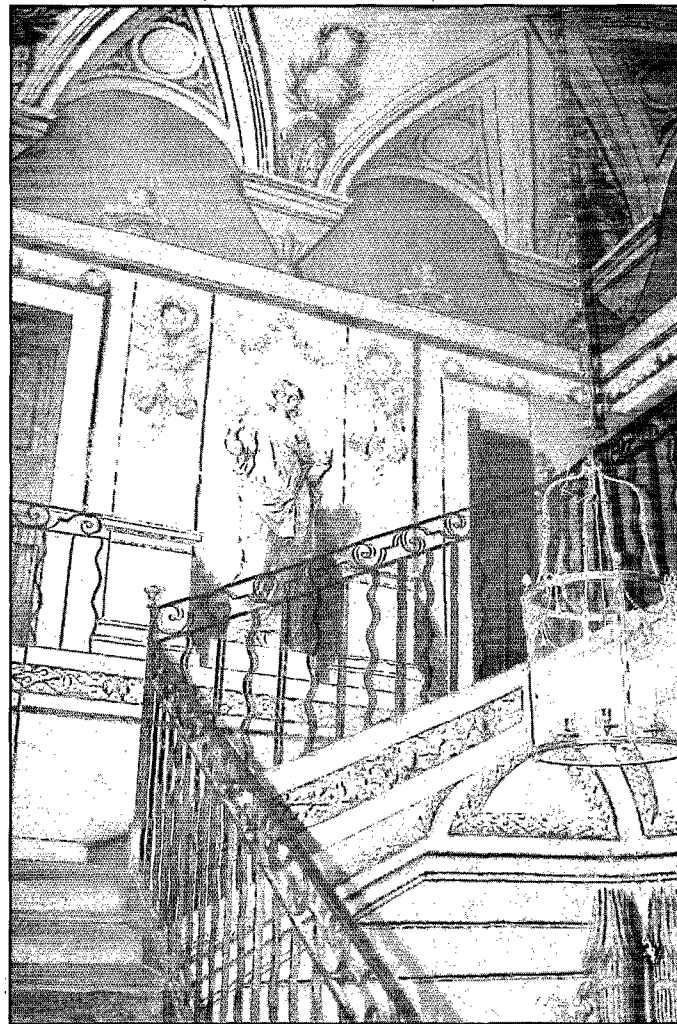
Léger, Picasso et Fragonard

Non loin de Cagnes, Biot nous convie à la visite du musée national Fernand-Léger, chantre de ces lieux. Ses *Fleurs qui marchent*, sur les pelouses du parc, sont un bouquet offert aux passants. S'il est un peintre qui a glorifié la vie moderne, le progrès, la machine et les usines, c'est bien Léger ! Sa palette, aux couleurs incisives, contrastées, pleines de vie, magnifient le monde en marche, comme dans *Les constructeurs*, qui datent de 1950. Léger a travaillé sur la forme et sur le mouvement à partir de couleurs simples — bleu, rouge, vert — et retenu du cubisme

sa « déconstruction de la figure ». Après la mort du peintre en 1955, sa veuve, Nadia Léger, a voulu faire construire un musée qui traduirait l'esprit de Léger et présenterait son œuvre ; la première pierre sera posée le 27 février 1957. Svetchine, l'architecte, a placé le bâtiment sur une butte arborée, au centre de la propriété que le couple avait acquise avec quelques amis. La conception intérieure, la simplicité des volumes et l'éclairage naturel permettent une présentation aérée de ces œuvres magistrales ; sobriété, clarté, efficacité sont les maîtres mots de cet espace muséal. La fresque monumentale qui orne le fronton, conçue d'après une maquette de Léger pour le stade de Hanovre, a été réalisée en céramique et en mosaïque par deux anciens élèves de l'atelier Fernand Léger à Paris. Le hall d'entrée accueille le visiteur avec un vitrail créé par des maîtres verriers suivant un dessin de l'artiste.

Inauguré le 13 mai 1960 sous le nom de musée Fernand-Léger, l'établissement restera privé pendant sept ans. En 1967, Nadia Léger et Georges Bauquier, ses fondateurs, vont faire don à l'État français du bâtiment, du parc et de 348 œuvres (peintures, dessins, tapisseries et céramiques), à charge pour les pouvoirs publics de fonder un musée national Fernand-Léger qui abriterait la totalité des pièces reçues. L'institution sera inaugurée le 4 février 1969 par André Malraux, ministre des affaires culturelles, et une extension, financée par la Direction des musées de France, sera ouverte en 1990 : conçue conformément aux souhaits des deux donateurs, elle permet de montrer des œuvres à caractère monumental. En 1993, Georges Bauquier se retire et la gestion du musée revient à la Direction des musées de France et à la Réunion des musées nationaux.

