

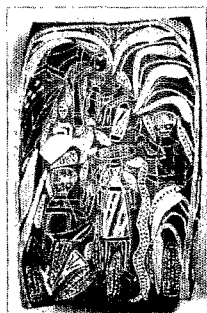
Museum

No 141 (Vol XXXVI, n° 1, 1984)

Regards sur la pratique muséologique

museum

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



N° 141, 1984

DIRECTEUR

Percy Stulz

COMITÉ DE RÉDACTION

PRÉSIDENT

Syed A. Naqvi

RÉDACTEUR EN CHEF

Yudhishthir Raj Isar

RÉDACTEUR ADJOINT

Marie-Josée Thiel

ASSISTANTE DE RÉDACTION

Christine Wilkinson

DIRECTEUR ARTISTIQUE

Rolf Ibach

MAQUETTE

Monika Jost

COMITÉ CONSULTATIF

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

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

Gaël de Guichen, assistant
à la formation scientifique, Iccrom
Jan Jelinek, Tchécoslovaquie

Grace McCann Morley, conseiller,
Agence régionale de l'Icom en Asie
Luis Monreal, secrétaire général de l'Icom,
ex officio

Paul Perrot, États-Unis d'Amérique
Georges Henri Rivière, conseiller
permanent de l'Icom

Vitali Souslov, URSS

Photo de la couverture:

Fête à l'occasion d'une cérémonie funéraire. Cette peinture sur écorce (41 cm × 48 cm) est l'œuvre de Malangi, du groupe Manarrngu de la terre d'Arnhem, Australie, et a servi de modèle pour le billet d'un dollar australien. Cette pièce fait partie d'une très belle collection au Musée des arts africains et océaniques à Paris, exposée actuellement dans la salle spécialement rénovée à l'occasion du Festival d'automne 1983. Le festival, dont le thème principal était l'Australie en 1983, a réuni à Paris des musiciens et des danseurs aborigènes qui n'avaient jamais auparavant quitté leur terre ancestrale. La nouvelle présentation du musée visait à montrer l'art aborigène dans son contexte technique et social. Un article sur les nouveaux aménagements du musée figurera dans un prochain numéro de *Museum*. [Photo: Réunion des musées nationaux, Paris]

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

Les articles sont sous copyright et ne peuvent être reproduits sans le consentement de l'Unesco. Des extraits peuvent être cités, sous condition d'en mentionner la source.

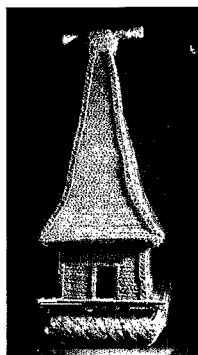
Les auteurs sont responsables du choix et de la présentation des faits figurant dans leurs articles, ainsi que des opinions qui y sont exprimées qui ne reflètent pas nécessairement celles de l'Unesco et du Comité de rédaction de *Museum*. Titres, chapeaux et légendes peuvent être écrits par le rédacteur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

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

Le numéro : 34 F
Abonnement (4 numéros ou numéros doubles correspondants) : 110 F.

© Unesco 1984
Imprimé en Suisse
Imprimeries Populaires de Genève

Regards sur la pratique muséologique



Makaminan
Makagiansar

*Musées d'aujourd'hui et de demain:
une mission culturelle et éducative* 3

DE LA MÉTHODE

Francis Cachia

*Musée et communication: interview de M. Hansgerd Hellenkemper,
directeur du Römisch-Germanisches Museum de Cologne* 8

Marie-Jeanne Adams

Médiatisons notre savoir 14

Haku Shah

Une et multiple, l'argile primordiale 19

G. McCann Morley

Présentation de perspectives nouvelles 23

Dominique Jammot

Rentabilité et efficacité dans un petit musée 25

Beryl Morris

*Méthode d'archivage des demandes de renseignements émanant du public
dans un musée* 30

Lissant Bolton

*L'inventaire des collections océaniques en Australie: problèmes et
questions* 32

OPINIONS

Peter Gathercole

Les inventaires ethnographiques: une lacune à combler 37

Robert Browning

Pour la restitution des sculptures du Parthénon 38

CHRONIQUE

Nazan Tapan Ölcer

*Le Musée des arts turcs et islamiques: la renaissance d'un palais du
XVI^e siècle* 42

Burhan Çiraku

Le Musée d'histoire nationale d'Albanie 49

RESTITUTION: LA COLOMBIE, L'ÉQUATEUR ET LE PÉROU

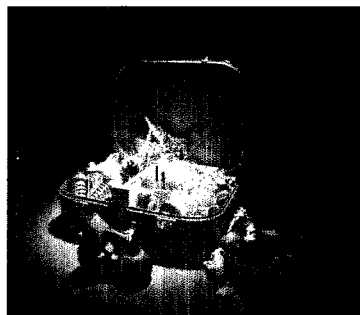
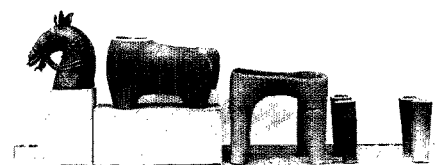
Linda E. Ketchum

Un conservateur refuse un trésor sorti clandestinement de Colombie 55

Lee Kimche McGrath

L'Équateur retrouve un fragment important de sa mémoire culturelle 57

Trésors volés – Chaînon manquant: exposition d'art et plaidoyer 58





Musées d'aujourd'hui et de demain : une mission culturelle et éducative

Makaminan Makagiansar

Après avoir exercé de hautes responsabilités dans les domaines du développement scientifique et de l'éducation en Indonésie, d'où il est originaire, Makaminan Makagiansar a été nommé sous-directeur général de l'Unesco en 1976. Il dirige actuellement le Secteur de la culture.

L'actuelle décennie laisse bien augurer de l'avenir pour les musées du monde. Ceux-ci nous apparaissent en effet plus accessibles qu'ils ne le furent jamais et à un public plus large. Ils deviennent de plus en plus souvent un lieu de réflexion et d'amusement pour les enfants du monde entier. Dans tous les pays ils remplissent une fonction importante en tant que dépositaires de leur identité culturelle et lieu où chacun trouvera à satisfaire sa curiosité intellectuelle.

Nous savons bien sûr qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Il n'y a pas si longtemps, dans les années soixante, les musées n'offraient aux yeux de beaucoup – peut-être même de la majorité – qu'un intérêt limité et n'étaient pas considérés comme utiles et comme répondant aux besoins et aspirations des pays en développement.

Dans la plupart de ces pays en développement, cela tenait essentiellement au fait que les musées ne reflétaient pas vraiment la personnalité culturelle indigène et ne correspondaient pas à un besoin exprès de la majorité de la population. Ils étaient en quelque sorte les fragiles rejets d'un milieu culturel élitiste de l'Europe du XIX^e siècle, qui tenait pour acquis que le discours de la « grande culture » n'était à la portée que d'un petit nombre. D'un autre point de vue, bien qu'étant des spécialistes autochtones, leur personnel s'inspirait en grande partie de modèles européens de jadis, constituant un groupe fermé de professionnels élitistes en ce sens qu'à leurs yeux le musée avait avant tout pour mission de servir leurs recherches. Ce type d'institution était particulièrement mal adapté au contexte du Tiers Monde, où les modes de vie demeuraient essentiellement « traditionnels », relativement peu touchés encore par les aspects les plus dangereux de la civilisation industrielle, et où la population avait conservé des facultés créatrices extrêmement développées ainsi que le sens de la qualité visuelle et de la forme. Le privilège de l'éducation supérieure ne confère assurément pas le monopole de la sensibilité aux valeurs artistiques¹. Mais, jusqu'à des temps relativement récents, beaucoup de nos musées donnaient l'impression

d'avoir été créés et entretenus pour une petite élite cultivée.

Aujourd'hui, cependant, le monde des musées change progressivement. En Europe et en Amérique du Nord, l'intense concurrence des divers médias qui travaillent à satisfaire la demande d'information et de distraction des sociétés industrialisées a obligé les musées à reconsidérer leur action sous l'angle d'un service à l'ensemble de la société contemporaine. Les faits montrent que leurs efforts portent pleinement leurs fruits : il se crée sans cesse de nouveaux musées dans tous les domaines de la connaissance et des activités humaines, financés par des moyens très divers et fréquentés en nombre croissant – et spontanément – par les jeunes, qui, quel que soit par ailleurs leur niveau d'instruction, y voient surtout un moyen d'éducation.

Dans les pays en développement, où la réaffirmation de l'identité culturelle est devenue un des soucis les plus profonds de la population – pour ne pas dire le souci primordial après la nourriture et le logement – les musées sont amenés à assumer des responsabilités plus lourdes encore. Tout d'abord parce qu'ils sont relativement peu nombreux et, fait plus important encore, parce que dans la majeure partie du Tiers Monde, contrairement à ce qui s'est passé dans les pays qui ont entrepris de protéger leur patrimoine culturel il y a un siècle ou plus, les recherches et la collecte systématiques d'informations sur le patrimoine culturel ne font que débiter. Les autorités qui ont la charge du patrimoine dans ces pays en sont encore à déterminer exactement ce qu'il faut préserver et, selon les moyens dont ils disposent, ce qui peut l'être. Cela est particulièrement inquiétant à une époque où les dangers internes et externes qui pèsent sur l'intégrité de toutes les cultures

Bouteille à goulot en étrier, décorée de montagnes, d'une divinité et de petits personnages – culture Moche, 400 apr. J.-C.
[Photo: National Geographic Society.]

1. Ainsi que l'a fait observer avec lucidité un analyste occidental à propos d'un pays du Sud-Est asiatique : « Ce qui m'a le plus frappé, c'est la capacité de créer de l'art, sans se laisser impressionner par le prétendu art international ou par le tourisme, c'est-à-dire sans faire de concession à l'esthétique blanche : improvisations musicales, décor architectural, théâtre, littérature, tout cela est en permanence renouvelé bien que restant dans la ligne d'une certaine continuité culturelle. » (Hugues de Varine, *La culture des autres*, p. 188, Paris, Le Seuil, 1976.)

se font de plus en plus menaçants², et où les ressources financières et humaines qu'il leur est possible de mobiliser sont nécessairement limitées. Mais pour les pays en développement, quels qu'ils soient, la notion de sauvegarde ne saurait en aucun cas être interprétée dans le seul sens, purement passif, de la protection. Ces pays ne livrent pas un combat d'arrière-garde. Loin d'être moribondes, leurs cultures ont gardé, en dépit des terribles épreuves qu'elles ont traversées, une intense vitalité, la capacité concrète de forger jour après jour une réalité culturelle vivante, nourrie par le riche héritage qui leur vient du passé et qui est protégé, mis en valeur et respecté.

Ce développement impose un surcroît de responsabilités aux musées de tous les pays du monde. Mais c'est surtout dans les pays récemment parvenus à l'indépendance que, durant les années 60 et 70, ceux qui se sont ouverts aux questions culturelles, les décideurs et aussi, bien sûr, les professionnels, ont acquis la ferme conviction que les musées ont un rôle considérable à jouer dans la renaissance culturelle de tous les peuples. Du poste d'observation privilégié que représente une organisation internationale qui a activement soutenu le concept du développement, nous pouvons découvrir dans toute son étendue les vastes responsabilités auxquelles les musées doivent faire face.

L'Unesco a toujours suivi de très près l'évolution de la théorie et de la pratique muséologiques et il n'est pas exagéré de dire que l'Organisation, informée et conseillée par le Conseil international des musées, a été à l'origine de progrès significatifs dans le processus d'identification des grands problèmes sur le plan international et de la recherche de solutions à l'échelle mondiale. C'est ainsi que, lors des travaux préparatoires d'élaboration du Plan à moyen terme destiné à servir de cadre aux activités de l'Unesco durant la période de 1984-1989, le Directeur général fut conscient du fait que dans les années 80 les musées sont incontestablement appelés à jouer un rôle dans le domaine de la culture. L'Unesco se devait donc de faire tout ce qui était en son pouvoir afin de promouvoir la reconnaissance internationale de cette réalité. Nous avons tous présents à la mémoire les termes dans lesquels on parlait des musées il y a peu de temps encore: institutions mortes, mausolées culturels, etc., des clichés dont il est difficile de se débarrasser. La faute n'en incombait pas uniquement aux musées, car les premiers efforts de rajeunissement de la pratique muséologique

avaient déjà été accomplis et il s'était créé de nouveaux musées, dont tout un chacun pouvait constater le dynamisme. Le grand public ainsi que certains administrateurs étaient encore victimes des malentendus du passé. C'est pourquoi il est particulièrement réconfortant de voir qu'un ministre de l'éducation et de la culture n'hésite pas à définir le musée contemporain comme «la scène où s'expriment le génie de l'époque et l'esprit du peuple; le laboratoire, l'événement inédit, l'expérience passagère», comme un endroit «où le public dialogue avec les artistes, leur expose ses doutes, s'informe, s'initie à l'art ou à la science et discute librement de ce qu'il voit ou de ce dont il fait l'expérience»³.

Tel est aussi l'esprit qui caractérise les ambitions de l'Unesco en ce qui concerne le monde des musées dans le Plan à moyen terme pour 1984-1989, où l'on peut lire que «le patrimoine culturel exprime l'expérience historique de chaque peuple et sa personnalité collective. Il constitue le fondement même de l'identité culturelle dans la conscience de l'indi-

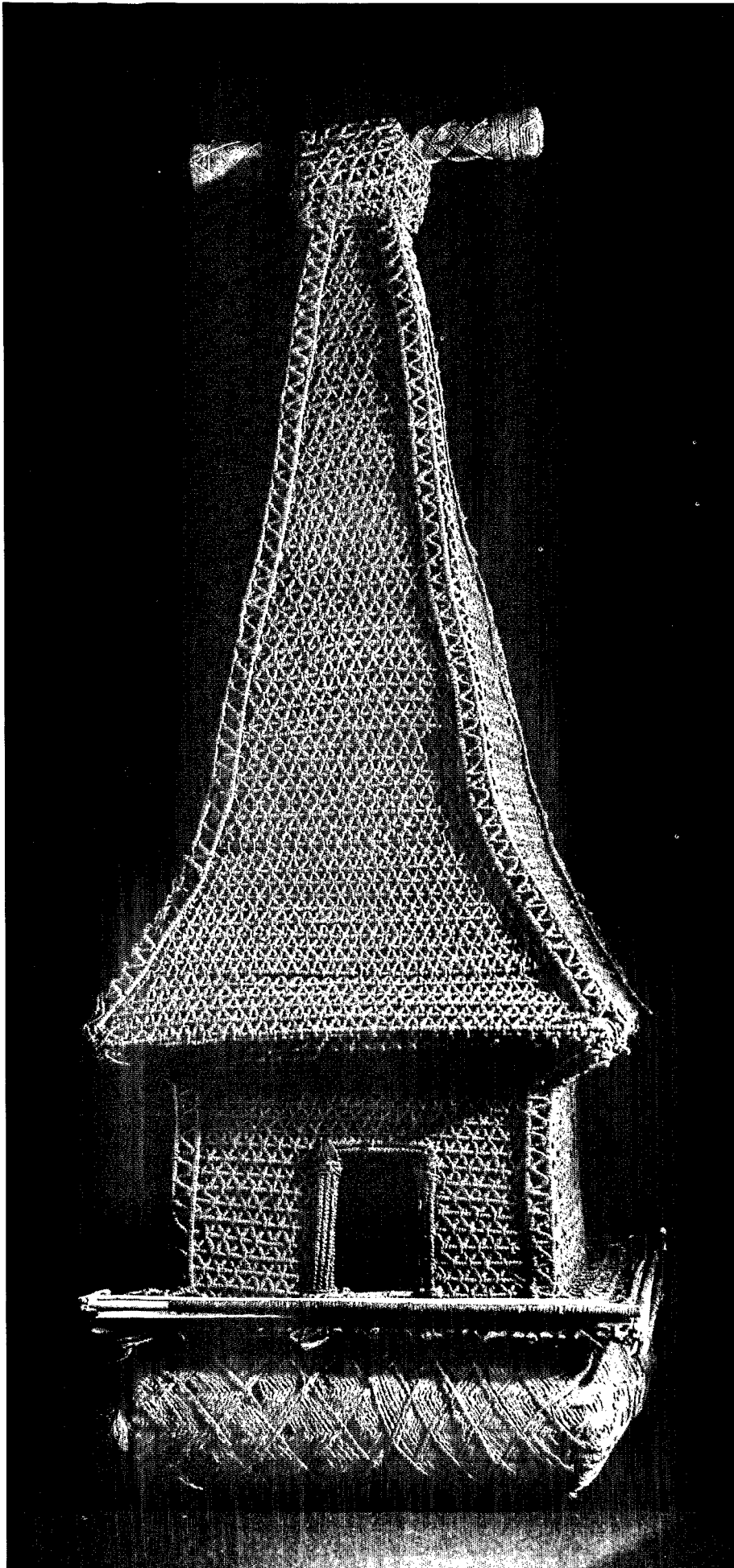
2. A propos du fossé qui, à cet égard, ne cesse de se creuser entre les pays industrialisés et les pays en développement, voici ce qu'on peut lire dans la publication de l'ICOM *Museums: an investment for development* (1982): «Une rapide comparaison de quelques chiffres de base relatifs aux musées dans les pays industrialisés et dans les pays à faible revenu met en lumière les inégalités qui caractérisent la situation actuelle. Les pays industrialisés, qui représentent 15,6% de la population mondiale, possèdent 66,5% des musées existants; le nombre moyen des musées dans chacun de ces pays s'élève à 983 et le nombre d'habitants par musée est de 30 500, soit moins du cinquième de la moyenne mondiale. Par ailleurs, les pays à faible revenu, qui comptent 52,7% de la population mondiale, disposent de 3,1% des musées du monde, soit une moyenne de 22 musées par pays et de 2 271 000 habitants par musée.

»Loin de se combler, le fossé entre ces deux groupes de pays ne fait que se creuser avec le temps. Non seulement les pays industrialisés ont davantage de musées, quel que soit le critère de comparaison utilisé, mais ces musées bénéficient en outre des avantages découlant de leur existence relativement longue. Ces avantages tiennent à l'estime dont ils jouissent dans la société, à leur expérience en matière d'administration et d'organisation, ainsi qu'à la valeur cumulative des ressources financières qu'ils ont reçues au long des années.»

La situation est parfaitement résumée dans *Musées, image du monde* (p. 35), où il est précisé que les trois quarts des musées existant actuellement se trouvent en Europe et en Amérique du Nord. En Europe, on compte un musée pour 43 000 habitants, contre un pour 272 000 en Amérique latine, un pour 1 320 000 en Afrique et un pour 1 420 000 en Asie.

3. Fernando Solana (Mexique), «Discours inaugural de la douzième Conférence générale du Conseil international des musées, Mexico, octobre-novembre 1980», *Actes de la douzième Conférence générale et de la treizième Assemblée générale du Conseil international des musées (Mexico, 25 octobre - 4 novembre 1980). Les musées et leur responsabilité à l'égard du patrimoine mondial*, ICOM, 1981, 199 p., illus.