La collection comporte des œuvres majeures, dont la magnifique *Joconde aux*



© Photothèque Musées de la Ville de Grasse

clés, Les quatre cyclistes, Nature morte ou ABC. Une salle du rez-de-chaussée est consacrée aux céramiques réalisées entre 1950 et 1955, à Biot, dans l'atelier de Roland Brice, un ancien élève, et l'on peut voir aussi la maquette du *Jardin d'enfants*, une sculpture colossale qui a été créée dans les jardins du musée en 1960. Le premier étage présente des toiles qui retracent le parcours pictural de Léger de 1905 à 1955, à partir des œuvres laissées dans l'atelier de Gif-sur-Yvette où il mourut le 17 août 1955. D'autres salles sont utilisées pour des expositions temporaires. Le musée organise également des animations scolaires, des visites-conférences et des ateliers pour les jeunes. A l'issue des séances thématiques, les enfants ont la possibilité de réaliser de petites œuvres.

Laissons Biot pour suivre Pablo Picasso (1881-1973) jusqu'au château-musée

L'escalier de la maison de Fragonard transformée en musée, décoré sans doute par son fils Alexandre en 1791.

d'Antibes, exposé aux colères du vent et à l'âpreté des vagues. Le château d'Antibes se dresse sur un site préhistorique. L'ancienne acropole d'Antipolis, devenue *castrum* romain, puis château des Grimaldi de 1384 à 1608, servira de caserne aux troupes du génie durant la guerre de 1914-1918. L'édifice est acheté en 1925 par la ville d'Antibes, qui y installe le Musée d'histoire locale avant d'en faire, plus tard, le musée Picasso.

En 1946, le conservateur du musée d'Antibes, Romuald Dor de la Souchère, homme à l'esprit novateur, propose à Picasso le second étage du château des Grimaldi comme atelier. Le peintre saisit cette idée au bond et séjourne au château de juillet à décembre 1946, travaillant jour et nuit à la série *La joie de vivre* ou *Antipolis*. En ces mois de production intense, Picasso est heureux, il s'enthousiasme pour de nouveaux supports inhabituels à l'époque. Après les restrictions de la guerre, le désir de renouveau se reflète dans des toiles comme *La joie de vivre*. Il oriente ensuite sa création vers la mythologie. Faunes, centaures et autres figures mythiques entretiennent son bonheur dans un éden retrouvé, auquel il confie son amour et cette liberté tant chérie.

En décembre, Picasso fait une donation au musée qui porte son nom, la première avant beaucoup d'autres. De 1947 à 1950, tableaux, dessins, céramiques et sculptures viendront s'ajouter au fonds initial, une véritable manne : 25 toiles monumentales, des dessins, des esquisses, 80 céramiques, point de départ des collections du musée. Celui-ci s'enrichira par la suite d'autres œuvres, non seulement de Picasso, mais aussi de peintres et de sculpteurs de grand renom, Miró, Pícabia, Hans Hartung, Germaine Richier, Nicolas de Staël et bien d'autres.

Pour marquer le cinquantième anni-

versaire du séjour de l'artiste en ce lieu, le musée Picasso a rendu hommage, au cours de l'été 1996, à celui qui confiait au journal *Le patriote* du 30 octobre 1961 : « Toute ma vie je n'ai fait qu'aimer. S'il n'y avait plus personne au monde, j'aimerais une plante ou un bouton de porte. On ne peut concevoir la vie sans amour. »

Un détour par le XVIII^e siècle nous emmène à Grasse, capitale du parfum, où nous rencontrons un autre peintre, Jean-Honoré Fragonard. Sa ville natale le célèbre partout : de la fabrique de parfum qui porte son nom à la villa-musée Fragonard, les trois syllabes envahissent la cité comme les fragrances d'un parfum. Le musée est installé dans la demeure où il trouva asile pendant la Révolution. Au rez-de-chaussée, le salon médian présente les copies des étapes de la conquête amoureuse : le rendez-vous, la poursuite, les lettres, l'amant couronné, des toiles peintes en 1771 à la demande de la comtesse du Barry, qui les destinait à son pavillon de Louveciennes. Mais, après les avoir commandées, la maîtresse de Louis XV les refusa. En 1827, après inventaire, cette série était évaluée à 600 francs et, en 1915, devint la propriété de la Frick Collection de New York, pour la somme de 1 250 000 francs or. Il ne reste malheureusement au musée que les copies exécutées par Auguste La Brely (1838-1906) avant le départ des originaux pour les États-Unis. L'escalier orné de signes maçonniques à la détrempe et en trompe-l'œil, attribué au fils de Fragonard, a été classé monument historique en 1957.

Au fil de la route, il apparaît que tous ces grands artistes, qui ont marqué la Côte d'Azur, y ont surtout laissé l'empreinte de leurs dernières années de création, la plus magistrale de leur cheminement artistique. ■

Le Prix 1997 du musée européen de l'année

Kenneth Hudson

Le Prix du musée européen de l'année récompense avant tout les « vertus publiques » d'un établissement et n'est attribué qu'à des musées qui viennent d'être créés ou entièrement réaménagés. Décerné pour la première fois en 1977, il est géré, sous les auspices du Conseil de l'Europe, par un organisme indépendant, le Forum des musées européens, association à but non lucratif enregistrée au Royaume-Uni. Les membres du jury sont choisis dans un large éventail de pays européens et visitent 50 à 60 musées chaque année. Kenneth Hudson est directeur du prix depuis sa création.

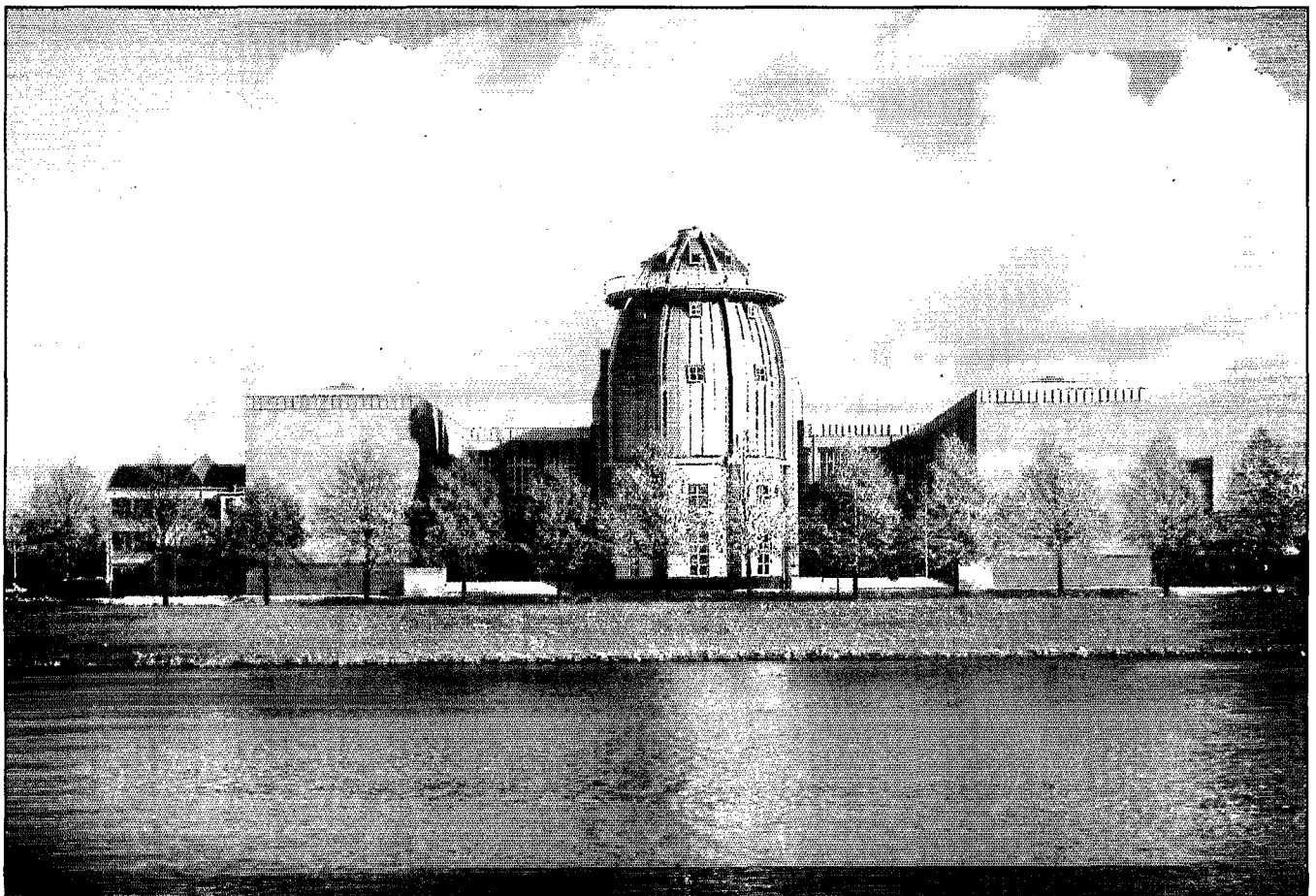
Soixante-six musées de vingt pays s'étaient portés candidats, en 1997, au Prix du musée européen de l'année. Les membres du jury chargés de les départager ont fait unanimement un double constat : bon nombre de ces musées manquent cruellement de fonds et de personnel, de sorte que les équipes qui les animent se sentent, à leur grand dam, empêchées d'exploiter pleinement leurs potentialités ou les ressources de la communauté qu'elles desservent. Cette impression est la plus vive dans les musées nationaux ou municipaux, dont les fonds publics constituent traditionnellement l'unique source de financement. Le mé-