Modèle de maison sacrée ou temple *Bure Kalou*. Tasmanian Museum and Art Gallery.
H: 1,18 mètre.
[Photo: Tasmanian Museum and Art Gallery.]



vidu et de la communauté», et où l'on relève également cette phrase : « Monuments et musées ne sont plus seulement des lieux de recherche pour les spécialistes, mais ils remplissent une mission d'action culturelle et éducative : ils permettent de sensibiliser la population aux diverses formes de sa culture. »

Cette insistance sur la mission éducative, au sens large, du musée et sur ses responsabilités en tant qu'« agent de communication », dont il a été question dans un précédent numéro de *Museum*, est à notre avis d'une importance vitale si l'on veut que cette institution continue à prospérer. Certains conservateurs défendent résolument l'idée qu'ils ont avant tout pour tâche d'assurer la conservation de leurs collections et de veiller à ce qu'elles suscitent des travaux aussi érudits que possible, afin d'enrichir nos moyens de compréhension et d'appréciation. Mais la conservation et l'excellence de l'érudition ne sauraient suffire. Elles peuvent bien sûr être une fin en soi pour les conservateurs et les savants que leurs goûts ne portent pas ou peu à s'intéresser à d'autres questions. Un musée géré exclusivement dans cette perspective ne peut répondre de façon satisfaisante aux besoins de notre époque. La qualité de la conservation et de l'érudition, d'une part, et la recherche d'un mode de présentation capable de faire éprouver du plaisir et d'acquérir des connaissances à de larges catégories de la population, d'autre part, ne sont pas nécessairement des buts opposés. C'est d'abord dans le domaine de l'éducation qu'est apparue la nécessité d'éliminer cette apparente dichotomie entre qualité et accessibilité ; et c'est pourquoi des professionnels de cette discipline soutiennent vigoureusement qu'une telle incompatibilité n'existe pas. L'un d'eux, ancien spécialiste des sciences de l'éducation qui a la charge de nouer des relations interdisciplinaires avec les musées, a fait observer dans un précédent numéro de la présente revue : « Une collection ne fait pas plus un musée qu'une bibliothèque ne fait une université. C'est très exceptionnellement qu'une université est justifiée par sa seule fonction d'institution vouée à l'enseignement et à l'apprentissage. Aussi doués que soient les professeurs et aussi excellent que soit le matériel de laboratoire, la finalité de l'université est de mettre ces ressources au service de l'éducation. »

» C'est pourquoi, aussi compétents que soient les conservateurs et aussi complètes et sélectionnées que soient les rangées d'objets d'art dans les rayons, la vocation du musée est de présenter sa collection et

d'aider le public à participer et apprécier les aspects particuliers de la culture qu'ils représentent. Le musée n'est pas seulement un endroit pour héberger une collection d'objets précieux susceptibles d'être contemplés par une poignée de badauds érudits, sa fonction cardinale est de communiquer. Il ne s'agit pas d'une option mais d'une préoccupation centrale dont découlent toutes les autres considérations⁴. »

Il est bon que le présent numéro de *Museum*, premier à paraître durant la période couverte par le Plan à moyen terme de l'Unesco, présente des réflexions et des rapports émanant de musées du monde entier qui illustrent cette philosophie. Plusieurs articles traitent expressément des méthodes utilisées pour transmettre, de façon simple mais scientifique, un message authentique et de la théorie dont elles s'inspirent. Deux des expériences décrites concernent l'interaction des pièces de musée avec ceux qui en ont la garde, d'une part, et avec les visiteurs qui utilisent le musée comme moyen de découvrir par eux-mêmes des horizons inconnus et de poursuivre leur éducation « non formelle », de l'autre. Un texte traite du rôle tout à fait spécifique que le musée d'une université peut jouer dans l'enseignement d'une discipline précise – l'anthropologie – et un autre d'une exposition destinée à rendre une population urbaine plus sensible à la valeur de ses artisanats traditionnels. Deux autres articles montrent comment des musées cherchent à interpréter et à présenter l'histoire d'une nation. Dans un domaine plus technique, mais déterminant pour l'acquisition et la diffusion des connaissances, deux articles traitent d'initiatives prises en matière d'inventaire, de collections d'objets, non seulement pour les compter et les classer, mais afin d'établir des comparaisons et d'affiner la compréhension que nous avons de cultures presque disparues, dont le souvenir est indispensable à ceux qui en sont aujourd'hui les héritiers. Le présent numéro décrit aussi la contribution que les musées peuvent apporter à la lutte contre le trafic illicite des biens culturels et la façon dont les conservateurs réussissent, en « faisant parler l'objet », à combattre ce terrible fléau et sensibilisent l'opinion publique à ses conséquences néfastes. Enfin, et ce n'est pas là le moindre intérêt de ce numéro, les arguments plaidant en faveur du retour à son pays d'origine d'un célèbre bien culturel (les sculptures du Parthénon) y sont exposés par un spécialiste du pays même où ces chefs-d'œuvre inestimables sont conservés.

L'attitude de ce spécialiste nous amène à quelques conclusions personnelles. Je suis convaincu que les musées vont être amenés – et c'est l'une des principales tâches qui les attendent sur le plan international – à démontrer leur aptitude à « partager » leur patrimoine, non pas simplement au sein d'une société donnée ainsi que nous l'avons vu plus haut, mais dans la perspective beaucoup plus large de la circulation d'objets, dont la principale caractéristique est précisément d'être des « biens meubles ». L'Unesco a toujours considéré que c'était des musées mêmes que viendraient les initiatives permettant de progresser vers la solution de problèmes liés à ce qu'on appelle aujourd'hui la question du retour ou de la restitution de biens culturels. Et il semble bien que les progrès attendus soient en train de s'accomplir à un rythme qui va s'accélérer.

Cette évolution amène un nombre croissant de muséologues à faire deux réflexions qui intéressent particulièrement l'Unesco.

Tout d'abord, partout dans le monde, et non pas seulement dans les pays « demandeurs », les muséologues commencent à admettre que certains chefs-d'œuvre du patrimoine mondial pourraient gagner à être exposés dans leur contexte social et culturel d'origine, où ils seraient mieux appréciés. Mais notre responsabilité bien comprise à l'égard de ce patrimoine exige aussi que soit scrupuleusement respecté le principe de la « primauté de l'objet ». Or nous savons que, bien souvent, le pays d'origine ne dispose pas des infrastructures nécessaires pour garantir de bonnes conditions de conservation et d'exposition. Il nous semble donc que le geste de solidarité internationale que constitue le retour d'un objet n'est pas une fin en soi et ne saurait se suffire à lui seul. Il faut qu'il y ait entre les musées une coopération beaucoup plus large, aussi bien pour ce qui est du partage des connaissances et des compétences que de la fourniture de services et d'équipements permettant au pays d'origine d'assurer, dans de bonnes conditions, la garde d'un trésor de son patrimoine à l'intention de l'humanité tout entière. Aider ces pays à assumer leur responsabilité serait assurément la mission la plus noble que puissent s'assigner certains des grands musées « universels » d'aujourd'hui. Le monde moderne se caractérise déjà par un degré élevé d'interdépendance politique et économique et, en se référant à la Déclaration de Mexico (adoptée par la Conférence mondiale sur les politiques culturelles à Mexico, 26 juillet - 6 août 1982), le Di-

recteur général de l'Unesco, M. Amadou-Mahtar M'Bow, a souligné « l'importance décisive de la coopération culturelle internationale, sur laquelle se fonde l'espoir de nouveaux rapports entre les nations et de progrès décisifs vers la paix – tant il est vrai que c'est dans la culture que résident désormais, semble-t-il, les solutions virtuelles à certaines impasses du monde contemporain ». Le problème du retour de biens culturels à leur pays d'origine est au cœur même du domaine de la culture, et c'est précisément dans la recherche de solutions à ce problème que nous devrions trouver les traces de ces « nouvelles relations entre les nations ». Une manière d'ouvrir la voie serait pour les musées, particulièrement les grandes institutions « universelles », de prendre part activement à leur développement dans le monde entier. Les grands musées sont équipés de façon unique pour contribuer partout à l'amélioration du niveau muséologique. Ce faisant ils seraient d'une grande aide dans la préservation d'un patrimoine qui appartient à toute l'humanité. De même, ils contribueraient à renforcer l'identité culturelle de beaucoup, une identité culturelle définie « non pas seulement comme un acquis, un ensemble de contenus et de valeurs immuables, mais comme un processus dynamique fondé sur une dialectique continue de la mémoire et de l'innovation de la fidélité à soi et de l'ouverture aux autres, qui permet à une société de promouvoir le changement sans s'y aliéner et de se transformer sans perdre sa configuration originale »⁵.

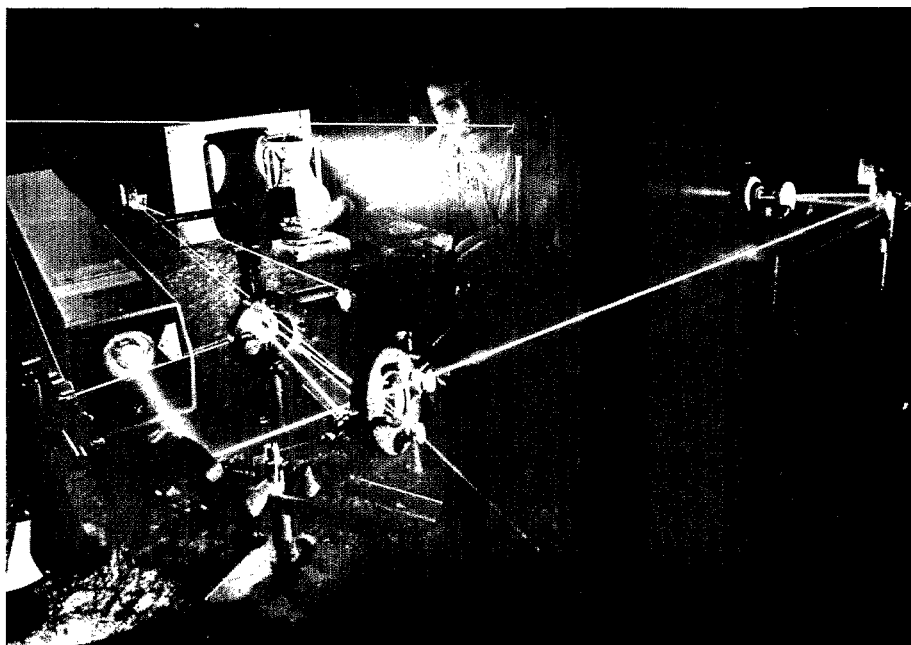
Un grand nombre de muséologues préoccupés par l'avenir se font les défenseurs d'une définition nouvelle et plus large des échanges entre musées, ce qui m'amène à ma deuxième réflexion. Ces muséologues attirent l'attention sur un autre grave déséquilibre des relations culturelles internationales, à savoir l'absence d'échanges Nord-Sud et Sud-Sud. De nos jours, par exemple, les livres d'art circulent largement et librement dans le monde entier, mais tel n'est assurément pas le cas des œuvres d'art. Il est certes possible de se procurer (mais à quel prix !) les premiers dans les librairies de Lomé, Montevideo ou Kuala Lumpur, mais les musées de ces villes, pour ne citer qu'eux, sont loin de pouvoir présenter comme il se doit les

4. James Porter, « Un commentaire sur "Le musée, agent de communication" », *Museum*, n° 138, 1983.

5. Extraits de l'introduction au débat de politique générale fait par M. M'Bow, Directeur général de l'Unesco, à la vingt-deuxième session de la Conférence générale de l'Unesco, qui s'est tenue du 25 octobre au 28 novembre 1983.

Préparation d'un hologramme.

[Photo: V. B. Markov, Commission nationale d'Ukraine auprès de l'Unesco.]



cultures d'«autres» peuples. Les grands musées «universels» de l'humanité se sont tous développés dans la même zone géoculturelle; puisqu'il ne saurait être question de les démanteler, il faut imaginer les moyens de faire en sorte que la circulation des œuvres d'art dépasse le stade des échanges sporadiques pour s'effectuer à échelle incomparablement plus vaste et plus systématique. Comme un anthropologue et conservateur africain l'a fait observer: «On ne trouvera pas, dans toute l'Afrique noire, par exemple, un seul musée d'art oriental, pas une galerie d'art impressionniste moderne, ou autre, valable. La sculpture grecque, la poterie aztèque, l'argenterie slave, etc., sont tout à fait inconnues des peuples africains... Dans les musées africains, les ressources existantes sont trop faibles pour qu'il soit possible de créer un grand mouvement d'échanges ou tout simplement de circulation temporaire⁶.»

La recommandation relative aux échanges internationaux de biens culturels adoptée par l'Unesco en 1976 précise quelques-unes des mesures techniques à prendre pour rendre cette circulation possible. Mais ce texte n'était pas un programme d'action. Et que sont les mesures techniques, si excellentes soient-elles, sans la volonté de parvenir à un objectif, volonté dont les faits ont prouvé, depuis 1976, qu'elle demeurerait insuffisante? Il nous faut cependant reconnaître que l'absence de volonté ne constitue probablement que l'un des aspects du problème, car certains obstacles, comme par exemple le coût de l'assurance et du transport des objets de grande valeur ou des objets fragiles, peuvent être tout à fait

décourageants. Il est malheureusement vrai aussi que les longs voyages à l'étranger ne sont pas particulièrement bons pour les œuvres d'art, auxquelles ils font courir dans bien des cas des risques très graves.

C'est pourquoi les musées devront mettre au service des échanges internationaux d'objets culturels les technologies les plus modernes et les plus perfectionnées. L'idée de généraliser le recours aux répliques et aux reproductions peut paraître ridicule aux historiens de l'art ou aux muséologues, mais le fait est qu'elles ont atteint depuis quelque temps un tel degré de perfection que les spécialistes eux-mêmes sont incapables de les reconnaître. Pour ma part, je citerai le cas du Musée national du Danemark, à Copenhague, où l'on a réalisé, grâce à une technique extrêmement perfectionnée destinée à des fins pédagogiques, des répliques d'objets archéologiques du Groenland si ressemblantes que le seul moyen de les reconnaître, y compris pour le spécialiste, est de mordre dedans, la saveur de l'original étant évidemment différente de celle de la copie!

Déjà, nous pouvons voir, dans les meilleurs musées du monde entier, à quel point la photographie, les reconstitutions de structures importantes, telles qu'intérieurs de maison, etc., sont largement utilisées. Les exemplaires originaux des objets qui constituent notre patrimoine sont peu nombreux, si peu nombreux qu'il ne nous est pas possible de les partager aussi largement qu'on le souhaite désormais. Il nous faudra donc tôt ou tard accepter l'idée de faire circuler massivement d'excellentes répliques et reproductions.

Il est une autre technologie moderne qui offre des possibilités énormes: l'holographie. La production d'hologrammes est encore dans l'enfance, mais n'était-ce pas le cas de la microtechnologie il y a seulement quelques années? La troublante fidélité des hologrammes, la fascination qu'exerce l'illusion d'un espace tridimensionnel attirent déjà des multitudes de visiteurs. Si son attrait tient à son côté magique, l'holographie repose néanmoins sur la représentation fidèle de l'objet original. Elle est la véritable synthèse moderne de la science et des valeurs culturelles et représente une nouvelle technique de vulgarisation et de multiplication des échanges culturels. Au fur et à mesure de ses développements, cette technique deviendra moins chère, donc plus accessible aux pays en développement pour la vulgarisation de leur propre patrimoine ainsi que pour la promotion des échanges internationaux. Dans les années à venir elle ne tardera pas à devenir un moyen précieux d'enrichissement de toutes les cultures et d'appréciation du patrimoine particulier de chacune d'elles. L'Unesco, déjà active dans la coordination internationale des expériences en matière de technique holographique, contribuera au développement de ce nouveau moyen de communication important pour la culture d'aujourd'hui et de demain.

[Traduit de l'anglais]

6. Henrique Abranches, «Rapport sur "La problématique africaine"», Paris, Unesco, 1983. Document CLT 83/Conf.216/3, présenté à la troisième session du Comité intergouvernemental pour la promotion du retour de biens culturels à leur pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illicite.

DE LA MÉTHODE



RÖMISCH-GERMANISCHES MUSEUM, de Cologne. Une grande partie des objets exposés ont été trouvés dans des tombeaux mais nous avons voulu «éviter à tout prix de donner au visiteur l'impression qu'il se trouve dans une sorte d'immense cimetière où il doit adopter une attitude de respect et de crainte à la mémoire des morts».

[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]

Musée et communication

Interview de M. Hansgerd Hellenkemper, directeur du Römisch-Germanisches Museum de Cologne

Cachia: M. Hellenkemper, le Römisch-Germanisches Museum est en train de renouveler une grande partie de ses présentations audio-visuelles. Comme 1983 a été proclamée Année mondiale de la communication par l'Organisation des Nations Unies, l'occasion me paraît bonne de vous demander votre opinion de direc-

teur de musée sur la place de la communication, tant directe que médiatisée, dans le fonctionnement d'un musée.

Hellenkemper: Pour commencer, laissez-moi vous dire que pour moi un musée est le lieu d'une rencontre très personnelle entre le visiteur et les créateurs du passé, les propriétaires et les utilisateurs des objets exposés. Ainsi, les objets sont les liens dans la chaîne de la communication. A mon avis, le musée a trois fonctions: le service public, la recherche théorique et

pratique, la conservation et le classement des collections. Ce serait une erreur de penser que la tâche du musée se limite à exposer ses collections au public. Par exemple, le musée que je dirige est à mes yeux la conscience historique et la mémoire de notre ville. Créé officiellement en 1946, ses bâtiments n'ont été inaugurés qu'en 1974. Comme vous pouvez le voir, il est situé à proximité de la cathédrale de Cologne et les visiteurs peuvent difficilement le manquer, pas plus que la cathédrale elle-même ! Les collections qu'il abrite ont été commencées dès la fin du XVIII^e siècle. En termes de communication, par conséquent, l'esprit du musée n'est pas confiné à l'intérieur de ses murs, mais s'étend à toute la ville. Le Conseil municipal comme les citoyens de Cologne sont fiers de leur musée et le soutiennent sans réserve. Ainsi, s'agissant de la communication directe et personnelle, le fonctionnement du musée bénéficie d'un intérêt et d'une collaboration mutuels. Les habitants de Cologne se sentent aujourd'hui spirituellement proches des Romains qui ont fondé leur ville.

Cachia : Que faites-vous pour favoriser encore davantage la communication entre les habitants de Cologne, entre ceux du présent et ceux du passé ?

Hellenkemper : Pour encourager la communication entre les habitants de Cologne et leurs ancêtres de l'époque romaine, chaque pièce exposée au musée est accompagnée d'une notice précisant le lieu exact de sa découverte. En fait, 90% des pièces proviennent de fouilles effectuées dans la région de Cologne, de sorte que les habitants de la ville qui visitent le musée sont confirmés dans leur sentiment que les membres de la population romaine sont en quelque sorte de tout proches voisins. Ce sentiment qui les met en rapport avec le passé, ils l'emportent avec eux quand ils quittent le musée¹.

Cachia : De quelle manière l'agencement du musée favorise-t-il cette communication ?

Hellenkemper : Le plan du musée et la disposition des vitrines sont conçus de manière à renforcer cet esprit de communication. C'est à mes yeux une sorte de « science fiction à l'envers ». Je pense que les gens sont plus intéressés par leurs origines, leur passé et la manière dont ils sont devenus ce qu'ils sont aujourd'hui que par l'avenir et l'évolution de leur postérité. Les architectes du Römisch-Ger-

manisches Museum ont voulu que le visiteur ait envie de s'y promener. Ils se sont efforcés d'innover en matière de reconstitution spirituelle. Il fallait éviter à tout prix de donner au visiteur l'impression qu'il se trouve dans une sorte d'immense cimetière où il doit adopter une attitude de respect et de crainte à la mémoire des morts. Sur l'ensemble des objets trouvés à Cologne, 80 à 90% ont été découverts dans des monuments funéraires, mais en fait il s'agit d'objets utilisés quotidiennement à l'époque romaine.

Cachia : Comment expliquez-vous cela ?

Hellenkemper : La raison est toute simple. Quand une ménagère casse une cruche ou un objet de verre, elle le jette, sans plus. Mais si le même objet est placé dans un tombeau en souvenir des morts, il a bien des chances de rester intact pendant des siècles. C'est pourquoi une si grande partie des objets de verre que nous avons découverts intacts proviennent des tombeaux. Ils n'ont aucun intérêt artistique particulier ni aucune autre valeur intrinsèque. La plupart sont des ustensiles ménagers ordinaires, achetés pour quelques sous, et non des trésors valant des fortunes. Nous ne voulons pas susciter chez le visiteur un trop vif sentiment de respect et d'admiration.

Cachia : Je comprends. Vous voulez donner au visiteur l'impression qu'il se trouve non dans un cimetière mais dans un endroit agréable.

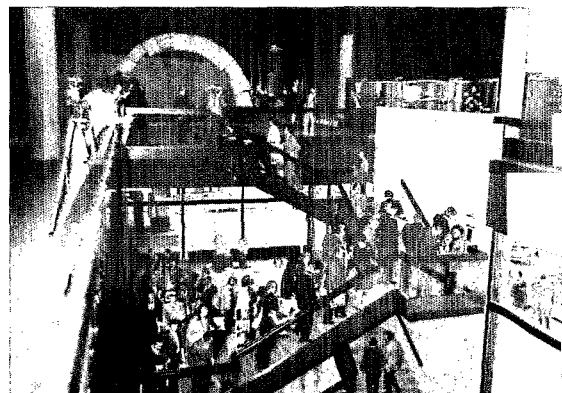
Hellenkemper : Les gens qui visitent un musée doivent se sentir à l'aise et même éprouver du plaisir à s'y trouver si l'on veut les amener à communiquer avec le passé. Nous voulons qu'ils quittent le musée avec le sentiment qu'ils doivent y revenir aussi vite et aussi souvent que possible. Dès l'avant-projet, nous avons adopté le parti d'exposer les objets dans des grands espaces libres et non dans des salles séparées. C'est, en fait, un principe classique qui a été redécouvert par l'architecture et l'urbanisme modernes : des espaces ouverts mais abrités avec des arcades, des halls et des galeries. Dans le Römisch-Germanisches Museum il n'y a pas de flèches indiquant le chemin à suivre, mais une succession de grandes salles ouvertes, et cela est voulu. La conception d'un musée est une entreprise créatrice,

1. Durant l'interview, la secrétaire de M. Hellenkemper s'est précipitée dans la pièce pour annoncer que la tête d'une statue romaine venait d'être découverte, intacte, dans un chantier de fouilles à Cologne.

Francis Cachia

Né à La Valette (Malte) en 1928. Études à Malte, au Royaume-Uni, aux États-Unis d'Amérique, en Italie et en République fédérale d'Allemagne. M.A. (Oxford), Ph.D., 1979. Formation de producteur de la télévision à la BBC (Londres et Manchester). Secréariat de la Commission pontificale pour les moyens de communication sociale (médias) de 1967 à 1972. Sociologue spécialiste des médias, conférencier et présentateur de radio et de télévision en République fédérale d'Allemagne depuis 1973. A notamment publié : *Mass media: unity and advancement*. Rome, Multimedia International, 1971 ; et *Socio-political novels to TV plays*. La Valette, Midsca Book Ltd, pour la Commission nationale maltaise auprès de l'Unesco, 1981. Deux de ses articles ont été publiés dans la revue *Cultures — dialogue entre les peuples du monde*, éditée par l'Unesco.

« Un principe classique qui a été redécouvert par l'architecture et l'urbanisme modernes : des espaces ouverts mais abrités avec des arcades, des halls et des galeries. »
[Photo : Rheinisches Bildarchiv.]





Une autre grande salle ouverte, où l'on peut déambuler.

[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]

un acte individuel qui nécessite le concours de toute une équipe d'administrateurs, d'archéologues, d'architectes, d'artistes et de représentants des pouvoirs publics. A Cologne, nous avons eu la grande chance de réaliser cette forme de coopération dès le départ.

Cachia: J'ai été très frappé par une chose que vous avez dite il y a quelques instants, à savoir que la plupart des objets n'avaient pas une grande valeur intrinsèque. Pourquoi alors les exposez-vous ?

Hellenkemper: J'estime que nous devrions réhabiliter l'idée qu'on se faisait du musée au XIX^e siècle : un endroit non seulement où l'on expose les objets les plus intéressants ou les plus précieux du point de vue artistique, mais où l'on essaie aussi d'en montrer un nombre aussi grand que possible. C'est le seul moyen de faire saisir le rapport entre l'objet présenté et ce qu'il signifiait dans le passé.

Cachia: Vous voulez donc donner au visiteur une idée de la place que l'objet occupait dans la société de l'époque ?

Hellenkemper: Exactement. Il est vrai que la plupart des objets exposés n'ont rien de remarquable du point de vue artisanal ou artistique. Prenons de nouveau l'exemple de la verrerie. Le visiteur sera frappé par le nombre des objets confectionnés dans cette matière, de même que par la diversité des formes et des dimensions, mais il remarquera aussi le peu d'imagination dans la conception artistique et technique. Les verriers romains reproduisaient toujours les mêmes formes et ne faisaient

guère preuve d'un savoir-faire exceptionnel.

Cachia: Vous diriez donc qu'un musée n'est pas avant tout un lieu de contemplation artistique ?

Hellenkemper: N'allons pas jusque-là. Le musée est le dernier refuge où l'on puisse acquérir une expérience artistique approfondie et très personnalisée, une connaissance esthétique. En tant que directeur de musée, je me demande toujours comment je peux aider les visiteurs à mieux comprendre un objet sous tous ses aspects. Une visite au musée devrait être un exercice d'observation et de réflexion.

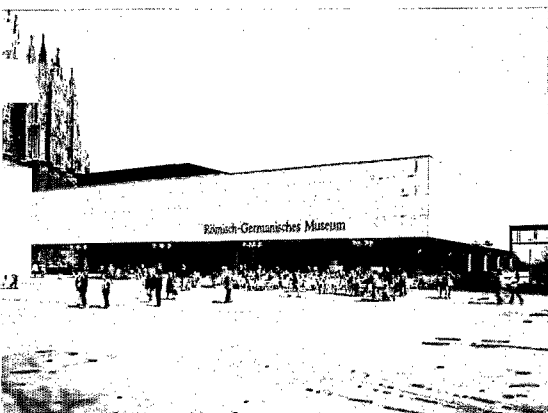
Cachia: Cela signifie-t-il que vous essayez de replacer les objets dans leur contexte historique ?

Hellenkemper: Non, pas du tout. A ce propos je voudrais évoquer André Malraux, qui disait que les objets sortis de leur contexte historique ne peuvent jamais y être replacés. Je suis parfaitement d'accord avec lui. C'est pourquoi, par exemple, vous ne trouverez aucun modèle réduit dans le Römisch-Germanisches Museum. Les gens ne comprennent tout simplement pas la réduction d'échelle, la *Verniedlichung* comme nous l'appelons en allemand, ce qui signifie non seulement réduction des objets mais aussi, d'une certaine manière, diminution de leur importance. Les objets ainsi réduits perdent leur aura particulière, toute vie les abandonne.

Cachia: Mais vous n'êtes pas opposé aux reconstitutions ? J'ai été très frappé par

Vue d'ensemble du Römisch-Germanisches Museum.

[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]



Des enfants admirent une tête de statue romaine semblable à celle découverte alors que se déroulait l'interview de M. Hellenkemper: une des fonctions essentielles du Römisch-Germanisches Museum consiste à poursuivre des recherches et des fouilles.

[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]



l'impressionnante reconstitution d'un carrosse romain qui se trouve dans le musée.

Hellenkemper: La reconstitution c'est encore autre chose. Nous sommes fiers, à juste titre je pense, de ce carrosse romain reconstitué, qui relève de l'archéologie expérimentale. Une grande partie des matériaux sont d'époque, notamment le bronze, les pièces en bois rapportées sont de fidèles copies exécutées d'après un carrosse romain authentique. Dans le musée, les objets ne sont pas regroupés d'après le site où ils ont été trouvés, mais par thèmes – transports, objets domestiques, objets ornementaux, etc.

Cachia: Mais le musée tout entier n'est-il pas construit autour du site où fut découverte la mosaïque de Dionysos?

Hellenkemper: Oui, en effet. Le musée est construit autour de la mosaïque de Dionysos qui recouvrait le sol de la salle à manger d'une ancienne villa appartenant à un riche Romain. Le musée occupe la même superficie que cette villa, qui comptait une vingtaine de pièces disposées autour d'un jardin. Mais cette mosaïque est le seul élément d'exposition, pourtant le plus remarquable, à se trouver encore sur son site d'origine. De toute façon, le visiteur ne la voit pas aujourd'hui sous le même angle que les Romains de l'époque, et le cadre est différent aussi. L'effet tridimensionnel qu'elle produisait autrefois a donc disparu. Malheureusement, comme je l'ai dit, quand un contexte historique est perdu, c'est pour toujours.

Cachia: Cependant, je ne comprends toujours pas pourquoi un musée ne devrait pas selon vous s'efforcer de replacer les objets dans leur cadre historique, dans la mesure où c'est encore possible.

Hellenkemper: C'est parce qu'une exposition doit absolument éviter de donner au visiteur l'impression que l'objet était autrefois exactement ce qu'il est actuellement. Il faut d'une certaine manière susciter chez le visiteur certaines interrogations à propos de l'objet. Il ne doit jamais penser tout savoir d'un objet simplement parce qu'il l'a vu exposé dans un musée. La rencontre avec l'objet exposé doit amorcer un processus de réflexion et amener le visiteur à communiquer d'une certaine manière avec les populations disparues qui se servaient de cet objet.

Cachia: En tant que spécialiste de la communication, j'ai été particulièrement intéressé par la section du musée où les objets sont disposés de manière à illustrer la vie quotidienne des Romains sur les rives du Rhin.

Hellenkemper: Je suis content de vous l'entendre dire, mais je dois faire à ce propos une autocritique: la section consacrée à la femme romaine à la maison pourrait susciter des objections, d'un point de vue féministe, en ce qui concerne la division des rôles entre les sexes. Nous avons placé tous les peignes et miroirs dans cette section comme pour signifier que ces objets de soins personnels n'étaient employés que par des femmes, ou représentaient leur principale préoccupation. Par contre, je suis très satisfait de la section consacrée

aux enfants, avec les jouets et les objets qu'ils emportaient à l'école.

Cachia: Pour en revenir aux deux autres fonctions essentielles du musée dont vous avez parlé, ne montrent-elles pas que vous cherchez à établir une communication avec le futur et pas seulement avec le passé?

Hellenkemper: Certainement. Je veux faire tout mon possible pour aider les futurs chercheurs et les administrateurs qui me succéderont. Voyez-vous, chaque fois que nous répondons à une question concernant le passé, nous en soulevons deux autres. Ce n'est qu'avec les nouvelles découvertes et les progrès de la recherche qu'on pourra resituer les objets du passé dans leur véritable cadre. Pour remplir ses fonctions, un musée doit être tout à la fois prudent et dynamique. Il faut non seulement entreprendre sans cesse de nouvelles fouilles, mais aussi protéger les découvertes et les conserver de façon à faciliter autant que possible les travaux des futures générations de chercheurs. Permettez-moi de citer en exemple le monument de Lucius Publilius, dont on a découvert trente blocs de pierre en 1896. En 1965, soixante-dix autres blocs ont été trouvés et, bien qu'il manque encore environ deux cents pièces au puzzle, on a pu entièrement reconstituer la forme du monument. Ce que nous trouvons aujourd'hui, sans pouvoir encore l'expliquer, pourra un jour retrouver la place qui lui revient grâce aux progrès futurs de la recherche et aux soins que nous apportons actuellement à la conservation de toutes les trouvailles archéologiques. Le

contenu des archives archéologiques est destiné non pas au public d'aujourd'hui, mais aux chercheurs de demain, qui sauront sans doute l'exposer d'une manière qui ait un sens pour le public de leur époque.

Cachia : Toute cette communication avec le passé, le présent et le futur, qui est d'une importance fondamentale comme vous l'avez très clairement expliqué, peut être facilitée par les moyens audio-visuels. Comment peut-on en tirer le meilleur parti ?

Hellenkemper : Nous comptons beaucoup sur les médias pour obtenir les résultats que nous voulons. Il faudrait trois jours pour lire toutes les notices alors que huit heures suffisent pour suivre la totalité des montages audio-visuels de chacun 18 à 20 minutes que nous destinons à nos visiteurs. Nous veillons tout particulièrement à employer les médias de manière professionnelle. Pour la présentation des notices, qui représentent plus de 1 800 pages dactylographiées, nous avons engagé un graphiste professionnel. Régulièrement mises à jour, ces notices doivent donner une information aussi complète que possible. Nous apportons aussi un soin exceptionnel à la confection des commentaires audio-visuels, qui, contrairement aux notices imprimées, permettent de fournir, dans le contexte approprié, toutes les explications que requièrent les objets exposés. Par exemple, nous avons beaucoup réfléchi et discuté avant d'arrêter la durée des séquences. Personnellement, j'ai toujours été favorable à des séquences d'au moins un quart d'heu-

re, même si peu de visiteurs, admettons-le, s'arrêtent plus de cinq minutes devant chaque écran. Il est impossible, en effet, d'expliquer les problèmes économiques et sociaux de l'époque romaine en moins de quinze minutes sans courir le risque de déformer gravement les faits. Il vaut mieux laisser le visiteur repartir avec deux ou trois notions exactes, quitte à ce qu'il revienne éventuellement plus tard écouter le reste du commentaire, plutôt que de lui donner la fausse impression qu'il s'est fait une idée complète et exacte de l'ensemble de la situation en cinq minutes seulement.

Cachia : Comment préparez-vous les présentations audio-visuelles ?

Hellenkemper : Le texte de chaque présentation passe entre les mains d'au moins trois personnes différentes. Un spécialiste (archéologue ou muséologue) écrit un premier projet qui est ensuite revu par un professionnel des médias. Enfin, le texte est vérifié du point de vue scientifique. La production elle-même est faite en studio, la voix étant celle d'un commentateur de radio ou de télévision bien connu du public. Nous voulons que nos visiteurs se sentent parfaitement à l'aise, et lorsqu'ils entendent une voix déjà familière ils peuvent réellement s'identifier au commentateur et se sentir détendus.

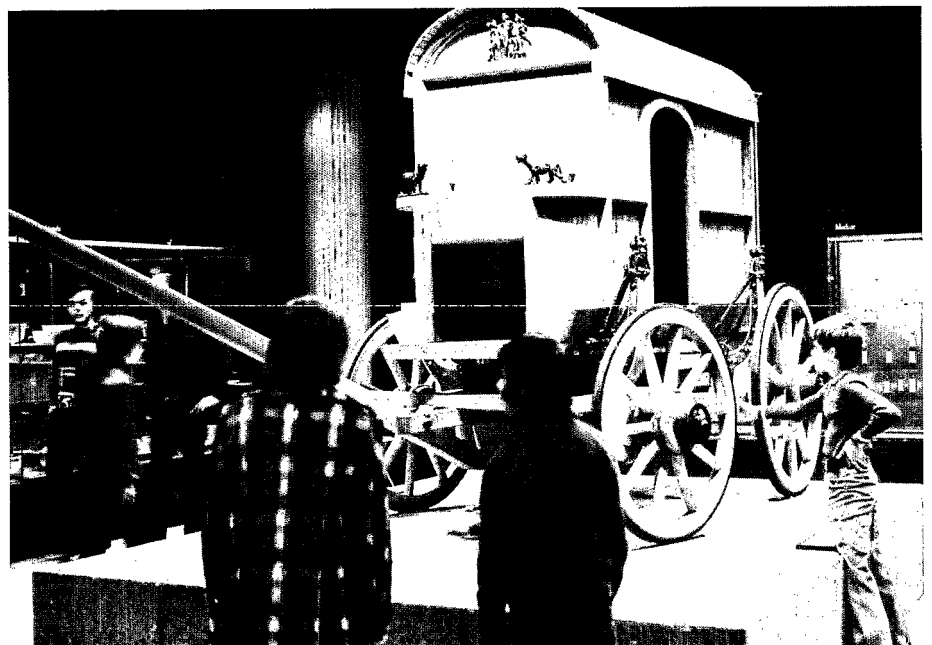
Cachia : A quels intervalles remaniez-vous les présentations audio-visuelles ?

Hellenkemper : Nous renouvelons les diapositives tous les trois mois ; comme vous le voyez, le coût de la mise à jour des

diaporamas est énorme. Outre les diaporamas qui commentent les objets exposés et divers aspects de la vie et de l'époque romaines, nous avons un programme audio-visuel d'introduction générale en six langues, dont le turc, le grec et le serbo-croate.

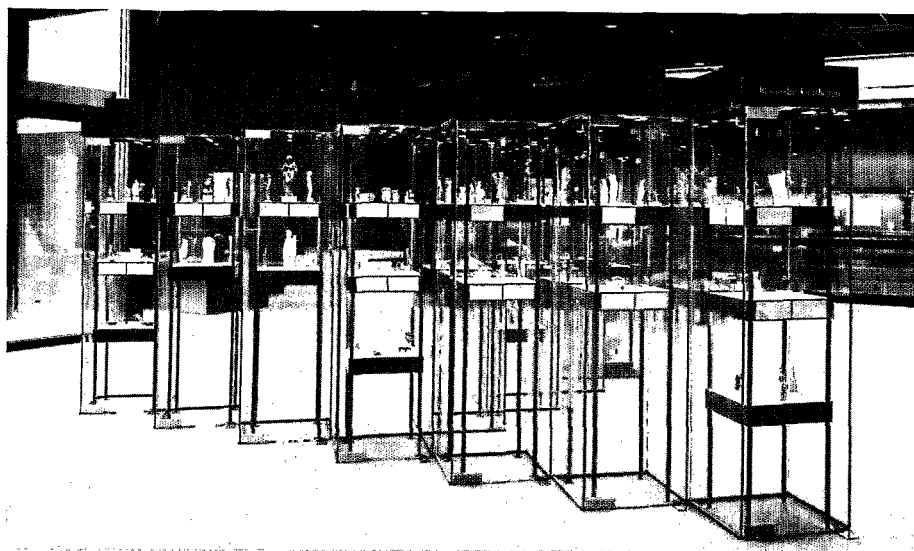
Cachia : Pour l'anglais et le français, qui sont des langues internationales, je peux le comprendre, mais pourquoi d'autres langues ?

Hellenkemper : Ce n'est pas seulement parce que beaucoup de gens de ces nationalités vivent à Cologne, mais aussi parce que ces gens ont dans leur pays d'origine des musées consacrés à l'époque romaine. Nous voulons qu'ils puissent se sentir comme chez eux dans le Römisch-Germanisches Museum. Certaines personnes ont détecté actuellement une certaine xénophobie au sein d'une partie de la population allemande. Si mon musée peut aider les étrangers qui sont parmi nous à se sentir acceptés, il accomplit certainement une tâche sociale utile. Je vous ai déjà dit que les habitants de Cologne se sentaient unis par leurs liens avec le passé romain. Les ressortissants des pays que j'ai mentionnés ont aussi un passé romain. Je souhaite les faire participer à cette communication. En outre, les visiteurs ne sont pas les seuls à se sentir rapprochés par quelque chose de commun. Il existe une sorte de fraternité entre tous les administrateurs de musée, qu'ils viennent de pays du nord, du sud, de l'est ou de l'ouest. Dans toutes les régions du monde, je me sens à l'aise parmi eux. Cette indéniable proximité efface les obstacles



De jeunes visiteurs admirent le carrosse romain reconstitué avec des pièces de bronze d'époque. Les parties en bois sont des copies fidèles exécutées d'après un véritable carrosse romain.

[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]



Quelques-unes des pièces les plus précieuses du musée. La plupart des objets exposés ont peu de valeur artistique ou « intrinsèque ».
[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]

linguistiques, culturels et géographiques.

Cachia: M. Hellenkemper, considérez-vous que les grands films comme *Ben Hur* donnent une bonne illustration de certains aspects de la vie romaine ?

Hellenkemper: Quelle que soit la valeur que j'accorde à tous les médias audiovisuels, je ne peux considérer qu'un musée soit simplement une sorte de spectacle multimédia. Là, je dois admettre un échec. Nous avons une fois essayé de réserver une pièce aux enfants avec une collection d'albums d'*Astérix*. Ces ouvrages sont devenus si sales à force d'être manipulés par les enfants que, pour des raisons d'hygiène, nous avons dû renoncer à cette expérience. En ce qui concerne *Ben Hur*, je reconnais qu'il est utile de pouvoir montrer des extraits de films ou d'émissions de télévision qui reconstituent des scènes et des coutumes de l'époque romaine. Par exemple, la course de chars dans *Ben Hur* peut offrir matière à un commentaire ou à une explication plus détaillés. Mais je doute que cela soit vraiment la tâche d'un musée. Comme mon musée est allé bien plus loin que beaucoup d'autres dans le recours à l'audio-visuel, j'estime être en mesure de faire une mise en garde. Loin de présenter des reconstitutions d'objets du passé, le musée expose les objets d'époque eux-mêmes. A mon sens, on ne saurait suivre la pratique actuelle qui tend à tout montrer à travers les médias au lieu de favoriser un contact direct chaque fois que cela est possible. Je répugne à employer des techniques qui pourraient dépouiller les objets anciens de leur immédiateté. Le choix de telle ou telle application des médias doit tenir compte de la vocation et de la personnalité du musée en question. Par exemple, dans un

musée de la science et de la technique, les médias électroniques modernes auront bien davantage leur place que dans un musée d'antiquités.

Cachia: Puis-je vous demander si l'utilisation du magnétoscope est d'un grand profit dans un musée comme le vôtre ?