contentement est particulièrement sensible chez les administrateurs ou conservateurs les plus jeunes, qui ont été nombreux à se plaindre ouvertement des contraintes et des tracasseries bureaucratiques.

Cette situation n'est assurément pas propre aux musées candidats au prix. Partout en Europe, les musées publics de

Le musée Bonnefanten de Maastricht a obtenu une mention spéciale pour « son bâtiment impressionnant et fonctionnel, créé par Aldo Rossi », mais aussi et surtout pour la manière dont il a su fidéliser un nouveau public.

© Kim Zwarts/Bonnefanten Museum, Maastricht



tout genre et de toute taille voient leur budget sévèrement amputé et redoutent, bien sûr, que les choses n'aillent en empirant, car les gouvernements successifs ne cessent de réduire le montant de leurs subventions aux organisations culturelles, apparemment convaincus que ce sont des services de luxe qui doivent de plus en plus se faire financer par le secteur privé.

Toutefois, manque de moyens ne veut pas nécessairement dire démoralisation et absence d'initiatives. Les deux membres du jury qui ont passé une semaine auprès des musées candidats de Roumanie ont été profondément impressionnés par la chaleur de l'accueil qui leur était partout réservé et par l'enthousiasme avec lequel le personnel, à tous les niveaux, se consacrait à sa tâche. Ces gens s'investissaient au-delà de ce qu'exigeait d'eux la simple conscience professionnelle, et cela malgré des conditions de travail que peu de leurs homologues de pays plus favorisés toléreraient plus d'une semaine. Lorsque l'argent fait défaut, un musée ne peut compter que sur le talent et sur le dévouement. Sans aller jusqu'à prêcher la pauvreté, force est de constater qu'elle comporte de réels aspects positifs.

D'un pays à l'autre, l'incapacité est souvent frappante d'inscrire l'institution dans son contexte social. Dans un musée des beaux-arts, par exemple, le visiteur souhaiterait fréquemment apprendre combien le peintre ou le sculpteur a reçu en paiement de sa commande, et quelles personnes ont acquis ou possédé son œuvre au fil des générations. Dans un musée du costume, rien jamais n'est dit de la valeur marchande de tel chapeau, de telle robe, de telle paire de chaussures, de même que le coût des tanks et des fusils reste dissimulé dans un musée de l'armement, où toutes les pièces exposées ont été payées avec l'argent des contribuables.

Durant l'examen des candidatures, nous avons été surpris par le nombre de musées nés de l'enthousiasme d'une seule personne, secondée, dans un ou deux cas, par un partenaire animé de la même passion. Il n'est pas exagéré de dire qu'au moins six des musées en compétition cette année n'auraient jamais vu le jour, en tout cas sous leur forme actuelle, sans l'audace, l'énergie et les efforts acharnés d'individus d'exception qui ont su entrevoir des possibilités et les exploiter en faisant fi d'obstacles apparemment insurmontables.