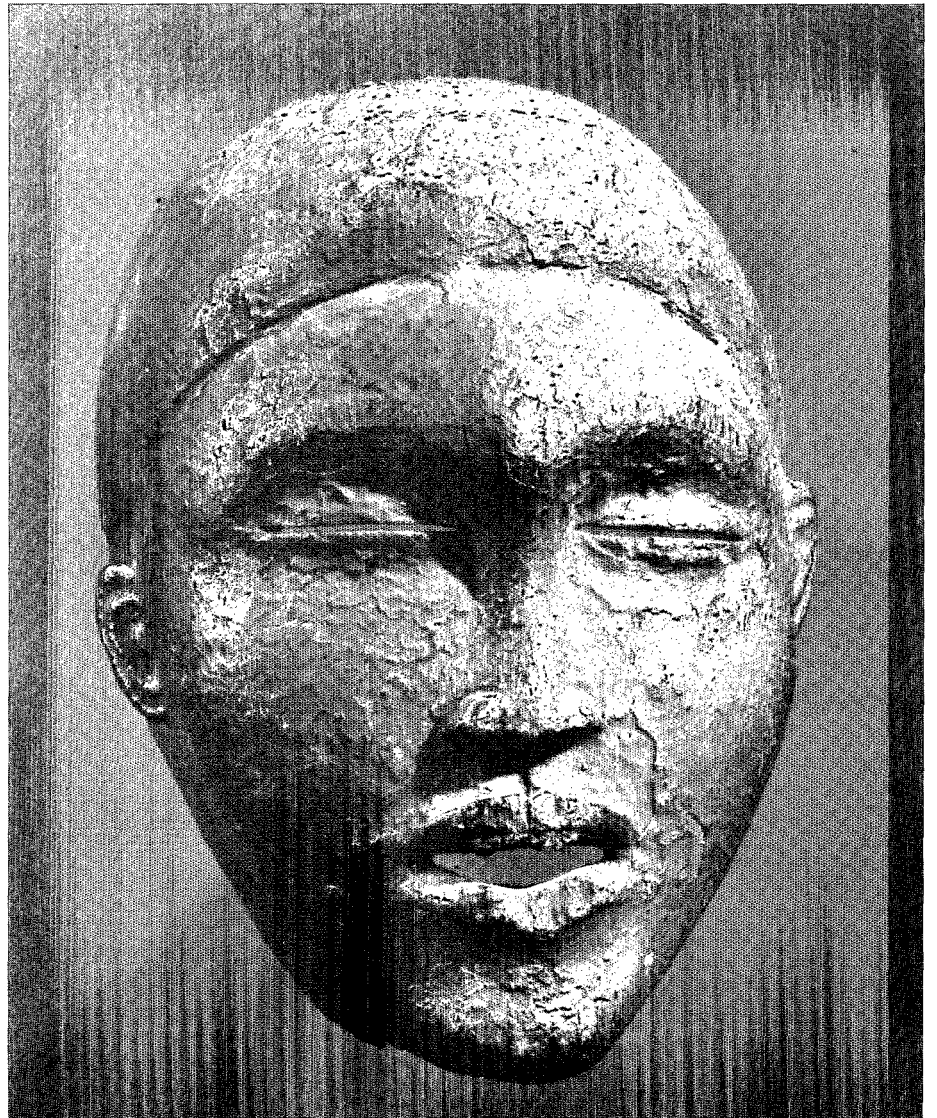
Hellenkemper: En l'état actuel de la technique, l'investissement nécessaire pour installer des magnétoscopes ne serait pas justifié. Les avantages de ces appareils ne sont pas suffisants. Des enregistrements constamment utilisés perdent trop rapidement leur qualité et doivent être remplacés. Si le progrès technique permet de surmonter cet obstacle financier, nous nous reposerons la question. Il faut toujours faire preuve d'un esprit ouvert, comparer les avantages et les inconvénients et faire des projets à long terme afin de s'assurer que les médias favorisent la communication et la compréhension et qu'ils représentent un auxiliaire et non une entrave.

[Traduit de l'anglais]

Monument funéraire découvert en excellent état. D'autres espaces ouverts reliés les uns aux autres.
[Photo: Rheinisches Bildarchiv.]



La manière dont ces masques africains sont présentés, bien séparés et soigneusement éclairés, suscite l'émotion esthétique que l'on attend d'une exposition organisée par une galerie d'art. Masque Kongo de la région côtière du fleuve Zaïre. Bois : H. 22,8 cm, L. 16,8 cm, l. 10,7 cm. [Photo: Bob Wharton, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.]



Médiatisons notre savoir

Il y a aujourd'hui un abîme entre ce que les spécialistes savent des objets rassemblés dans les collections ethnographiques et ce que le public sait ou croit savoir à leur sujet. Néanmoins, les spécialistes, s'ils ont la charge d'un musée universitaire, peuvent lui rendre leurs connaissances accessibles et intéressantes en organisant des expositions illustrant les concepts de l'anthropologie. Cette voie peu explorée constitue une manière nouvelle de capter l'esprit et la curiosité du public.

C'est dans les années 60, à New York en particulier, que l'« objet ethnographique » a atteint son apogée en tant qu'œuvre d'art reconnue et ce prestige a depuis lors rejailli sur son mode de présentation dans divers types de musée. Grâce à ces expositions « artistiques », les conserva-

teurs espèrent que leur institution aura sa part de prestige et de faveur dont cet « art » bénéficie depuis les années 60.

Le style d'exposition actuellement à l'honneur pour les objets ethnographiques consiste à les présenter comme des expériences visuelles dans un espace neutre. Seuls ou en groupe, ils sont isolés par leur position dans l'espace ou par l'éclairage et ne sont accompagnés que d'un minimum d'indications. On s'en remet à la seule exposition des objets pour soutenir l'intérêt en éveillant la curiosité personnelle ou en suscitant une sorte de choc esthétique. L'influence de ce style peut être observée dans les musées les plus divers. On pourrait citer comme exemple typique de la fin des années 70 la présentation adoptée par un musée d'ethnogra-

phie européen récemment réaménagé ou celle adoptée par un musée d'histoire naturelle aux États-Unis d'Amérique. Pour le contenu et pour le style, on peut les comparer aux expositions des galeries d'art privées, sans qu'on y trouve une grande différence. Ce style est l'héritier d'une vieille tradition occidentale qui privilégie l'objet « unique » en tant qu'œuvre d'art. Pour une galerie, ce style d'exposition peut se concevoir, mais il ne contribue guère à réduire l'écart qui, du fait de son ignorance, sépare le public de l'objet. Pour un musée d'ethnographie universitaire ou toute autre institution présentant des objets ethnographiques, cette approche artistique me paraît fort peu satisfaisante lorsqu'il s'agit d'une pratique constante ou d'un parti pris.

Une étude récente¹ des réactions des visiteurs d'une exposition de sculptures africaines, aménagée avec goût dans une galerie d'art d'une ville, a révélé que même là le public avait vivement critiqué ce genre de présentation pour des objets ethnographiques: les explications données pour chaque pièce étaient insuffisantes, les objets semblaient n'être que des pièces de collection, la présentation était trop austère. En somme, le public souhaitait une autre façon d'exposer, un cadre plus adéquat, un choix de pièces plus révélatrices d'une société et davantage d'informations.

Approches nouvelles

Quelques cas de changement d'approche témoignent, toutefois, d'une certaine impatience dans les milieux professionnels. Le Museum of Mankind de Londres, par exemple, a modifié son aire d'exposition de manière à y ménager un espace pour la construction d'une réplique détaillée, grandeur nature, d'une rue ou d'un enclos de village, et va ainsi jusqu'au bout de l'idée de «contexte». Dans une reconstitution récente de la cour intérieure d'une maison en briques crues, typique des Yoruba du Nigéria du Sud-Ouest, les toits en fer soigneusement rouillés étaient soutenus par une série de poteaux délicatement sculptés, comme il se devait pour la maison d'un homme important, et les sombres reliquaires portaient à juste titre des coupes remplies de figurines sculptées qu'on avait recouvertes de poussière. John Povey² note que cette copie du réel «comme si vous y étiez» ne provoquait que l'étrange sensation d'être là sans y être. Dans les deux reconstitutions exactes qu'il m'a été donné de voir, j'ai été gênée par l'absence de la moindre explication. La découverte d'un village dans un musée peut susciter une certaine approbation, mais j'ai bien peur que la reconstitution exacte ne nous permette pas de mieux comprendre la vie domestique yoruba que ne l'ont comprise les dizaines de voyageurs, de missionnaires et de fonctionnaires coloniaux qui ont naguère réellement traversé ces villages. Le musée devrait donc viser à quelque chose qui se situe entre l'objet «unique» et le village tout entier. Il devrait offrir un cadre plus spécifique à l'observation tout en conservant le maximum d'authenticité possible.

Le musée de Londres pratique ainsi une autre formule qui correspond à quelque chose de plus familier et que Povey a baptisée «maintenant vous savez tout»: elle consiste à mettre l'accent sur l'informa-

tion descriptive pour un ensemble d'objets. C'est ce qui a été fait récemment avec des poids en laiton fabriqués par les Achanti du Ghana. Ces poids, qui revêtent parfois la forme de petites figurines humaines ou animales, sont utilisés pour peser la poussière d'or et comme jetons dans le calcul des prêts et des dettes. La première section de l'exposition offrait d'abord un long texte sur l'histoire et la signification de ces figurines, puis présentait un certain nombre de ces poids répartis suivant leur aspect géométrique ou figuratif (selon nos propres catégories), le tout accompagné d'explications sur la technique utilisée et sur les accessoires. Ce qu'il y avait de positif dans cette exposition, c'était l'effort pour créer chez le public une attitude favorable au relancement de la production de ces pièces, tout en soulignant que l'essor du tourisme au Ghana faisait renaître cette industrie qui périssait avec l'abandon des pratiques traditionnelles.

Comment transmettre la compréhension d'autres cultures

Ce type d'exposition informative occupe une place importante dans l'ensemble des styles d'exposition et peut satisfaire ou récompenser la curiosité d'une certaine partie du public, mais il est d'une portée limitée. Comme le fait remarquer Povey, il ne fournit, malgré l'abondance de l'information, aucune réponse à la première des questions que risque de se poser notre public: comment, en l'absence de normalisation, ces petits objets de taille variable pouvaient-ils être utilisés dans un système d'unités de compte pour les prêts et les dettes? Néanmoins, j'applaudis à ce style d'exposition didactique, à condition qu'on ne le considère pas comme une fin en soi. Car il faut chercher à établir un pont entre l'objet tel qu'il est et le visiteur. L'exposition pourra être excellente d'après des critères classiques, sans pour autant remplir la tâche que j'assignerais à une exposition ethnographique, à savoir: comment transmettre, par l'intermédiaire des collections d'un musée, ce que les spécialistes qui les étudient savent d'autres sociétés et d'autres cultures. Pour tenter de répondre à cette question, je m'appuierai sur ma propre expérience, mes activités au Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, à l'époque où

Marie-Jeanne Adams

Parmi les premiers chercheurs à obtenir un Ph.D. spécialisé en art ethnographique à l'Université Columbia, 1967. Auteur d'articles sur l'art d'Indonésie et d'Afrique publiés dans différents magazines européens et américains, dont *African arts* et *American anthropologist*. Professeur d'art et d'anthropologie, conservateur dans la section Afrique et Océanie au Peabody Museum of Ethnology à l'Université Harvard. Actuellement, enseignante au Wellesley College, Mass., États-Unis d'Amérique. En 1982, elle organisa et récrivit le catalogue pour une exposition importante à Harvard: *Designs for living* (Harvard University Press). Elle poursuit ses recherches au Peabody Museum.

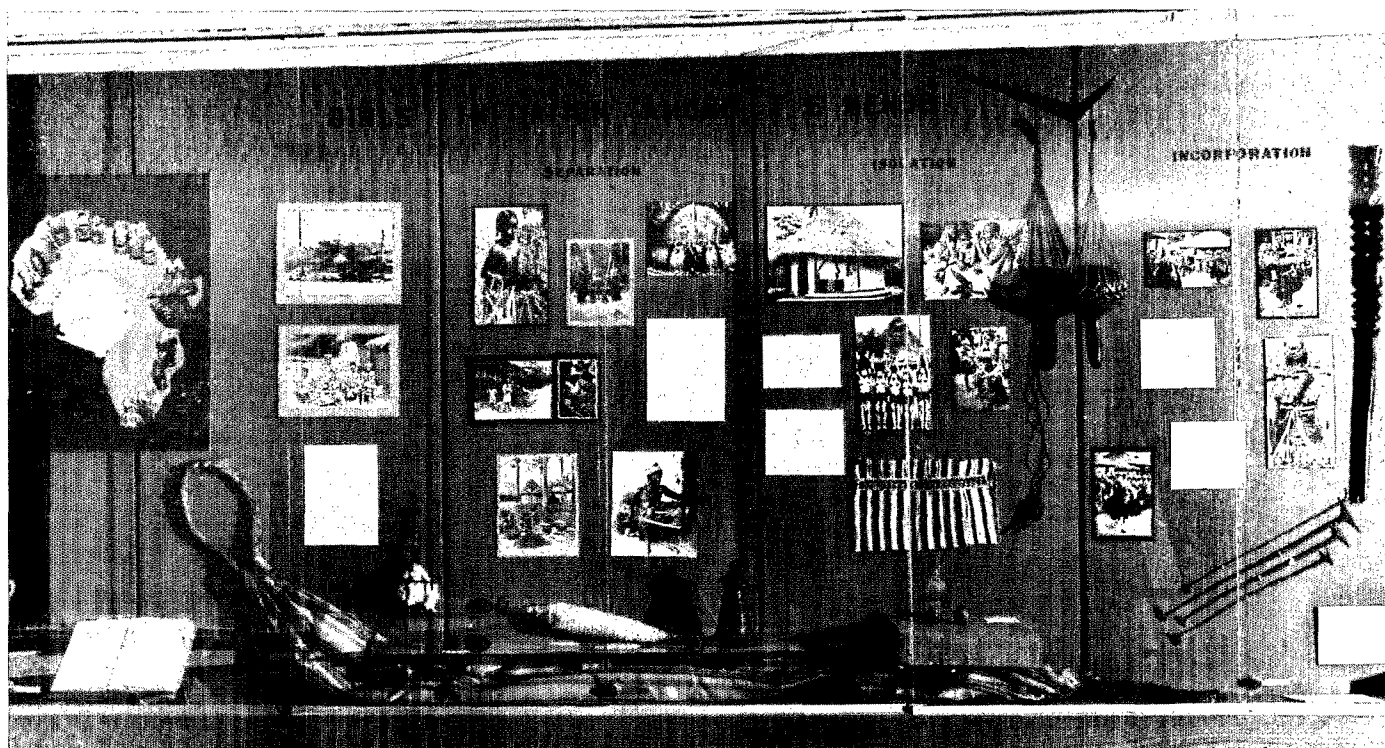
Étudiants volontaires aidant à mettre en ordre des pièces jusque-là dispersées des vastes collections du Peabody Museum. A l'arrière-plan, on discerne Marietta Joseph, qui a dirigé leur travail.

[Photo: Hillel Burger, Peabody Museum, Université Harvard.]



1. J. Delange Fry, «On exhibiting African art», dans: J. Cordwell (dir. publ.), *The visual arts*, p. 535-552, La Haye et New York, Mouton, 1979.

2. J. Povey, «First Word», *African arts*, vol. 13, n° 1, 1979, p. 1-6.



Exposition à la Tozzer Library of Anthropology de l'Université Harvard, visant à faire prendre conscience, par les objets, les images et les textes, de la structure du processus d'initiation des jeunes, tel que l'analysent les ethnologues. Une deuxième vitrine contenait en grandeur nature un de ces personnages masqués qui apparaissent à la fin du rituel.
[Photo: Hillel Burger, Université Harvard.]

j'étais professeur associé d'art et d'anthropologie à l'Université Harvard.

Ce qui m'importe dans l'immédiat, c'est qu'on encourage l'utilisation des collections ethnographiques dans l'enseignement et la communication en anthropologie; l'espoir que je nourris, c'est de renverser la tendance de plus en plus répandue à faire des expositions de matériels ethnographiques qui soient descriptives ou «artistiques». Certes, un musée offre aux étudiants la possibilité d'acquérir des connaissances en muséologie, mais ce n'est pas à cet aspect que je m'attacherai ici; c'est plutôt au fait de savoir par quels moyens une collection peut faire connaître les autres sociétés et améliorer leur compréhension.

Participation des étudiants

Pour ce faire, il faut que les collections soient bien classées. Or, malgré un siècle et plus d'expérience, le Peabody Museum continuait d'entreposer ses collections sans aucune méthode et c'est ainsi que le personnel a mis six mois à localiser et à rassembler les quelque 25 000 pièces des collections africaines.

Ce travail fut pour les étudiants la première occasion de participer à des activités muséologiques concrètes³.

A la faveur de cette opération, nous avons appris que le musée possédait trois grandes collections régionales (provenant du Libéria, du Cameroun méridional et de l'Ouganda), et une collection d'instruments de musique. D'autre part, en ras-

semblant les pièces pour les reclasser, nous avons «découvert» des trésors insoupçonnés, des objets dont l'exceptionnelle beauté n'était pas révélée par les descriptions figurant sur les fichiers. Ayant ainsi remis de l'ordre dans les collections, nous avons pu planifier les activités de conservation, de recherche et d'exposition.

Mais, à l'époque, la politique du musée se limitait à assurer l'exposition permanente de certains objets, si bien que le fait de modifier les vitrines représentait déjà une révolution. Néanmoins, j'ai obtenu qu'on mette une grande vitrine à ma disposition dans la salle de l'Afrique, ce qui a permis à deux étudiants de l'Université de Boston de concevoir une exposition. Ils devaient choisir quelque 120 spécimens de sculpture africaine d'une donation en respectant le style du reste de la salle. Le problème était précisément que les pièces qui s'y trouvaient étaient exposées dans le style fortement marqué par les années 60. Les pièces étaient isolées, placées tantôt au-dessus, tantôt au-dessous de la ligne des yeux, certaines debout, d'autres inclinées, et toutes accompagnées d'un minimum d'informations.

3. Ce n'est pas un système idéal, car les étudiants ont tendance à travailler un peu n'importe comment, selon leurs examens et leur emploi du temps; l'essentiel du travail a dû être fait par Marietta Joseph, étudiante de troisième cycle de l'Université de Boston, recrutée à cet effet, et par Léon Siroto, spécialiste d'ethnologie africaine. Les résultats ont été remarquables, les collections ont été mises en ordre à partir des indications fournies par un ouvrage de référence classique sur les peuples et les cultures d'Afrique.

Nous avons réussi à introduire trois grandes photographies montrant à quoi servaient les objets et à fournir certains accessoires qui allaient avec ces objets. Pour éviter que les étudiants manipulent trop les objets, une technique spéciale fut mise au point. Des modèles en papier des objets à l'échelle furent fabriqués, ce qui permettait de les déplacer sur des dessins des vitrines également à l'échelle jusqu'à ce que l'agencement général prenne forme et soit intéressant sur le plan visuel.

Comme le souci de respecter le style général nous interdisait de placer des textes dans la vitrine, nous avons ajouté les notices concernant les différentes pièces, accompagnées d'une représentation schématique sur un panneau séparé placé le long de la vitrine. Ces schémas, dessinés par un étudiant, évitaient au visiteur d'avoir à se tordre le cou constamment pour repérer les numéros. Mais, à ce stade, l'information que nous fournissions était plutôt sommaire et du style : « Oiseau servant de couvre-chef dans une fête des moissons ». J'ai demandé aux étudiants de troisième cycle de faire un compte rendu détaillé de chaque étape de leur travail en précisant toutes leurs sources afin de faciliter les travaux ultérieurs d'autres étudiants. Ce succès m'a amené peu à peu à autoriser des étudiants moins avancés à concevoir des expositions, toujours limitées à une seule vitrine dans la salle de l'Afrique. Le premier groupe s'est intéressé à la représentation du corps humain dans divers petits objets de prestige africains (généralement tenus à la main) et a réalisé son exposition sur ce thème visuel, en montrant la diversité des modes d'utilisation des différentes parties du corps dans ces objets.

Étant donné l'importance de notre collection de masques, j'ai demandé au groupe suivant de faire une exposition sur le thème de l'initiation des hommes. Mais, après avoir examiné nos réserves, ils m'ont proposé une exposition d'instruments de musique. Leur principale préoccupation était de les présenter d'une manière artistique, et ce n'est qu'après avoir été poussés et quelque peu aidés qu'ils ont fini par produire un texte acceptable, des photographies et un dispositif permettant d'écouter à volonté un choix d'enregistrements musicaux sur bande. Ces étudiants, comme ceux du groupe précédent, venaient en majorité de disciplines artistiques, et leur façon d'envisager l'exposition des pièces était conditionnée par l'idée qu'une présentation visuelle des objets était en soi un résultat suffisant et satisfaisant.

Une autre formule d'association à des activités concrètes était la préparation par les étudiants d'un colloque de spécialistes. Le Peabody Museum possède un important ensemble de masques du Libéria collectionnés par un médecin dans les années 30 et 40. Pour encourager la recherche dans cette région, nous avons invité plusieurs spécialistes à se réunir au musée et à y présenter des communications. En vue de ce colloque, les étudiants ont réuni toute la documentation que nous possédons sur la célèbre collection Harley, joint à chaque masque les données y afférentes et réalisé une présentation permettant aux spécialistes d'avoir un aperçu des 300 masques et de les comparer.

J'ai aussi encouragé mes étudiants à exprimer leurs réactions devant les objets exposés au musée, et nous avons envisagé des changements, notamment dans la salle de l'Afrique. Il était hors de question d'en bouleverser l'aménagement, mais nous pouvions réduire le nombre des objets ou y ajouter des textes et des dessins. C'est ainsi que j'ai compris la gravité du problème de la communication qui existait entre le public, en l'occurrence les étudiants intéressés, face aux objets exposés.

Pour l'exposition suivante confiée aux étudiants, qui s'intitulait *Bois sculptés asiatiques*, nous avons cherché à régler ce problème en publiant un catalogue comprenant des essais sur l'origine des croyances, les utilisations des œuvres d'art et la personnalité des sculpteurs. (Les 500 exemplaires de ce catalogue ont tous été vendus, la plupart par la boutique du Peabody Museum.)

Un des problèmes que pose l'organisation d'expositions comme processus d'apprentissage est que l'on souhaite laisser les étudiants prendre des initiatives, développer leurs idées et les mener à leur conclusion. Mais le résultat risque de ne pas correspondre à une présentation idéale. Le mieux est de chercher des compromis et, une fois passée la fièvre de l'exploit, les étudiants peuvent discerner les faiblesses de leurs propositions initiales.

Nous nous sommes efforcés de transmettre aux autres établissements du campus nos idées, sur le musée et ses collections, notamment en réalisant, à la Bibliothèque centrale, une exposition intitulée *Les spécialistes du Peabody en Afrique*, qui avait pour objet de montrer le comment de notre savoir, et, dans les locaux du Centre des affaires internationales de Harvard, une autre exposition intitulée *Ornements africains*, qui mettait en relief un sens raffiné des formes et des maté-

riaux au lieu de s'en tenir aux bois sculptés à la hache plus connus.

Comblant les lacunes

Ces expériences m'avaient suffi pour constater que c'étaient toujours les étudiants en art qui se portaient volontaires pour réaliser des expositions et jamais ceux en anthropologie, comme si les impulsions du monde de l'art étaient les seules à être assez fortes pour stimuler les étudiants. J'avais pu constater également que chaque fois le résultat restait dans le cadre étroit du style des années 60. J'ai commencé à regretter de consacrer tant d'efforts et de temps à ces travaux dont les résultats n'avaient que de très lointains rapports avec ce qui me paraissait important dans le domaine. Le fait, d'une part, de dispenser un enseignement artistique enrichi de connaissances ethnologiques et, d'autre part, de travailler à ces expositions en les envisageant uniquement comme des expériences visuelles m'a fait prendre conscience de l'abîme qui séparait les deux sphères d'activité. J'ai ressenti avec de plus en plus de force la nécessité de faire passer dans les expositions des messages du même ordre que ceux que je m'efforçais de transmettre dans mes cours ou que mes étudiants trouvaient dans leurs lectures. Mon enseignement et l'information transmise par les expositions étaient à des niveaux totalement différents. Cela nous ramène à l'écart qui existe entre les connaissances des spécialistes modernes et celles du public, et au fait de savoir comment il peut être réduit par tel ou tel style d'exposition. Comment utiliser des pièces de musée pour illustrer les notions et les découvertes de l'anthropologie ?

Dans mes cours sur l'art africain, par exemple, je montre comment le contraste manifeste entre le village et la brousse environnante sert à catégoriser et évaluer les comportements sociaux et à projeter la puissance relative de diverses forces auxquelles la communauté est soumise. Ce contraste se retrouve d'une manière frappante dans la forme, le costume et le comportement des personnages masqués. Nous devrions pouvoir exposer les masques avec un autre matériel « visuel » qui fasse clairement apparaître cette liaison entre les formes sociales, physiques et spirituelles.

Dans ce but, j'ai poussé une étudiante en économie à consacrer une exposition plus axée sur l'anthropologie aux Ndebele d'Afrique du Sud, afin de montrer le contexte dans lequel se situaient le collier

de perles et la fresque murale, les créations féminines, et leur usage. Me montrant encore plus directive avec une autre étudiante, spécialiste de folklore, je lui ai demandé de réaliser une exposition à la bibliothèque d'anthropologie en insistant pour qu'elle la conçoive comme illustration d'une découverte de l'anthropologie. Le sujet choisi était *L'initiation des jeunes filles chez les Mende d'Afrique occidentale*. Comment allions-nous procéder sur le plan visuel? Les trois phases de l'initiation selon Van Gennep⁴ nous ont servi de fil conducteur. Dans la première des quatre sections de notre vitrine d'exposition, nous avons présenté l'introduction: aspect général du village, scènes montrant le chef avec ses femmes et un texte général. Les autres sections ont chacune été consacrées à l'une des phases de l'initiation: la séparation formelle, la période d'isolement loin du village, puis le retour au sein de la collectivité ou les rites de réinsertion dans la société. Il suffisait de jeter un coup d'œil à cette exposition pour en déduire qu'il s'agissait là d'un processus structuré, ce qui m'a semblé un immense progrès dans la mesure où ainsi nous avons réussi à illustrer certains acquis de l'anthropologie et permis au public de mieux comprendre ce processus rituel.

Cette expérience simple et rudimentaire m'a fait entrevoir de plus vastes possibilités. Pourquoi ne pas axer nos expositions sur les types de problèmes que nous essayons de résoudre dans nos recherches sur le terrain ou en bibliothèque? Par exemple, pourquoi, sur une sculpture africaine de femme avec enfant, trouve-t-on des accessoires appartenant à la tenue cérémoniale des chasseurs? Pourquoi ne pas illustrer concrètement les différentes interprétations données d'un grand masque dogon au cours des phases successives de l'initiation pour faire comprendre la complexité des pensées qu'évoquait chez cette ethnie tel masque de forme curieuse? Pourquoi ne pas montrer comment les objets d'usage quotidien sont magnifiés dans le rituel et le mythe pour devenir riches de sens — comme dans ce conte dogon où l'univers est représenté par un panier à provisions comme celui utilisé par toutes les femmes mais retourné sans dessus dessous; à partir de cette forme élémentaire et d'un fuseau de coton, les Dogon construisent une image structurée de leur société. Projet plus ambitieux encore: on pourrait songer, par exemple, à illustrer les rites d'initiation des garçons en montrant, à la suite de Victor Turner⁵, le moment et les causes

de l'apparition de personnages masqués. Pourquoi ne pas réaliser une maquette d'une société de Nouvelle-Guinée telle qu'elle est proposée par un anthropologue, en la présentant non comme une vérité «scientifiquement» établie, mais comme un modèle hypothétique de la manière dont elle semble fonctionner suivant l'interprétation de ce spécialiste? Pourquoi ne pas prendre les intuitions de l'anthropologue comme fil conducteur de l'exposition? Il est possible qu'aucune de ces suggestions ne se révèle viable. L'important est de prendre le parti de représenter la démarche anthropologique face à un problème, une anomalie, une question ou un environnement se rapportant aux objets conservés dans un musée et d'y travailler avec autant de soin qu'à la rédaction d'un article pour une revue d'anthropologie. Nous devrions être capables de montrer leur esprit, et le nôtre, à l'œuvre.

Wittgenstein observe que «ce qui peut être montré ne peut pas être dit». Et je reconnais pour ma part que la perception contemplative d'un objet est une expérience d'une qualité particulière. Mais les anthropologues, en tant que membres d'une discipline scientifique, doivent procéder à une sélection des données révélatrices et qui parlent à l'esprit afin de faire la lumière sur une coutume ou une société différentes. Il ne suffit pas qu'une exposition montre des œuvres d'art, il faut qu'elle soit elle-même une œuvre d'art, donnant l'exemple d'un choix et d'un agencement réalisés avec talent en vue de produire un certain effet, et de transmettre un message.

Le succès des programmes de télévision à orientation anthropologique, comme *Tribal eye*, *Wide world* et *Odyssey*, assurent à un vaste public une certaine information et excitent sa curiosité. Les musées d'art eux-mêmes se sont mis à répondre aux goûts du public le plus évolué. Dans une exposition de peinture du Metropolitan Museum of Art de New York, par exemple, il y avait une section présentant des photographies aux rayons X qui expliquait la façon de peindre des impressionnistes et en quoi elle dérangeait les bourgeois de l'époque; l'exposition d'art sibérien de ce même musée comprenait une section sur la stratigraphie et les matériaux utilisés par les archéologues pour la reconstitution des objets et de la société qui les a produits.

Il ne suffit pas de présenter une scène haute en couleur ou un décor spectaculaire pour que les visiteurs absorbent un peu de la «magie» d'une société exotique et

parviennent ainsi, sans passer par le support du langage et à travers leurs seules facultés sensorielles, à avoir une idée précise de ce qu'est la société ou la culture africaines. J'estime qu'en notre qualité de spécialistes d'une discipline scientifique, nous cherchons à enseigner par des méthodes conscientes et délibérées, sans pour autant dédaigner ce que l'expérience sensorielle peut nous apporter. Mais c'est d'abord à l'intelligence que nous faisons appel.

Nous n'avons pas pour vocation de familiariser le public avec, disons, la totalité de l'art africain: il peut apprendre à le connaître en gros à travers les galeries, la télévision et toutes sortes de films ou de mises en scène. La tâche qui nous incombe est de communiquer une expérience d'un autre genre, d'éclairer une situation dont les objets d'art sont le reflet. Nous ne fournissons pas les moyens matériels propices à l'étude, un siège confortable et un livre à lire. Les objets ne peuvent pas, à eux seuls, transmettre le message. Il nous faut utiliser les médias judicieusement: représentations graphiques, reproductions photographiques, textes, films ou autres systèmes de présentation. Nous sommes obligés d'utiliser essentiellement des moyens visuels pour parvenir au but, sans avoir recours aux longs exposés qui seraient possibles dans une salle de cours.

C'est là le cœur du problème: comment transmettre les notions complexes qui sont à l'origine de l'art, des mythes et des rituels ou des cadres sociaux à l'aide de diverses sortes de médias visuels? Je suis convaincue que ces médias ne devraient pas avoir une fonction purement descriptive. L'exposition doit viser à faire apparaître le sens de la situation, de l'événement ou de l'objet. Le visiteur devrait toujours partir avec une idée ou une interprétation nouvelles, fruits du savoir et des recherches des anthropologues travaillant sur le terrain ou dans les musées.

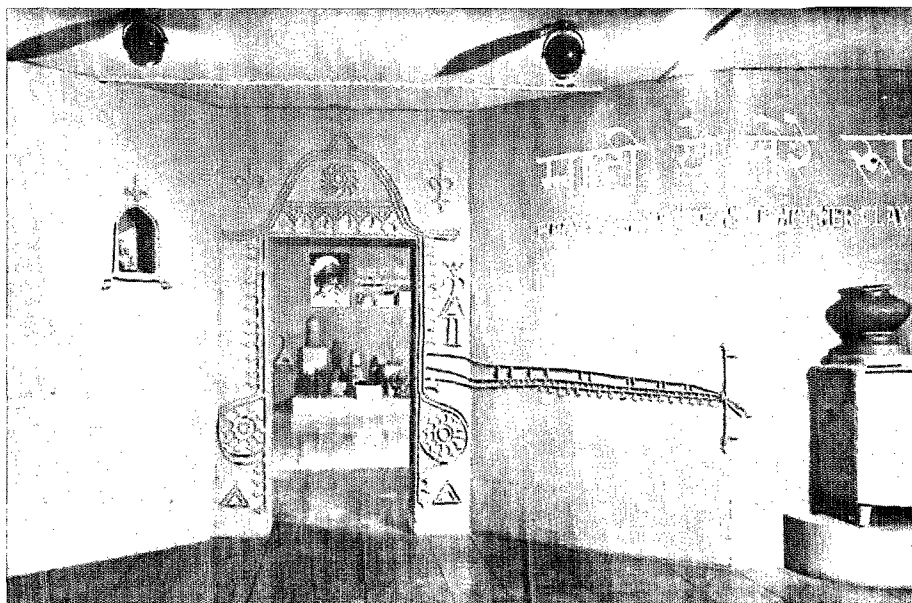
Les autres sociétés ou sans peut-être différentes, elles n'en sont pas moins intelligibles, et nous voulons rendre apparentes les grandes lignes qui démontrent cette intelligibilité. Si nous pensons que l'anthropologie a beaucoup de choses à dire, nous devons trouver les moyens de l'exprimer par le truchement des vastes collections d'objets que renferment nos musées.

[Traduit de l'anglais]

4. A. van Gennep, *The rites of passage*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1960.

5. Victor Turner, *The forest of symbols*. Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1967.

Entrée de la première salle, qui montre les traditions préhistoriques et historiques en matière de poteries, avec leurs parallèles modernes. L'exposition s'ouvre par l'empreinte des deux mains, enduites de pâte de riz, d'une femme potier Saraladevi. Dans une niche se trouve Ganesh, divinité de la bonne fortune. Le relief en argile réalisé à l'entrée fait penser à un palanquin ; on aperçoit au fond l'estrade d'introduction. [Photo: National Institute of Design pour le Musée de l'Artisanat.]



Une et multiple, l'argile primordiale

Haku Shah

Né en 1934 à Valod, district de Surat, État de Gujarat, Inde. M.A. (beaux-arts), M.S., Université de Baroda. A contribué à diverses expositions consacrées à l'Inde au Musée des beaux-arts de Philadelphie, au Tropenmuseum de Stockholm, au Museum of Mankind de Londres et au Rietberg Museum de Zurich. Consultant au National Institute of Design ; boursier de la Fondation Nehru en 1972-1973 ; membre du Conseil du Musée de l'Artisanat de New Delhi ; membre du Conseil du Musée de l'homme à Bhopal ; conservateur du Musée ethnographique de l'Université de Gujarat Vidyapith à Ahmadabad. Auteur de plusieurs publications en matière d'ethnographie et d'artisanat, notamment *Rural craftsmen and their work* (avec Eberhard Fischer), Ahmadabad, National Institute of Design, 1970 ; *Mogra Dev* [divinités crocodiles] (avec Eberhard Fischer), Ahmadabad, Gujarat Vidyapith, 1971 ; *Mata no Chandarvo* (avec Eberhard Fischer et J. Jain), Zurich, Rietberg Museum, s.d. ; *Pitbora the God*, Zurich, Université de Zurich, 1983.

Préparer l'exposition *Mati ye tere rup — Une et multiple, l'argile primordiale*¹ — au Musée de l'Artisanat de Delhi n'était pas chose facile. Néanmoins, lorsque le gouvernement indien m'a demandé de m'en charger, j'ai accepté sans hésiter, car c'était une expérience dont, en qualité de commissaire et d'organisateur de l'exposition, je ne pouvais que me réjouir. Une telle exposition était sans précédent². Dans un pays comme l'Inde, avec ses traditions culturelles si riches et toujours vivantes, personne ne s'étonne de ce que chaque foyer conserve l'eau potable dans un récipient d'argile. Mais la façon dont ces récipients sont fabriqués et leurs diverses utilisations sont riches d'enseignements, même pour les générations futures. Leur fabrication n'est rien moins qu'une science. C'est la raison pour laquelle je tenais à présenter dans l'exposition le processus de fabrication des objets en argile dans sa totalité et telle qu'elle est pratiquée dans les différents États de l'Inde.

J'ai tout de suite été séduit par les espaces carrés du bâtiment, haut de plafond, avec ses différents niveaux et conçu par l'architecte Charles Correa. Ma première idée fut de faire fabriquer une jarre

de plus de 2 mètres de haut et de près d'un mètre de large, car j'étais persuadé qu'un tel cadre lui donnerait quelque chose de majestueux. Dès qu'elle fut installée dans un de ces carrés, on eût dit une sculpture et je sus que je tenais l'idée pour mon exposition. Il suffisait de placer cette jarre, qui était une pièce intéressante, au bon endroit pour obtenir le meilleur effet. La majorité des responsables de musée hésitent à exposer des objets en argile, qui leur paraissent trop ordinaires et trop fragiles. Pourtant, lorsque j'ai interrogé une femme potier sur la durée de vie de ses poteries, elle m'a répondu : « Quelques générations ».

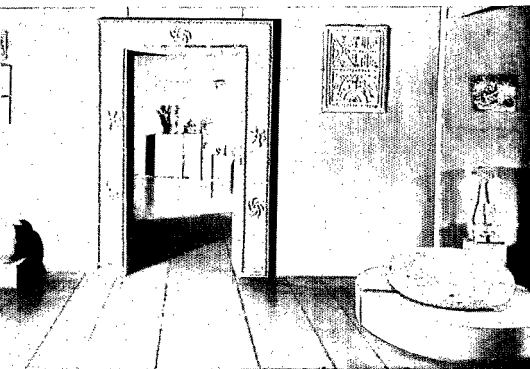
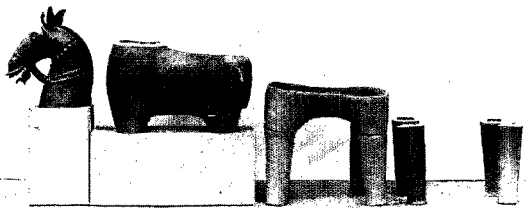
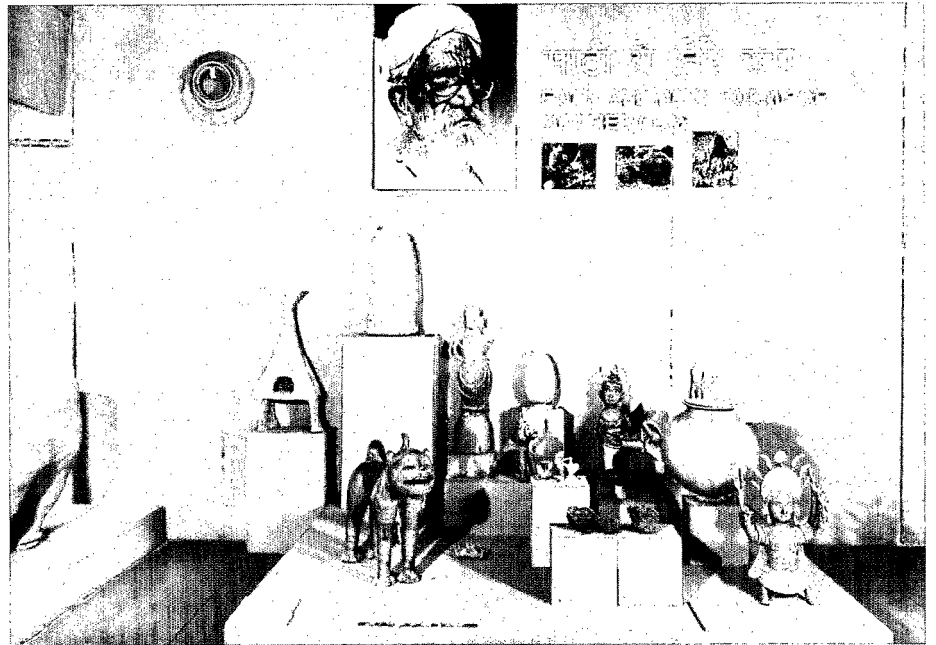
Ce n'est pas parce qu'un objet est banal par sa fonction qu'il est nécessairement ordinaire, c'est-à-dire indigne de figurer dans une exposition ou dans un musée. Une poterie est faite de la manière la plus scientifique qui soit et j'ai voulu en expo-

1. Nous avons eu du mal à trouver le titre de cette exposition, qui comportait non seulement des objets en terre cuite, mais aussi des poteries et des objets en argile crue. C'est à M^{me} Kapila Vatsyayan que revient l'idée du titre *Une et multiple, l'argile primordiale (Form and the many forms of mother clay)*.

2. L'idée initiale d'une exposition sur l'argile provenait en fait de M^{me} Pupul Jayakar, éminente pionnière du mouvement artisanal en Inde.

L'évolution de la forme: cheval de Tamilnadu. Les jambes, le bas du corps, le haut du corps, la tête sont montrés séparément, puis l'objet tout entier. Ce cheval, qui mesure près de deux mètres, est fait entièrement à la main, sans l'utilisation d'un tour.

[Photo: National Institute of Design pour le Musée de l'artisanat.]