Six des excellents musées qui étaient candidats en 1997 nous ont paru mériter une mention spéciale du jury. A Turku (Finlande), le double musée Åbo Vetus and Ars Nova a su associer des collections d'art moderne, d'un intérêt exceptionnel et remarquablement présentées, avec des objets archéologiques découverts lors de fouilles effectuées sur place, remportant un vif succès auprès des membres de tous âges de la communauté locale. Le Musée historique de Bielefeld (Allemagne) a tiré parti, avec beaucoup d'ingéniosité, beaucoup d'imagination, d'une ancienne filature de lin pour en faire le cadre d'une présentation de l'histoire des industries locales, vue sous l'angle du développement social. Quant au Musée de la préhistoire de Landau, en Bavière, il est parvenu à recréer une image convaincante de la vie des habitants de la région autrefois, à partir de matériaux archéologiques sélectionnés avec soin, avec une rigueur sans concessions.

Nous avons estimé que le Musée d'histoire et d'ethnologie de Nea Karvali (Grèce) mérite de vives louanges pour la manière dont il a su marier deux aspects distincts, mais étroitement imbriqués, de son travail, en persuadant des Grecs de Cappadoce et des réfugiés de cette région de l'Asie mineure de lui céder les objets

qui constituent la base de ses collections, en créant une association qui se charge d'organiser la plupart de ses activités, dont un très populaire groupe de danse, et en combinant très efficacement expositions et animations culturelles. Le musée Bonnefanten de Maastricht nous a séduits, avec son bâtiment étonnant, fonctionnel, et plus encore par son habileté à attirer au musée des visiteurs d'une région des Pays-Bas dont les habitants n'avaient guère le loisir autrefois de s'adonner à ce genre d'occupations. Le Old Royal Observatory de Greenwich, près de Londres a obtenu une mention spéciale en raison de sa merveilleuse collection d'instruments scientifiques et du talent avec lequel ceux-ci sont présentés et mis en valeur, au moyen d'excellents programmes audiovisuels, de reconstitutions montrant les objets dans leur contexte et d'un remarquable choix d'activités s'adressant aussi bien aux adultes qu'aux enfants.

Le prix du Conseil de l'Europe est allé au musée des enfants aménagé au sein du musée tropical d'Amsterdam. Grâce à des expositions passionnantes et souvent renouvelées, grâce aussi à un programme d'activités bien intégré, ce musée s'efforce de combattre les mythes et les stéréotypes relatifs aux habitants des pays tropicaux ou subtropicaux.

Le prix Micheletti, qui récompense un musée technique ou industriel, a été attribué au musée municipal d'Idrija (Slovenie), où est retracée l'histoire du grand gisement local de mercure et de la communauté qui s'est développée alentour.

A l'issue de délibérations longues et souvent passionnées, le jury, réuni à Strasbourg, a finalement décerné le Prix 1997 du musée européen de l'année au Musée



Tous droits réservés

des civilisations anatoliennes d'Ankara. Quatre qualités ont plus particulièrement valu à ce dernier d'être couronné : son sens aigu du style, l'admirable retenue avec laquelle il a choisi de n'exposer que les pièces les plus rares et les plus significatives de ses riches collections, son travail sur les sites archéologiques associés à ses activités et son refus de transiger sur la rigueur de la présentation dans l'espoir d'être plus attractif. Il nous a semblé que le nombre annuel de visiteurs (plus d'un demi-million), qui ne cesse d'augmenter, démontre la pertinence de sa démarche sur tous ces points.

La réunion annuelle et la cérémonie de remise des prix se sont déroulées, en avril 1997, dans le cadre idéal du Musée olympique de Lausanne. Le lauréat a reçu sa distinction des mains de S. M. la reine Fabiola de Belgique, marraine du Forum des musées européens, l'organisme responsable de la gestion du prix. ■

Le Musée des civilisations anatoliennes d'Ankara, lauréat du prix. Dans cette galerie, transformation réussie d'un ancien marché couvert, les objets sont présentés comme dans une boutique.