Première salle avec un tour de potier en argile cuite au soleil. La photo représente une lampe d'argile du Bihar et le jeune potier Jagdish, auteur de ce tour. Les cinq empreintes de mains enduites de pâte de riz sont celles que laisse traditionnellement le fiancé avant la cérémonie du mariage. Au-delà de la porte, on peut apercevoir la forme une et multiple de Ganesh.

[Photo: National Institute of Design pour le Musée de l'artisanat.]

ser des centaines, réalisées par les potiers les plus divers.

J'ai été considérablement aidé par trente-cinq potiers de différentes régions de l'Inde dont chacun a été chargé d'une tâche précise en fonction de son savoir-faire et de ses traditions. Pour montrer la diversité des formes, j'ai demandé à chacun de choisir un sujet, par exemple: un éléphant du Bihar; une statue de la déesse Durga, de Gorakhpur dans l'Uttar Pradesh; Hatimaputul, la déesse mère d'Assam; un cheval du Bengale; un vase du Gujarat, etc. Ce fut passionnant de les regarder travailler. J'ai retenu plusieurs de ces objets pour l'exposition, avec l'intention de montrer les diverses étapes de leur fabrication.

Sur une grande estrade, d'environ treize mètres sur quinze, seraient montrées les techniques de fabrication des diverses régions du pays. Les groupes de visiteurs pourraient assister à une démonstration. Deux fours à ciel ouvert furent construits en même temps que l'estrade. Il est important de noter que les potiers m'ont aussi aidé à installer l'exposition: lorsque le créateur collabore avec le commissaire ou l'organisateur, l'exposition est transformée; il en résulte une plus grande authenticité et une plus grande précision. Un potier d'Azamgarh, du nom de Purushottamramji, a fabriqué un four, écrit des étiquettes et exposé son merveilleux *surabi* (vase) en montrant les différentes étapes de sa fabrication ainsi que la matière première, l'engobe, les instruments utilisés, etc. Un organisateur d'exposition peut se tromper et tout gâcher en introduisant des données inutiles mais dans le cas présent le potier a tout simplement

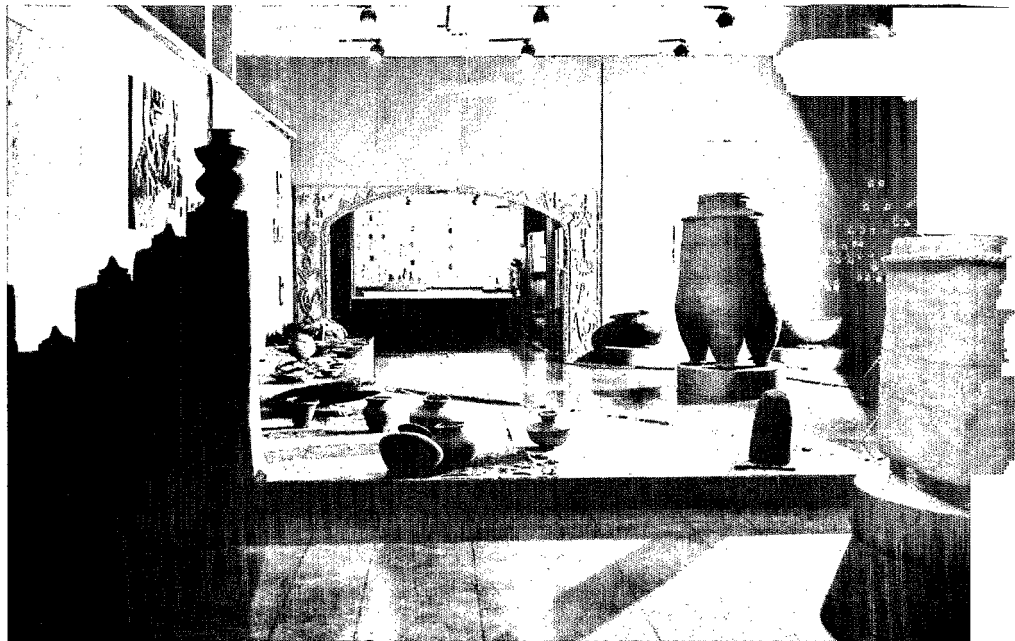
écrit sur une plaque d'argile ce qu'il faisait, à quoi cela servait et quelle en était la philosophie.

Dans un monde qui change rapidement, il est très important de conserver une trace de l'utilisation d'un objet, quelle qu'en soit la forme. Pour cette exposition, j'ai choisi quatre sites, dans des régions différentes, afin de montrer comment et où étaient placées les figurines votives de terre cuite. Les sanctuaires de village sont généralement de bonne taille, et je disposais d'un espace assez grand pour les reconstituer fidèlement. Dans la hutte du *Devra*, au Rajasthan, par exemple, tambour, chaîne de fer, vase à encens et idoles furent disposés à leurs emplacements respectifs. Puis, une petite ouverture fut pratiquée dans la façade (ce qui se fait aussi dans les villages) pour que le public voie le *Devra*. De même, pour recréer le cadre de sanctuaires situés au Tamilnadu ou au Gujarat, nous avons veillé avec beaucoup de précision à l'emplacement des lampes, des drapeaux, etc. Pour expliquer les rites des villageois, dans certains cas j'ai dû avoir recours à des photographies; mais elles furent réalisées en sépia de manière à rester dans la tonalité générale. Dans certaines tribus, on répand sur un cheval de terre cuite le sang d'une chèvre sacrifiée. Ainsi, lorsque le visiteur voit dans le sanctuaire la photo d'un cheval couvert de taches de sang, il sait de quoi il s'agit. L'utilisation de la musique particulière à ces tribus a également contribué à recréer le cadre d'origine.

Un problème s'est posé lorsqu'on a voulu suggérer un bosquet, car il était impossible de couper des arbres. Narayansingh, un employé du Musée de l'artisanat,

Détail de l'estrade d'introduction : un morceau d'argile brute, un *lingam*, un tigre de Bastar, un vase de Gorakhpur, un jouet en argile du Gujarat et une divinité rustique de Tamilnadu, autant de formes réalisées dans diverses régions de l'Inde à partir d'un simple bloc d'argile. Sur le mur, photos d'un vieux potier et de statuettes en terre cuite que certaines tribus offrent à leurs divinités.

[Photo: National Institute of Design pour le Musée de l'artisanat.]

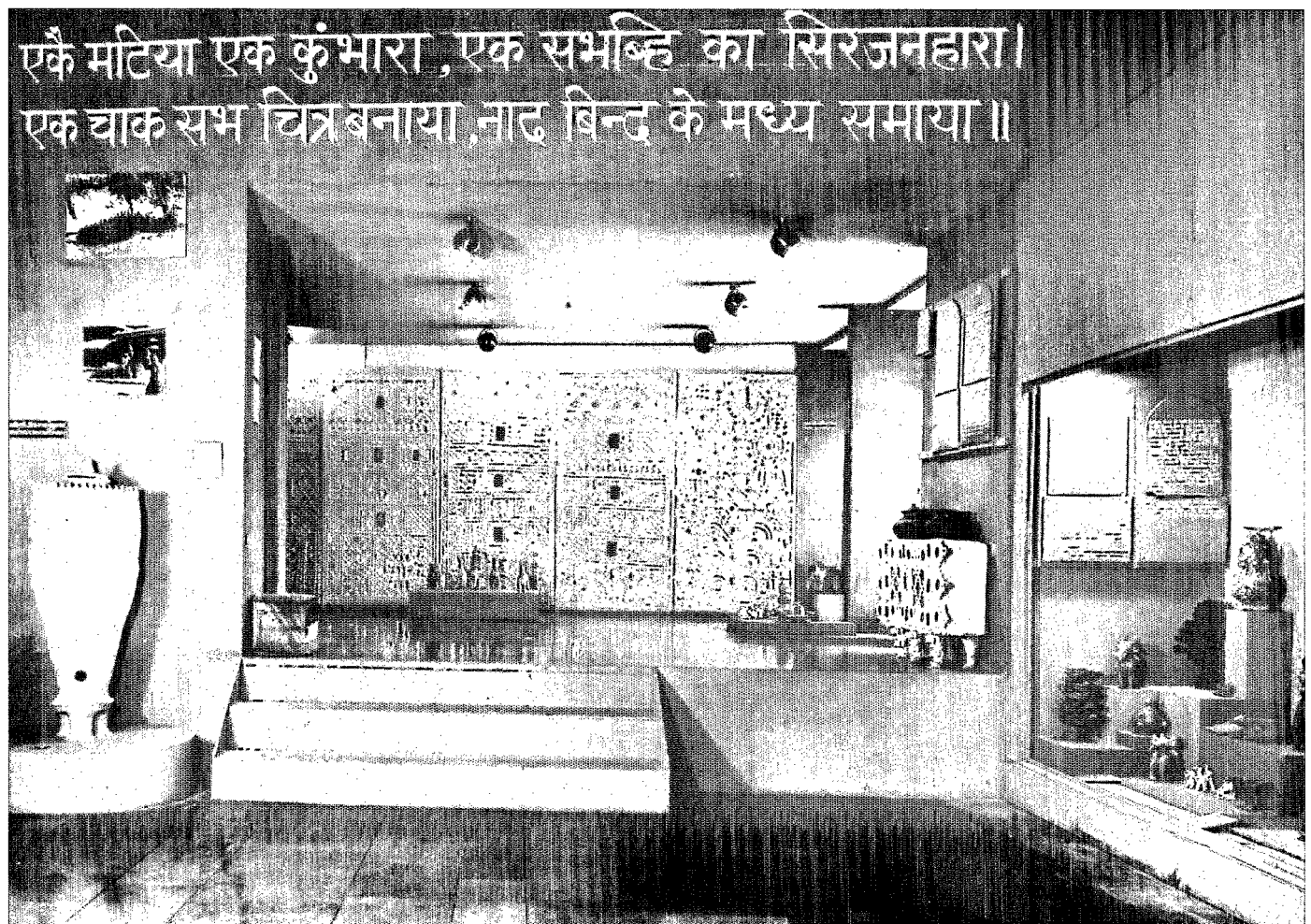


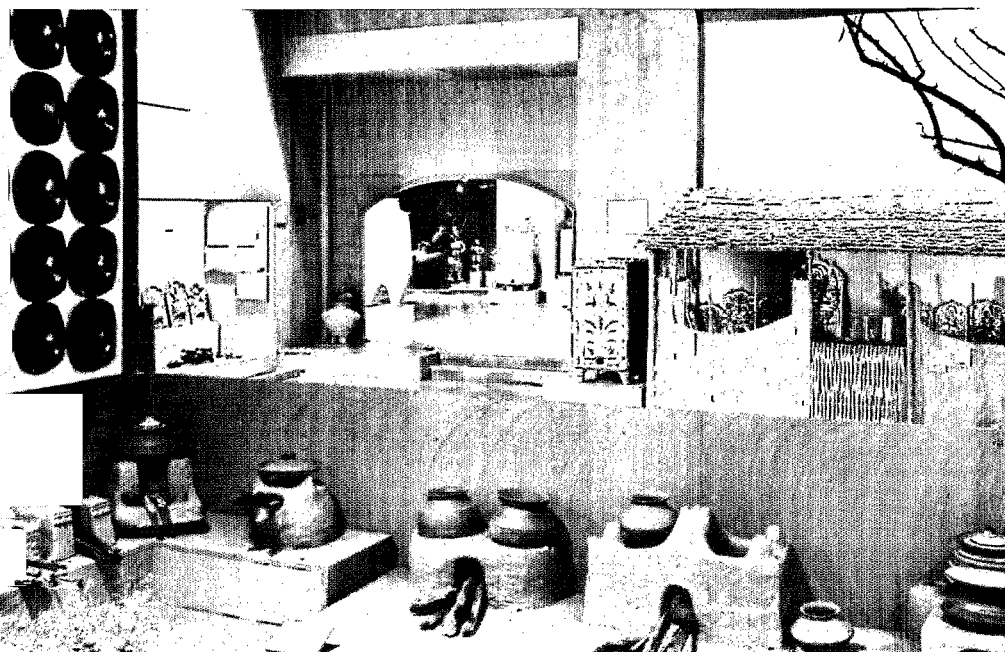
Dans les vitrines de droite : des poteries provenant des différents États de l'Inde. À l'extrême droite : la divinité bengali Mansaghat. Ce fut une expérience passionnante de voir les tablettes en terre cuite couvertes d'inscriptions ; des écrits concernant la « philosophie » de l'argile étaient intégrés à l'exposition.

[Photo: National Institute of Design pour le Musée de l'artisanat.]

Dès qu'on entre dans la grande salle, on voit tout au fond le panneau d'argile en relief et, sur une grande estrade, un tour de potier, de la poterie, un four, etc., utilisés pour des démonstrations. Dans les villages, on se sert surtout de jarres pour le stockage.

[Photo: National Institute of Design pour le Musée de l'artisanat.]





nat, eut une bonne idée : ayant compris quel type de branches je souhaitais avoir il en a obtenues sur le campus de l'université et les a fixées sur des socles de bois carrés de 60 cm de côté. J'ai fait couvrir ces socles d'argile et ainsi nous avons eu notre plantation d'arbres. Il y avait également une porte d'entrée ornée de sculptures trop importantes par rapport à l'ensemble. Je l'ai donc fait recouvrir de planches de bois et j'ai demandé à des femmes de la région du Kutch (Gujarat) de les décorer. Elles ont dessiné un dais avec des fleurs sur les côtés, et l'ensemble évoquait l'image d'un vieil homme se déplaçant sur une sorte de palanquin.

Je voulais exposer un tour de potier près de l'entrée de l'exposition et je cherchais pour cela un tour en bois. Mais Jagdish, un des jeunes potiers du Bihar, me dit que chez eux ils faisaient des tours en argile. L'idée d'avoir un tour en argile m'a ravi. Il l'a fabriqué en dix jours à l'aide d'un mélange d'argile et de fibres de noix de coco. Au centre du tour, il a fixé une pierre et une cheville de bois avec une poutre en guise de socle. « L'usage veut, m'a-t-il dit, qu'avant la cérémonie de mariage, tout fiancé laisse cinq fois l'empreinte de sa main sur le tour. » Pouvais-je rêver meilleure introduction pour l'exposition ?

Lorsqu'il a fini de préparer son argile, chaque potier fabrique un petit obélisque en forme de *lingam*, qui symbolise le début du processus de création³. J'ai pensé que ce serait là un excellent fil conducteur pour toute l'exposition. Aussi ai-je placé un *lingam* à l'entrée, au début de la présentation des formes, à côté du tas d'argile brut. J'en ai placé un autre bien en vue

juste au milieu de la pièce où l'on montre les techniques de fabrication des diverses régions. Enfin, j'en ai mis un troisième à l'endroit où est présentée la forme une et multiple des éléphants et des chevaux. Ces trois *lingam* ont conféré son unité à l'exposition.

Trois panneaux muraux furent également créés. Yamuna Devi, du Bihar, en réalisa un en relief avec des représentations, en argile, de Ganesh, de Shiva, de Krishna, etc. Ce panneau, placé derrière la grande estrade de présentation des techniques de poterie, donnait l'impression d'être le mur arrière d'une maison. Ainsi, l'estrade elle-même sur laquelle travaillait le potier semblait transformée en véranda. Le deuxième panneau fut installé sur le mur du fond de l'exposition et les incrustations de mica étincelantes sur les reliefs d'argile créaient une atmosphère différente à chaque heure de la journée. Il était visible même dans l'obscurité ! Le troisième panneau, installé à proximité de la grande jarre, donnait une trop grande impression de nudité et je me demandais comment je pouvais y remédier. Dans un premier temps je l'ai fait recouvrir d'un mélange de bouse de vache et d'argile, puis un jour m'est venue l'idée de demander à tous les artisans, hommes et femmes, jeunes et vieux, de signer leur contribution en laissant sur ce mur l'empreinte de leur main enduite de pâte de riz. Parmi eux il y avait un enfant, âgé de deux ans, qui « aidait » son père, sa mère et son grand-père dans leur travail – ce qui pour un artisan en Inde est la vraie manière d'apprendre son métier. Il a mis l'empreinte de sa main non loin d'un grand vase d'argile haut de 1,20 m et lar-

Au premier plan, les braseros, très courants en Inde, sont ici à l'honneur. Le panneau de gauche est formé de plats laqués particuliers à une tribu. A l'arrière-plan, les salles d'exposition (vues de l'arrière). Un sanctuaire *Devra*, au Rajasthan, fidèlement reconstitué. Seul le haut de la paroi est ouvert pour permettre au public de regarder sans toucher les objets exposés. [Photo : National Institute of Design pour le Musée de l'artisanat.]

ge de 0,90 m fabriqué par des potiers d'Assam. Ces petites empreintes sur le mur, à proximité de ce grand vase, sont devenues le symbole d'une bénédiction.

J'avais toujours eu l'impression que jusque-là le folklore n'était pas réellement intégré aux expositions. Mais au cours de celle-ci les potiers étaient toujours présents, chantant ou fredonnant certains airs seuls ou en chœur. Je pris note de quelques couplets et les fis inscrire à des emplacements choisis pour les intégrer à l'exposition. Les vieilles traditions familiales et les récits épiques veulent que le fait de recopier ainsi certains vers change la vie des gens. Certains textes furent placés au plafond, d'autres furent inscrits sur des plaques d'argile qui devenaient rouges et blanches après cuisson. L'initiative était risquée, mais le résultat fut si réussi qu'on décida de dessiner le plan de l'exposition en terre cuite, et de faire figurer sur l'affiche le motif du cheval en haut relief, accompagné de ce texte.

Dans l'ensemble les couleurs de l'exposition étaient sobres : l'ocre, la terre de sienne, le brun, le noir et le rouge. Les parois et les vitrines furent recouvertes d'un mélange d'argile et de bouse de vache donnant ainsi une certaine unité à toute l'exposition.

[Traduit de l'anglais]

3. Le *lingam* est la représentation stylisée du phallus symbolisant aussi la force créatrice, divinité la plus importante dans un grand nombre de temples hindouistes.

Présentation de perspectives nouvelles

L'argile sous toutes ses formes à travers diverses techniques, crue ou terre cuite, fut depuis toujours et un peu partout le médiateur idéal au service de l'art, de la religion sans oublier la vie quotidienne – nul autre matériau ne peut défier sa malléabilité, son universalité et son accessibilité en même temps que ses possibilités esthétiques qui représentent un avantage virtuellement illimité.

Une et multiple, l'argile primordiale, au Musée de l'artisanat de New Delhi, montrait comment les potiers traditionnels des différentes régions de l'Inde exploitent les ressources de l'argile dans une grande variété de formes et de techniques.

L'exposition mettait en relief les objets en argile fabriqués dans l'Inde rurale contemporaine. Cependant, les liens toujours existants avec des traditions anciennes parfois de quatre mille ans étaient évoqués avec beaucoup de succès à travers l'exposition de jouets et d'objets utilitaires miniatures appartenant à la culture de la vallée de l'Indus (env. 2 500-1 500 avant J.-C.). Empruntés à des collections archéologiques de la ville, ces objets anticipent dans la forme et l'apparence ceux encore en usage de nos jours.

L'exposition avait également comme but d'aider le visiteur à comprendre les techniques de fabrication et de décoration. Le cheval mesurant 1,80 mètre de hauteur en fut un exemple parfait. Les différentes parties le composant étaient exposées les unes à côté des autres; puis on les avait assemblées pour montrer, ainsi, un spécimen de l'animal colossal. D'autres exemples, moins spectaculaires mais également instructifs, illustraient les différentes étapes de la fabrication.

Pour le visiteur attentif et motivé, les points importants de l'exposition sur lesquels Haku Shah a attiré l'attention dans son texte ne peuvent être ignorés, mais ils ne représentent qu'une infime partie de la richesse et de la variété des pièces exposées – des jalons, en quelque sorte, sur la voie de la découverte de la poterie traditionnelle. La description du mur d'argile parsemé des empreintes en pâte de riz des mains des potiers et l'arrangement des offrandes votives selon les coutumes des différentes régions donnent une idée de la sensibilité et du soin avec lesquels l'exposition a été créée. De la même façon, les illustrations d'objets utilitaires, tels que les *chulas* (fours) de formes différentes selon les régions dans lesquelles ils ont été fabriqués et utilisés, les *surahi* (pot à eau de composition poreuse assurant la fraîcheur du contenu par évaporation), sont des preuves de l'effort accompli afin de transmettre une connaissance plus profonde des différentes façons dont les potiers traditionnels ont compris les préoccupations et répondu aux nécessités de leur communauté.

Les objets exposés et leur arrangement conçu de manière à simuler leur environnement réel étaient accompagnés d'activités spéciales qui ajoutaient à la joie autant qu'à l'éducation des visiteurs. L'estrade sur laquelle les potiers faisaient de fréquentes démonstrations de leurs techniques servait également entre deux démonstrations à exposer les pots et les outils qu'ils utilisent. Ces démonstrations eurent également lieu dans d'autres endroits du Musée de l'artisanat et s'intégraient au programme d'activités continues organisées pour les visiteurs. Les fours en céramique se révélèrent très utiles : les artistes/artisans y faisaient cuire leurs



Atelier de céramique au Musée de l'artisanat, New Delhi. Potier qui a reçu une formation académique, participant aux activités de l'atelier et travaillant avec une femme artisan.

[Photo: Musée de l'artisanat.]



Programmes scolaires au Musée de l'artisanat. Étudiants apprenant à travailler l'argile avec des potiers traditionnels de l'État de Haryana.

[Photo : Musée de l'artisanat.]

créations – ce qui les rendait plus solides – et les vendaient aux visiteurs admiratifs et heureux d'emporter un souvenir artistique et bon marché.

Ainsi, *Une et multiple*, l'argile primordiale devint plus qu'une simple exposition belle et efficace. Ce fut l'occasion d'une série continue d'événements qui amplifièrent son influence et élargirent ses possibilités éducatives. Selon son habitude, M^{me} Smita Baxi, directrice du Musée de l'artisanat, mit sur pied un programme d'activités très vivant. De nombreuses écoles envoyèrent des groupes d'étudiants pour visiter l'exposition, voir les démonstrations des techniques et pour faire du modelage d'argile sous la supervision des potiers. Il y eut également des conférences spéciales. Particulièrement intéressant fut l'atelier dans lequel des potiers de « studio » (c'est-à-dire ceux qui avaient appris le métier dans des écoles d'art et pratiquaient la poterie par vocation ou professionnellement) étaient confrontés aux potiers traditionnels. Étant donné qu'il y a un nombre considérable de potiers de « studio » extrêmement compétents et qui réussissent très bien dans la région de Delhi, la réaction et l'échange d'information entre les deux groupes fut une expérience profitable.

A l'exception des pièces sur la culture de la vallée de l'Indus qui furent empruntées, les objets exposés dans *Une et multiple*,

l'argile primordiale furent tous créés spécialement pour l'occasion. Dans ce sens, cette exposition était en contraste avec la précédente, *Mythe et rite dans l'artisanat indien* [*Myth and ritual in Indian crafts*], la première grande exposition minutieusement documentée présentant les collections importantes du musée lui-même, et dont la majeure partie avait été en réserve pendant de très nombreuses années. Elle avait révélé le rôle du musée comme centre de documentation pour l'orientation des artisans.

Haku Shah mentionne tout particulièrement l'affiche inspirée des plaques de terre cuite sur lesquelles les inscriptions étaient faites en hindi et en anglais avec des lettres en argile blanche tranchant sur le fond beige de la terre cuite. Ce fut une innovation totalement en harmonie avec l'exposition et un exemple de l'approche créatrice et méticuleuse de Haku Shah et de son groupe de potiers prenant en compte tous les aspects de l'exposition.

Pour conclure, il est pertinent de remarquer que l'exposition ainsi que les activités basées sur elle ont grandement bénéficié du fait qu'elles aient eu lieu dans un musée tel que le Musée de l'artisanat et dans son complexe villageois, environnement sympathique à tous égards.

[Traduit de l'anglais]

Dominique Jammot

Né en 1941 à Clermont-Ferrand, France. Études universitaires à l'Université de Dakar, Sénégal. Conservateur ès sciences ; disciplines : géologie et paléontologie. Sujets de recherche : les musaraignes actuelles et fossiles. Conservateur du Musée des sciences naturelles d'Orléans depuis quatre ans.

Rentabilité et efficacité dans un petit musée

Il ne suffit pas de disposer de bilans d'activités récapitulant les diverses réalisations annuelles pour se faire une idée de l'efficacité des structures muséographiques, il faut aussi disposer du bilan financier de l'établissement et prendre en compte l'importance de l'équipe muséographique, responsable de ces activités. On trouve très rarement ces différents éléments d'appréciation réunis.

Dans cet article nous avons tenté de faire figurer simultanément ces différentes données pour essayer de traduire une gestion muséologique en termes d'efficacité et démontrer, si cela était nécessaire, l'efficacité et la compétitivité des structures moyennes. Notre propos ne concerne que les musées moyens et petits à vocation régionale.

Les unités de production muséographique

Par structures muséologiques moyennes nous entendons ce qu'il est convenu d'appeler les musées d'histoire naturelle de

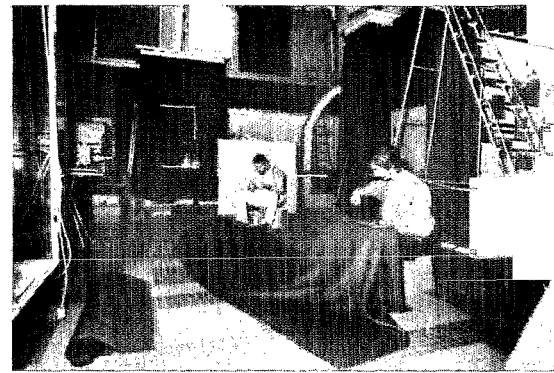
province, dont le défaut essentiel est de disposer d'un potentiel de recherche assez faible, voire nul dans bien des cas.

Dans cette catégorie, il y a encore lieu de distinguer deux types d'établissements. Ceux qui disposent de moyens de production continue et ceux qui une fois mis en place ne disposent que de structures de maintenance.

Le Musée des sciences naturelles d'Orléans peut être considéré comme une unité de production muséographique. C'est à ce titre que nous passons au crible les implications de sa gestion en matière de productivité.

Créé en 1823, réaménagé en 1966 dans un établissement neuf conçu expressément pour être un musée, cet établissement — situé 2, rue Marcel-Proust (quartier de la gare) à Orléans — comporte 2 250 mètres carrés de plancher, répartis sur cinq niveaux et comprenant : réserves (500 mètres carrés) ; ateliers, bureaux, salle de projection (500 mètres carrés)

En muséographie, la couture n'est pas le privilège des femmes.
[Photo: Laurent Arthur, Musée des sciences naturelles.]



La taxidermie des gros mammifères : des animaux auxquels on s'attache sentimentalement.
[Photo: Laurent Arthur, Musée des sciences naturelles.]



MUSÉE DES SCIENCES NATURELLES, Orléans. « Il était une fois Orléans ». Vue générale de l'exposition.
[Photo: Laurent Arthur, Musée des sciences naturelles.]

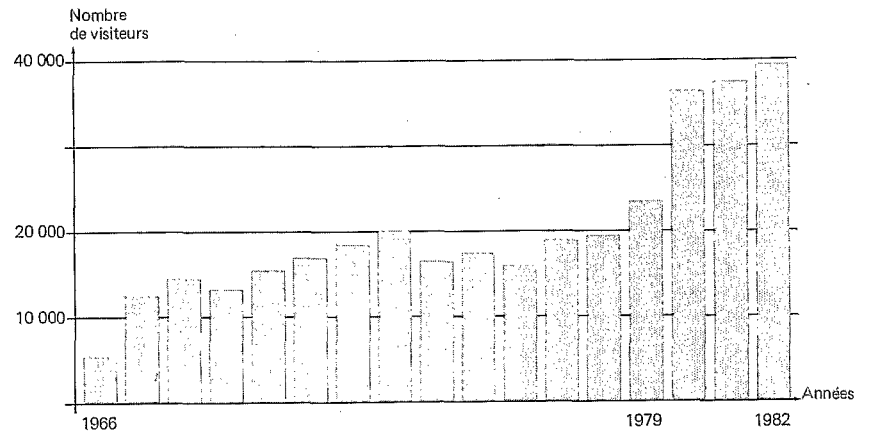


FIG.1. Évolution du nombre d'entrées au Musée des sciences naturelles d'Orléans.

et une surface d'exposition (1 250 m²).

Musée classé en première catégorie ; il dispose d'un personnel à plein temps de 14 personnes et d'un budget annuel d'environ 2 200 000 francs ; il met ses services à la disposition de la ville, qui compte 120 000 habitants (200 000 pour toute l'agglomération), et reçoit environ 40 000 visiteurs annuellement – Le musée est situé à proximité de la Faculté des sciences, du BRGM (Bureau de recherches géologiques et minières), d'un laboratoire du CNRS (Centre national de la recherche scientifique) et à une heure seulement du Museum d'histoire naturelle de Paris.

Notons encore que le Musée des sciences naturelles d'Orléans, par ses présentations assez complètes et sa production muséographique soutenue, est le seul établissement de ce type à être vraiment

structuré au sein de la région Centre et qu'il sera amené, si son extension depuis longtemps prévue se réalise, à jouer un rôle moteur pour les musées satellites de moindre importance.

Des objectifs limités

Un musée de sciences naturelles peut être considéré comme un ensemble de moyens, en collections, en matériel et en personnel, à la disposition des différentes catégories d'usagers potentiels.

Les activités possibles y sont multiples ; le danger est grand, notamment pour des petites unités comme la nôtre, de se disperser, au risque de compromettre largement notre efficacité. Il y a donc lieu d'opérer des choix pour être, quand cela est possible, compétitif dans les domaines que l'on aura au préalable retenus. En ce qui nous concerne, nous avons pris des options dans deux domaines : les activités pédagogiques qui touchent le jeune public et la taxidermie, en relation avec son exploitation muséographique et scientifique. Il est bien évident que ces activités s'ajoutent à celles inhérentes à la fonction primordiale de conservation et de gestion des collections de nos établissements, le bon état des collections conditionnant leurs utilisations scientifiques et pédagogiques ultérieures. Nous avons choisi une option taxidermie en toute connaissance de cause. Cette profession muséographique, notamment en France, est à son niveau le plus bas. Rares sont les musées qui disposent du personnel nécessaire au simple entretien des collections de mammifères et d'oiseaux. Il convient donc de conserver et, si possible, de confronter les avantages acquis dans ce domaine spécifique de manière à disposer de collections acceptables et d'une liberté réelle en matière de présentation muséographique intégrant des animaux naturalisés.

Mise en place d'une exposition temporaire ; vue prise dix-sept jours avant l'inauguration.
[Photo : Laurent Arthur, Musées des sciences naturelles.]



Nous avons opté pour des activités pédagogiques en raison de la très forte demande du milieu scolaire (50% de nos visiteurs) ; une analyse statistique des classes d'âge de fréquentation de notre établissement laisse apparaître une demande maximale pour les enfants de huit à douze ans. Il y avait donc lieu d'occuper un créneau qui permettait une politique relativement novatrice dans un secteur où les documents pédagogiques appropriés font sérieusement défaut. Nous avons créé, pour diriger notre secteur éducatif, un poste d'animateur titulaire d'un doctorat de troisième cycle qui coordonne ces types d'activités avec les autres membres de l'équipe, en collaboration étroite avec un secteur audio-visuel productif. Nous avons d'ailleurs pu constater à l'usage que l'introduction de l'audio-visuel en matière de sciences naturelles donne une dimension complémentaire à nos présentations par l'introduction du mouvement et des milieux de vie, données indispensables à une approche correcte de la connaissance de l'environnement. Ces choix ont été opérés il y a déjà une dizaine d'années pour des raisons historiques et conjoncturelles conférant à notre établissement une certaine originalité en lui assurant dans ces domaines particuliers une expérience non négligeable. Cette politique a depuis été confortée par l'affectation sélective des crédits et par le jeu de recrutements appropriés.

Avantage des petites unités

Pour en vivre quotidiennement la réalité, nous pensons que l'avenir est aux petites unités fonctionnelles et décentralisées, et cela pour deux raisons fondamentales : elles limitent efficacement, par leur implantation locale, le transfert géographique des collections, préjudiciable à leur bonne compréhension, et évitent ainsi un appauvrissement du patrimoine culturel qui, après coup, se révèle difficilement remplaçable ; par leur faible dotation en personnel, elles obligent à un véritable travail d'équipe, évitant la coupure toujours néfaste en muséographie entre décideur, concepteur, réalisateur et pédagogue. Ce que ces unités perdent en prestige supposé, comparativement à des ensembles plus importants et forcément plus hégémoniques, elles le gagnent en efficacité par un travail en profondeur, qui touche davantage les populations là où elles sont, en leur offrant une occasion unique de se sentir concernées par leur propre patrimoine. Mais au-delà de ces raisons fondamentales, le coût de revient

très compétitif de ces structures peu « budgétivores » risque fort dans les années qui viennent de les parer d'une vertu supplémentaire.

Les musées, plus que d'autres établissements, offrent des possibilités d'emploi non conventionnelles et marginalisées. Notre équipe muséologique n'est point pléthorique. En conséquence, nous sommes amenés à utiliser la totalité des compétences professionnelles du personnel (intellectuelles, manuelles, artistiques, pédagogiques) quel que soit d'ailleurs la spécialisation de chacun.

Fort de cette contrainte, qui est loin de n'avoir que des inconvénients, les qualités essentielles que nous prenons en compte lors des recrutements — hormis le bagage professionnel spécialisé souhaité — ont trait aux capacités d'adaptation et aux potentialités réelles de travail au sein d'une équipe pluridisciplinaire. L'expérience montre d'ailleurs que l'hétérogénéité de la formation initiale des membres d'une équipe est source d'efficacité et d'une plus grande compétitivité. Ces résultats constatés suffiraient à expliquer pourquoi nous ne sommes pas de chauds partisans d'une formation muséologique préalable, stéréotypée et uniformisée. En matière de muséologie, nous avons besoin de spécialistes que nous sommes amenés à rendre polyvalents et non de polyvalents non spécialistes. On a un peu trop tendance à ignorer qu'en matière de formation complémentaire les musées offrent un terrain particulièrement favorable.

Au sein de nos établissements, l'acquisition permanente des connaissances, qui touche l'ensemble du personnel est une réalité trop rarement soulignée. Il est vrai que le transfert des connaissances s'y effectue sans contrainte et sans modalité particulière, en fonction tout simplement de l'intérêt porté au travail quotidien dans l'exercice d'une pluridisciplinarité de fait et d'une coopération permanente.

Les musées de province sont des lieux privilégiés, où la concertation et l'interdisciplinarité ne sont pas un vain mot ni un slogan obligé. Chercheurs, concepteurs, pédagogues et réalisateurs font œuvre commune matérialisée et permanente. Le cas est assez rare pour qu'on se soucie de ne pas modifier les causes profondes d'un phénomène que l'on cherche à appliquer dans bien des domaines avec plus ou moins de bonheur et pour qu'au contraire on essaye de tirer parti des avantages d'une telle situation. Les professionnels et les stagiaires de passage dans notre établissement reconnaissent volontiers que c'est la réalité la plus tangible qui

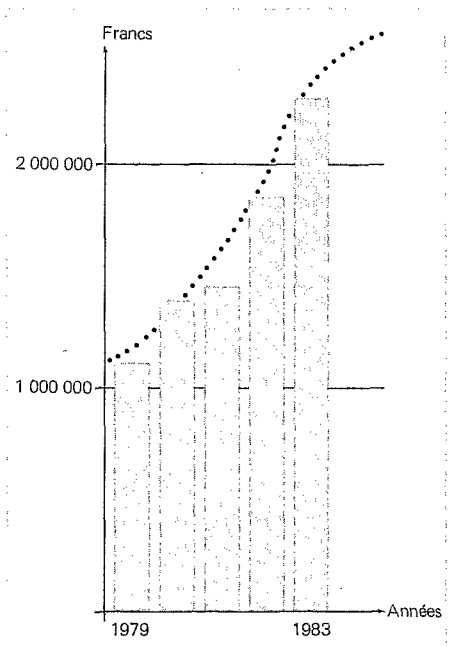


FIG.2. Évolution du budget du Musée des sciences naturelles d'Orléans.

puisse être donnée en matière de formation et d'enseignement muséographique.

S'il est reconnu que les équipes muséographiques les plus nombreuses ne sont pas forcément les plus performantes, il n'en reste pas moins vrai que les activités possibles au sein d'un musée sont directement corrélées aux disponibilités en personnel qualifié.

Il existe encore trop d'unités, que l'on a qualifiées d'unités de maintenance muséographiques, qui, faute de personnel suffisant, n'assurent qu'une permanence au sein d'établissements et dont le potentiel muséographique existant reste sous-exploité. A Orléans, une politique mesurée de recrutement nous permet de disposer d'une équipe de 14 personnes employées à temps plein (voir le tableau 1 pour la répartition du personnel).

L'absence d'emploi de gardien n'est pas une erreur de notre part. Ces postes ont récemment été supprimés : leur disparition n'a pas entraîné à ce jour de perturbation sensible ; en revanche, elle a permis la création de postes techniques productifs sans entraîner de charge financière supplémentaire. Pour pallier la disparition de ces emplois, il a été convenu d'un commun accord que chacun des membres du personnel se devait de veiller à la sécurité de l'établissement, les gardes du dimanche et des jours fériés sont assurées par des étudiants en sciences naturelles. Sans être pléthorique, cette équipe est sur le plan professionnel suffisamment diversifiée pour concrétiser un projet dans sa

totalité. Son potentiel scientifique reste très moyen et nous oblige à une coopération extérieure, notamment pour la gestion des collections. La moyenne d'âge oscille autour de trente-cinq ans. Sa composition laisse apparaître une légère majorité féminine.

Selon l'application du principe de Peter en matière d'efficacité de groupe, nous disposons actuellement d'un certain nombre d'atouts que connaissent généralement mais pas obligatoirement les équipes restreintes : prise de décisions collectives rapide ; coordination effective au niveau de toutes les phases des projets (élaboration, structuration, réalisation, évaluation des résultats) ; importance de la présence horaire minimisée au profit de ce qu'on pourrait appeler un contrat de travail ; affectation préférentielle en fonction des compétences réelles et non supposées ; ambiance collective relativement satisfaisante, chacun se sentant concerné à son niveau par des réalisations collectives tangibles. Signalons cependant que ces points positifs, corrélatifs d'un esprit d'équipe, ne sont jamais des acquis définitifs dans la mesure où ils sont la résultante d'un équilibre d'autant plus difficile à maintenir que les éléments concernés ont une forte personnalité.

Les moyens financiers

Nous ne traiterons pas ici de l'origine de nos moyens, ceux-ci diffèrent trop d'un pays à l'autre et notre analyse risquerait d'être catégorielle ; disons simplement que dans notre cas la quasi-totalité des crédits qui permettent le fonctionnement de notre établissement sont d'origine municipale.

Par contre, nous mettrons plus volontiers l'accent sur le coût réel d'un établissement culturel, en donnant à titre d'exemple l'évolution financière du coût global annuel du Musée de sciences naturelles d'Orléans au cours des cinq dernières années écoulées.

Pour conserver un ordre de grandeur à des fins comparatives rappelons qu'il s'agit d'un bâtiment récent (1966) de 2 250 mètres carrés de plancher, animé par une équipe de quatorze personnes à plein temps (voir tableau 2).

A priori, on est frappé par la disproportion des dépenses et des recettes. Ces dernières sont d'autant plus faibles, que sur proposition du conservateur, la gratuité a été consentie par la Municipalité à toutes les catégories de public depuis deux ans déjà. En conséquence, les recettes ne correspondent plus qu'à la subvention an-

TABLEAU 1. Personnel du Musée d'histoire naturelle d'Orléans

Fonction	Qualification	Effectif
Conservateur	Docteur ès sciences	1
Conférencier	Doctorat du troisième degré	1
Assistant	Licencié ès sciences	1
Assistant ^a	Licencié ès sciences/ taxidermiste	1
Taxidermiste	Premier ouvrier de France	1
Photographe / cinéaste / ingénieur du son ^a	Diplôme universitaire de technologie (DUT)	1
Aquariologue		1
Menuisier / peintre	Certificat d'aptitude professionnelle (CAP)	
Technicien muséographe / ferronnier ^a	Certificat d'aptitude professionnelle (CAP)	1
Secrétariat	Gestion / téléphone / comptabilité / frappe, classement, etc.	2
Accueil		1
Personnel d'entretien ^b		2
TOTAL		14

^a. Recrutement récent.
^b. Personnel mis à la disposition du musée par le Domaine communal.

nuelle du Conseil général. Au sein de cette enveloppe globale, seules sont gérées en propre par le musée les dépenses de fonctionnement directes et les dépenses d'investissement. La part la plus importante de ce budget est gérée par les services financiers de la Municipalité (traitements du personnel, entretien de l'immeuble et frais d'administration). Les dépenses d'investissement sont affectées à l'équipement du musée en matériel scientifique et technique: celles-ci ont permis au cours des quatre années écoulées de nous équiper en matériel audio-visuel et en matériel optique (microscope de recherche). Cette rubrique annuellement alimentée conduit à une politique d'équipement progressive coordonnée. Les dépenses globales de notre établissement ont doublé en l'espace de cinq années. C'est là un fait conjoncturel dû à une restructuration de nos activités et à la mise en place d'une politique de production muséographique et d'animation permanente faisant suite à ce que l'on pourrait appeler une brève période de maintenance. Le redressement de notre balance budgétaire étant acquis et correspondant effectivement à nos besoins réels, notre budget devrait dans les années qui viennent avoir une évolution beaucoup plus régulière.