Informations professionnelles

Russie/Pays-Bas : restauration d'œuvres de Rembrandt

Plus de 640 gravures de Rembrandt vont quitter le musée d'État de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg à destination du Rijksmuseum d'Amsterdam, où elles seront restaurées par des experts de ces deux institutions qui détiennent les plus importantes collections au monde d'œuvres du maître hollandais du XVII^e siècle. Le gouvernement des Pays-Bas a accepté de financer ce programme de restauration et de recherche d'une durée de six mois, le plus ambitieux jamais consacré aux gravures de Rembrandt. Le projet est organisé en coopération par le musée de l'Ermitage et par l'UNESCO, dans le cadre du Programme de l'UNESCO pour le développement de l'Europe centrale et orientale (PROCEED). Pendant que la collection de gravures léguée au musée de l'Ermitage par Dimitri Rovinski, juriste et collectionneur russe du siècle dernier, séjournera au Rijksmuseum, sept conservateurs et chercheurs du musée russe et leurs homologues néerlandais restaureront ces œuvres et en réaliseront des clichés aux rayons X. Des experts mettront également l'occasion à profit pour réviser le catalogue Rovinski, premier répertoire complet et entièrement illustré des gravures de Rembrandt dans tous leurs états. Des conversations sont en cours en vue d'organiser une exposition de la collection Rovinski, dont la majeure partie n'a jamais été montrée au public.

Le projet Ermitage/UNESCO est un vaste programme de coopération dont l'objet est la restauration des bâtiments du musée, l'informatisation de l'inventaire de ses 3 millions d'œuvres d'art et l'amélioration de sa gestion financière. Il devrait également permettre un transfert de savoir-faire, au bénéfice du personnel du musée, dans des domaines tels que la collecte de fonds, la gestion des expositions, celle des réserves, etc. Ce projet a été en grande partie rendu possible par une contribution du gouvernement des Pays-Bas d'un montant de 1,2 million de dollars des États-Unis.

Nouveaux musées

*Le Getty Center, centre artistique et culturel de 45 hectares, a ouvert ses portes à Los Angeles le 16 décembre 1997. Cet ensemble de six bâtiments (qui prévoit d'accueillir chaque année 1,3 million de visiteurs) a été conçu par l'architecte Richard Meier, afin de regrouper sur un même site le musée Getty, ses instituts et son programme de bourses. Il comporte un nouveau musée J. Paul Getty et des locaux spécialisés pour son Institut de conservation, son Institut de recherche en histoire de l'art et en sciences humaines, son Institut de formation artistique, son Institut d'information et son Programme de bourses. Il est agrémenté de nombreux jardins et espaces verts, dont un « Jardin central » de 1,2 hectare, qui change d'aspect selon les saisons, œuvre d'art vivante de l'artiste Robert Irwin ; il est entouré de 146 hectares de terres laissées à l'état naturel. Les visiteurs du Getty Center peuvent admirer la collection permanente de peintures, dessins, manuscrits enluminés, photographies, sculptures et objets d'art décoratif français du musée J. Paul Getty, ou y découvrir des expositions temporaires. Sont également accessibles au public la galerie d'exposition de l'Institut de recherche, ses collections de référence et la salle de lecture de sa bibliothèque, riche de 750 000 volumes, un auditorium polyvalent de 450 places, un restaurant, deux cafés et une librairie. La grande exposition inaugurale, *Au-delà de la beauté : les antiquités comme témoins* (13 décembre 1997-18 octobre 1998), entend mettre en relief la splendeur des œuvres d'art anciennes, et aussi tout ce qu'elles nous apprennent de l'histoire, de la culture et de la technologie de leur temps. Par l'exposition d'un certain nombre de chefs-d'œuvre provenant des collections d'antiquités grecques et romaines du musée et de pièces indiennes, péruviennes et chinoises anciennes, prêtées par des musées de Los Angeles, de Paris et de Rome, elle propose un regard original sur l'art ancien à la lumière des idées modernes en matière d'archéologie, de conservation, de recherche, d'éducation et d'informatique.*

Pour de plus amples renseignements :
 Getty Public Affairs
 1200 Getty Center Drive, Suite 400
 Los Angeles, 90049-1681
 (États-Unis d'Amérique)
 Tél. : (310) 440-7360
 Télécopie : (310) 440-7722
 Courrier électronique :
 publicaffairs@getty.edu
 Site web : <http://www.getty.edu>

Un nouveau musée national de 30 000 mètres carrés doit voir le jour à Riyad (Arabie saoudite) en décembre 1998. Sa conception a été confiée à une équipe de spécialistes du Canada regroupant le Royal Ontario Museum (ROM), l'étude d'architectes Moriyama and Teshima et le cabinet de consultants en muséologie Lord Cultural Resources Planning and Management Inc. Cette collaboration internationale, associant secteur public et secteur privé, s'inscrit dans le cadre de la première phase de rénovation du centre de Riyad entreprise par l'Arriyadh Development Authority (ADA), à l'occasion du centenaire de la prise de la forteresse Masmak par le roi Abd al-Aziz, point de départ de la réunification qui a abouti à la fondation du royaume d'Arabie saoudite. C'est la première fois que le Royal Ontario Museum (ROM) s'associe à un projet international de cette envergure. Cette commande est, selon sa présidente, Elizabeth Samuel, une réponse concrète aux directives des autorités de la province qui l'incitaient à plus d'autonomie financière. En investissant dans les collections et dans les recherches du musée, les habitants de l'Ontario ont permis, au fil des décennies, de constituer, pour leur propre bénéfice et pour celui de l'ensemble des Canadiens, une précieuse somme de connaissances, qui est considérée avec respect à l'étranger. D'ordinaire, les institutions faisant appel aux compétences du ROM enrichissent en contrepartie ses collections par des dons en nature. Pour la

première fois, les services de consultants fournis par son personnel seront rémunérés, ce qui aidera à financer les activités principales du musée. L'ADA, qui a décidé de l'attribution de la commande sur la recommandation d'un jury international composé d'architectes, de planificateurs et de muséologues, a loué dans la proposition du consortium l'équilibre entre l'innovation et la hardiesse, d'une part, le respect des traditions historiques et culturelles, d'autre part, et a cité parmi les points forts du projet les suggestions du ROM dans le domaine du multimédia.

Pour de plus amples renseignements :
 Royal Ontario Museum
 100 Queen's Park
 Toronto, Ontario M5S 2C6 (Canada)
 Tél. : (416) 586-5558

Le Louvre crée un site web en japonais

Plus de 4 000 visiteurs consultent chaque jour le site web du musée du Louvre, ainsi devenu l'un des musées les plus abondamment « interrogés » sur l'Internet, loin devant le Metropolitan Museum de New York, le British Museum de Londres ou le Prado de Madrid. Depuis avril 1997, un site miroir ouvert au Japon en propose une cinquième version linguistique, après l'anglais, l'espagnol, le français et le portugais. Conçu comme une introduction au Louvre, le site s'adresse aux visiteurs potentiels du musée et à toutes les personnes qui souhaitent connaître mieux tel ou tel aspect de ses activités. La rubrique « Les collections », de loin la plus consultée, présente une sélection d'œuvres représentatives des sept départements du musée. Le site japonais n'est pas une simple copie du serveur français : il délivre en outre des informations intéressantes plus particulièrement le Japon, par exemple sur l'organisation prochaine à Tokyo et à Kyoto, en collaboration avec le journal *Yomiuri*

Shimbun, d'une exposition de soixante-dix-sept chefs-d'œuvre de la peinture française du XVIII^e siècle.

Pour de plus amples renseignements :
 Site web France : <http://www.louvre.fr>
 Site web Japon : <http://www.louvre.or.jp>

Nouvelles publications

Pillage à Angkor. Cent objets disparus (nouvelle édition), publié par le Conseil international des musées (ICOM), en coopération avec l'École française d'Extrême-Orient, Paris, 1997, 128 p. (ISBN 92-9012-034-4). Bilingue : anglais/français. Disponible auprès de l'ICOM, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15 (France).

Cette version, mise à jour et augmentée, de l'édition de 1993 fait état des résultats concrets obtenus depuis : six des objets présentés ont été localisés, ce qui a permis à l'ICOM de remonter la filière des trafiquants. Grâce à cette publication, deux institutions des États-Unis, le Metropolitan Museum of Art de New York et l'Académie des arts d'Honolulu (Hawaï), ont découvert qu'une pièce de leurs collections figurait parmi les objets volés. Conformément au Code de déontologie professionnelle de l'ICOM, le Metropolitan Museum a restitué aux autorités cambodgiennes une tête de Shiva qui avait été détachée d'une statue du début du X^e siècle dans le temple de Phnom Krom, et des négociations sont en cours en vue de la restitution par le musée d'Honolulu d'une tête de Shiva du XII^e siècle, provenant du temple du Bayon, mise aux enchères par Sotheby's, à Londres, en 1985. Deux pièces ont été rendues par des négociants en art de Paris et de Londres, et deux autres, apparues sur le marché aux États-Unis, font l'objet de négociations. Cette nouvelle édition devrait permettre la localisation de nouveaux objets disparus et le retour légitime d'autres vestiges de l'art khmer sur leurs lieux d'origine.

museum *international*

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

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

N° 197 (vol. 50, n° 1, 1998)

Couverture conçue par Monika Jost

Directrice de la publication :

Milagros Del Corral Beltrán
Rédacteur en chef : Marcia Lord
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Iconographie : Carole Pajot-Font
Rédacteur : Fawzy Abd El-Zaher
(version arabe)
Rédactrice : Tatiana Telegina (version russe)

Comité consultatif

Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexique
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Stelios Papadopoulos, Grèce
Elisabeth des Portes, Secrétaire générale
de l'ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, Président de l'ICOMOS,
ex officio
Tomislav Šola, République de Croatie
Shaje Tshiluilu, République démocratique
du Congo

Composition : Éditions du Moufflon,
94270 Kremlin-Bicêtre

Impression : Imprimerie Jouve,
53100 Mayenne, France

© UNESCO 1998

CPPAP n° 74565

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

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

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

Correspondance

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

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

Abonnements (français et espagnol)

Jean DE LANNOY
Service abonnements
202, avenue du Roi
B-1060 Bruxelles, Belgique

Abonnement institutionnel 1998

Les quatre numéros : 436 FF
Prix au numéro : 130 FF

Abonnement individuel 1998

Les quatre numéros : 216 FF
Prix au numéro : 64 FF

Pays en développement

Abonnement institutionnel 1998

Les quatre numéros : 198 FF
Prix au numéro : 55 FF

Abonnement individuel 1998

Les quatre numéros : 126 FF
Prix au numéro : 39 FF

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

Les rapports mondiaux de l'UNESCO

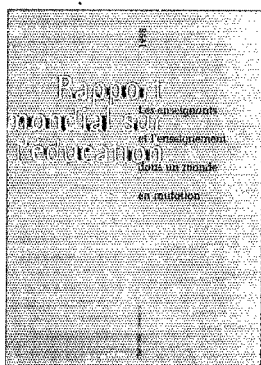
Des repères, des analyses, des clefs pour comprendre les défis actuels

Rapport mondial sur l'éducation 1998

Les enseignements et l'enseignement dans un monde en mutation

Un éclairage sur la profession la plus répandue au monde, celle d'enseignant : son statut, ses conditions de travail, les défis posés par les mutations de l'enseignement et un état des lieux à la lumière des développements les plus récents des systèmes et des politiques d'éducation.

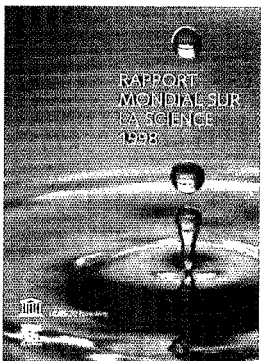
(1998, 180 p., 150 FF)



Rapport mondial sur la science 1998

L'organisation et la gestion de la science et de la technologie dans diverses régions du monde, et le rôle joué par la science dans la résolution de problèmes tels que les ressources alimentaires, les ressources en eau et les épidémies.

(1998, 290 p., 344 FF
Éditions UNESCO/Elsevier)



Rapport mondial sur la culture 1998

Première édition de ce rapport interculturel qui analyse les liens étroits entre culture, développement et identité, avec de nombreux indicateurs à l'appui.

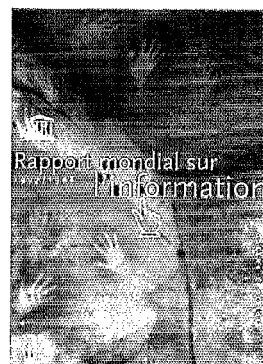
(parution en octobre 1998, environ 350 p.)



Rapport mondial sur l'information 1997/1998

Un tableau complet et approfondi des services d'information sur les cinq continents (archives, bibliothèques, réseaux, fournisseurs de bases de données), et une réflexion sur des enjeux tels que l'avenir du livre, les autoroutes de l'information, l'Internet et l'intelligence économique.

(416 p., 275 FF)



Rapport mondial sur la communication

Les médias face aux défis des nouvelles technologies

Un panorama mondial de l'impact de la révolution numérique et de la convergence des technologies sur le paysage culturel, économique, réglementaire et médiatique.

(299 p., 250 FF)



Éditions UNESCO

7, place de Fontenoy,

75732 Paris 07 SP

Fax : 01 45 68 57 41

Internet :

<http://www.unesco.org/publications>