Utilisation optimale

La muséographie n'est pas en elle-même très coûteuse si l'on dispose d'une main-d'œuvre qualifiée. En effet, le coût de réalisation chiffré d'un projet met en évidence que la part prépondérante de celle-ci correspond au coût de la main-d'œuvre; par contre, des réalisations sur la base de projets théoriques atteignent des prix qui font réfléchir et donnent souvent des résultats qui ne sont pas toujours en accord avec les souhaits exprimés. Cela tendrait à démontrer que les réalisations muséographiques ne sont pas forcément qu'une question de disponibilité financière, mais dépendent plutôt d'un équilibre strict entre une main-d'œuvre diversifiée et un budget de fonctionnement approprié que nous évaluons présentement sur la base de nos propres activités à 1 million de centimes par an et par personne.

Les musées reviennent cher aux organismes qui en assurent le financement. Il convient donc de les rentabiliser pour justifier ces investissements coûteux.

En l'occurrence il ne peut s'agir de rentabilité financière puisqu'il s'avère que le coût réel de nos activités n'est pas supporté par les bénéficiaires et que nos recettes

Dépenses et recettes	1979	1980	1981	1982	1983 ^a
DÉPENSES					
<i>Fonctionnement</i>					
Directes	36	62	102	100	120
Indirectes					
Personnel	446	512	526	747	960
Entretien immeuble	160	129	245	302	420
Frais d'administration	491	611	505	666	700
Total des dépenses de fonctionnement	1 133	1 314	1 378	1 815	2 200
<i>Investissement</i>	6	88	80	60	100
RECETTES	68	67	68	112	

a. Les chiffres pour 1983 sont des estimations.

n'équilibrent absolument pas nos dépenses. Il ne servirait donc à rien dans le cas présent d'évaluer le prix de nos services en matière d'éducation, de formation, de production et d'estimer le coût d'entretien d'un patrimoine culturel.

Par contre, pour atteindre à une rentabilité d'ordre culturel il convient de valoriser l'outil muséographique, de veiller à son utilisation rationnelle et de faire en sorte qu'il soit accessible au plus grand nombre. A terme, la conduite d'une politique dynamique ne repose pas sur une méthodologie particulière. Elle est davantage fonction de l'état d'esprit collectif d'une équipe d'autant plus efficace qu'elle sera consciente de ses responsabilités en matière de gestion d'un service public.

La crise économique actuelle nous amène à nous préoccuper plus que par le passé du coût des structures muséographiques, et les conservateurs, peu préoccupés jusqu'à présent par les problèmes d'intendance, deviennent aujourd'hui, par nécessité, des gestionnaires attentifs. Une pression financière accrue va entraîner dans un proche avenir les responsables à opérer des choix en matière culturelle qui toucheront non seulement la taille des établissements qu'il conviendra de créer, mais également le financement de ceux qu'il conviendra de privilégier. Cette pression sélective devrait à terme favoriser le développement de ce que nous avons appelé les unités de productions muséographiques.

Il semble, en effet, que ces structures régionales décentralisées, de faible capacité de volume, d'un coût fonctionnel très abordable, dotées d'un personnel restreint qualifié soient plus à même de permettre une plus grande efficacité muséographique et sont par conséquent susceptibles d'abaisser le coût de la culture.

TABLEAU 2. Budget du Musée d'histoire naturelle d'Orléans (en milliers de francs)

Méthode d'archivage des demandes de renseignements émanant du public dans un musée

Beryl Morris

B.Sc. (Honours), conservateur du Département d'information et de publicité au South Australian Museum, North Terrace, Adelaïde, Australie.

En 1964, le South Australian Museum, à Adelaïde, a créé un centre d'information pour répondre aux questions des visiteurs et aux demandes d'identification de spécimens. Actuellement, le centre répond à 11 000 personnes environ par an, dont certaines soumettent plus de 50 spécimens ou questions; 10 000 autres visiteurs viennent simplement au centre pour regarder les expositions d'animaux vivants, les spécimens d'histoire naturelle et la bibliothèque de référence. Deux préposées aux

renseignements répondent aux questions les jours de semaine; le samedi et le dimanche, les spécimens et les questions sont déposés auprès des surveillants en service dans les galeries d'exposition en attendant que le personnel spécialisé s'en occupe le lundi. Dans cet article, nous n'étudierons pas le service — unique en son genre — assuré par le Centre d'information, mais la façon dont les données concernant des spécimens et des personnes sont enregistrées et utilisées.



Janine Flory, membre du personnel, retrouve dans l'armoire un spécimen prêt à être rendu au demandeur.

[Photo: Roman Ruchle.]

N° 679

Date mercredi 23 juin 1979

N°	Nom et adresse	♀	♂	P	W	D	G	P	S	T	Remarques	*
871	Mr. J. Brown 18 Queen St. Hackham 5208		✓			✓	✓				Oursin fossile trouvé à 8km au sud de Mannum au pied d'une falaise, 20 juin 1979 <u>Lovenia Forbesi</u> . Donné au musée.	
872	Annette Hall Mitcham 3824137	✓				✓				✓	Quel est le nom du cygne femelle ? <u>Pen</u> (nom anglais du cygne femelle).	
873	Mrs. E. S. Tudd 74 Acorn St. Goolwa 5324	✓			✓		✓				A propos d'un poisson rouge femelle attaqué par un poisson d'une autre espèce. Désireait connaître les raisons et les moyens d'y remédier. Écrit.	
874	Ken Atkins		✓	✓			✓				Dans quel sens une girafe plie-t-elle les genoux ?	
875	♀	✓					✓	✓			Cherche un dépliant illustrant la façon de nettoyer les coquilles d'ormeaux.	
876	♂		✓	✓			✓				A trouvé de vieilles bouteilles au fond de son jardin. Désirerait une estimation. A été envoyé au Club des bouteilles anciennes d'Adelaïde.	
877	Penny Anne Dowd Primary School Glossop South R2/7	✓			✓				✓		Voudrait des dépliants et des photos pour un projet sur l'égyptologie. Renseignements postés.	
878	Peter Aims Port Adelaide Pest Co. 2883944		✓				✓	✓			A trouvé des fragments de fourmi dans un paquet de sucre. Espèce et habitudes de cette fourmi ?	
879	♀	✓		✓						✓	Cherche une recette de conservation pour des araignées destinées à un cours de zoologie.	
880	Adrian Edgley 24 Flinders St. Rosetown		✓	✓			✓				Un grand oiseau bruyant au long bec et au plumage strié niche dans un jardin. Peut être un petit exemplaire d' <u>Anthochaera carunculata</u> .	
881	Marianne Peters 12 Third Ave. Rostrevor 5089	✓		✓			✓				Comment conserver un poisson trouvé hier à Victor Harbor ? Demande aussi, pour les enfants, un bon livre sur les grenouilles.	
			6	5	5	2	4	8	1	1		

Formulaire utilisé pour l'enregistrement des demandes au South Australian Museum.

Les personnes chargées des renseignements au musée sont des scientifiques possédant une connaissance approfondie dans le domaine des sciences naturelles et des sciences humaines. L'un des objectifs du centre est de répondre à autant de questions que possible, grâce à quoi il peut satisfaire instantanément la curiosité des visiteurs et assurer un service efficace, qui facilite considérablement les relations du musée avec le public.

Le centre parvient à répondre à environ 85% des demandes d'identification et des questions; 5% ne relèvent pas du musée (nombreux sont ceux qui utilisent le Centre d'information comme un tremplin vers la connaissance); dans ce cas, le visiteur est orienté vers les services compétents. Enfin, dans 10% des cas, les demandes sont directement liées au domaine de recherche particulier d'un responsable de collection, ou bien le préposé doit conserver le spécimen ou noter la question pour faire des recherches plus approfondies. De toute manière, la demande n'est pas satisfaite sur-le-champ.

Le centre a pour principe de noter toute demande qui prend du temps à l'un de ses agents. Ainsi, on a pu connaître les sujets les plus populaires, le caractère saisonnier des questions, l'âge et le sexe des demandeurs, la méthode d'approche (par téléphone, demande écrite ou orale), etc.

Ces renseignements sont consignés sur un imprimé (voir le formulaire) et chaque demande est numérotée et datée. Au début de chaque mois, la première demande porte le numéro 1, précédé de chiffres indiquant le mois et l'année. Le nom et l'adresse de l'auteur de la question sont enregistrés chaque fois que cela est possible. Même quand la question reçoit une réponse immédiate, le fait d'avoir le nom et l'adresse de l'intéressé permet de lui communiquer des renseignements supplémentaires si l'on vient à en recueillir peu après sa visite.

Le sexe de l'auteur de la question est indiqué dans la colonne appropriée, suivi de la lettre P, W ou D¹ selon que la personne a téléphoné, a écrit ou est venue au centre. Les quatre colonnes suivantes sont destinées à indiquer approximativement l'âge et le niveau d'études de la personne. La lettre G désigne les adultes; S,



les élèves du secondaire; et T, les étudiants. Ces colonnes remplies, les détails de la demande sont notés de façon aussi précise que possible. La dernière colonne est laissée en blanc si la demande n'exige pas de recherches complémentaires. Par contre, s'il faut recontacter le demandeur, un papillon rouge est placé dans cette colonne. De cette manière, une demande en souffrance n'est jamais oubliée, puisqu'il suffit de feuilleter rapidement le registre pour faire apparaître immédiatement les papillons rouges. La réponse trouvée et la personne informée du résultat, il suffit d'enlever le papillon et de le jeter.

Sur les spécimens qu'on garde pour complément d'enquête, on place une étiquette sur laquelle on inscrit le numéro de la demande et, éventuellement, le nom du demandeur. Cela évite de réinscrire tous les détails, qui peuvent être trouvés facilement sur le registre. Les spécimens en attente sont placés dans des armoires métalliques et ceux qui sont périssables sont conservés dans un congélateur; leur emplacement exact est noté dans le registre. Ceux qui se trouvent dans l'armoire sont groupés par rubriques, telles que «mammifères», «araignées», etc. Une des préposées aux renseignements visite régulièrement la collection et trouve elle-même le spécimen ou le renseignement requis. Dans le cas contraire, elle demande un rendez-vous au responsable de la collection. Ainsi ce dernier n'est pas dérangé dans son travail par un visiteur éventuel, et peut se consacrer au membre du service des renseignements qu'il a simplement besoin d'orienter dans la bonne direction et qui est suffisamment compétent pour transmettre les informations à

SOUTH AUSTRALIAN MUSEUM. Judy Whitehead, préposée à l'information, prend note des détails que lui fournit un demandeur.

[Photo: Roman Ruehle.]

1. P: *phone* (par téléphone); W: *writing* (par écrit); D: *direct* (directement).

l'auteur de la demande, et cela au niveau de technicité requis.

Dès que le spécimen a été identifié — et en attendant que le demandeur vienne le chercher ou qu'on le lui envoie — il est placé dans une autre armoire métallique, où les objets sont groupés selon les mêmes principes que dans la première. Quand l'auteur de la demande revient au musée pour réclamer le spécimen, il lui suffit de dire: «Je m'appelle Untel, je viens chercher le coquillage que j'ai apporté il y a une quinzaine de jours.» La préposée ouvre alors l'armoire des spécimens «A retirer» et cherche, sur l'étagère marquée «Invertébrés marins», un paquet au nom du demandeur et dont le numéro d'ordre remonte à une quinzaine de jours.

Les lettres reçues au centre sont également numérotées et portées sur un registre, dans lequel on consigne suffisamment de détails pour pouvoir répondre à la demande, même si la lettre se perd (ce qui, évidemment, ne se produit jamais...).

Cette méthode d'enregistrement des demandes du public a été mise au point parce qu'il fallait manipuler une grande quantité d'informations et répondre à un grand nombre de visiteurs de la façon la plus efficace possible. En conclusion, je pense que les avantages évidents de ce système sont les suivants:

Les pages du registre portent d'avance les rubriques appropriées, ce qui permet de normaliser les données enregistrées et de gagner du temps quand on remplit le registre.

La méthode est simple; elle utilise un système de numération chronologique. N'importe qui peut s'y retrouver lorsqu'il a besoin de suivre une demande.

Le numéro de la demande renseigne sur sa date approximative, ce qui la rend plus facile à retrouver dans le registre. Par exemple, le numéro de demande 679.711 attaché à un spécimen indique que la demande remonte à la fin du mois de juin 1979 (on a accueilli parfois 1 200 demandeurs par mois, la

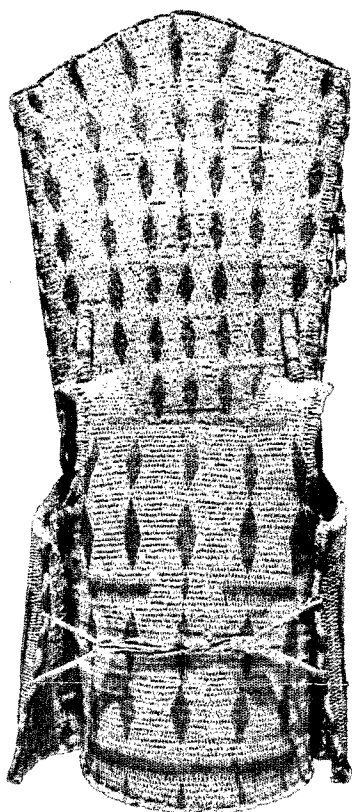
moyenne tournant autour de 900). Le numéro est porté sur tout ce qui a trait à la demande, de sorte qu'il est presque impossible de perdre la trace des renseignements ou du propriétaire d'un spécimen.

Il est facile d'inscrire un grand nombre de renseignements dans un petit espace.

Il est possible, grâce aux papillons rouges, de suivre les demandes en instance, de sorte que nos services ont la réputation d'être efficaces et soucieux de servir le public.

Il est simple de déterminer par la voie statistique quel est le jour le plus chargé, l'origine des auteurs de demandes, la méthode utilisée, etc. Ce travail a été fait et décrit dans un autre article, mais on peut dire brièvement que nous avons estimé cette analyse indispensable pour prévoir le personnel et les ressources nécessaires et pour cerner les domaines dans lesquels nous ne touchions pas le public.

[Traduit de l'anglais.]



Armure. Kiribati. Queensland Museum.
[Photo: Queensland Museum.]

L'inventaire des collections océaniques en Australie: problèmes et questions

L'inventaire des biens culturels contribue avant tout au progrès et à l'échange des connaissances, ainsi qu'à la promotion de l'identité culturelle et de la communication inter-culturelle. Indépendamment de cet objectif fondamental, il remplit une autre fonction importante: identifier le patrimoine dispersé et permettre aux pays d'origine de préparer en bonne et due forme d'éventuelles demandes de retour d'objets culturels. C'est dans cet esprit que le projet présenté ici a été financé par l'Unesco. L'expérience acquise par nos collègues australiens devrait être d'un intérêt considérable pour ceux qui ont entrepris un travail analogue.

Le Projet d'inventaire du patrimoine culturel océanien¹, patronné par l'Unesco, vise, dans une première phase, à répertorier les collections anthropologiques du Pacifique détenues par des organismes publics australiens afin de mettre à la disposition des populations des îles du Pacifique une documentation sur les éléments de leur patrimoine culturel qui se trouvent dans d'autres parties du monde.

La deuxième phase de l'inventaire se déroule actuellement à l'Australian Museum de Sydney. Elle a pour but d'établir un répertoire complet des objets polynésiens et micronésiens se trouvant en Australie. Le premier volume, consacré à la Micronésie, a été publié en été 1983 et les deux volumes suivants, relatifs à la Polynésie, doivent paraître au début de l'année 1984.

La phase 1, financée dans le cadre du projet de l'Unesco concernant l'étude des cultures océaniques, fut conçue comme

1. La version originale de ce rapport est parue dans le n° 13, juin 1983, de COMA (*Bulletin of the Conference of Museum Anthropologists, Australia*). Museum remercie les responsables de la rédaction de COMA d'en avoir autorisé la reproduction ici. Le texte paru dans COMA était une version légèrement modifiée d'un document présenté au quinzième Pacific Science Congress, tenu à Dunedin (Nouvelle-Zélande) en février 1983. Une séance spéciale sur le thème «Museums in Pacific Research» a été organisée avec l'aide financière de l'Unesco (voir en encadré le rapport succinct de Lissant Bolton) et les participants ont adopté une déclaration rédigée par Peter Gathercole, du Darwin College, Cambridge (Royaume-Uni), qui est également reproduite ci-après.

une simple étude pilote préliminaire destinée à préparer un inventaire scientifique détaillé. Le succès considérable de la phase 1 (dont les résultats ont été publiés en 1980 sous le titre *Oceanic cultural property in Australia*) a permis d'obtenir des soutiens supplémentaires pour la phase 2.

La proposition initiale relative à l'ensemble du projet, établie en 1977 par Jim Specht, de l'Australian Museum, présentait deux méthodes possibles pour l'établissement de l'inventaire détaillé. La première consistait à utiliser pendant cinq ans les services d'un assistant de recherche pour dresser un inventaire des collections d'objets « les plus importantes » et des archives photographiques, inventaire qui serait publié sous une forme peu coûteuse et diffusé dans le Pacifique. La seconde visait à « créer des bourses permettant à des habitants des îles du Pacifique de venir en Australie pour y effectuer des recherches précises sur la culture matérielle et les archives photographiques relatives à leur pays d'origine ».

Ces deux formules ont été combinées dans une proposition présentée en 1979 par Jim Specht et l'auteur de cet article pour la phase 2, au moment où la phase 1 permettait de constater toute l'importance des collections australiennes. Sans craindre de « voir grand », nous suggérons la nomination pour cinq ans d'un coordonnateur à plein temps, qui serait aidé dans son travail par des assistants de recherche engagés pour des périodes de courte durée. Ainsi il devenait possible non seulement d'établir l'inventaire détaillé des objets et des photographies, mais aussi d'identifier d'autres objets ou collections particulièrement importants, de préparer des publications sur la culture matérielle traditionnelle des sociétés océaniques, et de créer des archives photographiques dans des instituts idoines du Pacifique. Comme on pouvait s'y attendre, il s'est révélé impossible d'obtenir le financement nécessaire à un projet de cette envergure.

Nous nous sommes ensuite rendu compte qu'il était financièrement impossible de dresser d'un seul coup un inventaire scientifique complet des collections océaniques d'Australie (estimées alors à plus de 117 000 objets) et, après quelques faux départs, nous avons décidé de limiter la phase 2, à ce stade, au matériel relatif à la Polynésie et à la Micronésie. Nous avons pris cette décision pour plusieurs raisons. D'une part, les collections australiennes relatives à ces deux zones comprennent dans les environs de 10 000 objets, ce qui est un chiffre beaucoup plus

« raisonnable ». D'autre part, leur inventaire nous permettrait néanmoins de produire une documentation intéressante la plupart des nations du Pacifique. De plus, la proximité géographique de l'Australie et de la Mélanésie faciliterait les échanges d'information entre les différents musées de la région, ce qui rendrait la phase 2 moins urgente.

Conception de l'inventaire

Cette proposition, maintenant, en cours d'exécution, comporte certaines modifications implicites (qui sont, je pense, passées inaperçues à l'époque) des objectifs de la phase 2. La proposition initiale concernait l'inventaire des collections « les plus importantes », alors que la deuxième vise à l'exhaustivité. L'explication est simple : il est trop coûteux d'obtenir les spécialistes capables de procéder à l'identification du matériel « le plus important » d'un aussi grand nombre de cultures différentes. De plus, même idéalement, on ne peut pas demander au personnel des institutions concernées – qui, par la force des choses, n'est pas composé de spécialistes – de produire une telle information. Par contre, la phase 2 fournira sur les collections australiennes une information aussi complète que le permettra l'état de celles-ci.

En mars 1982, un contrat a été signé entre l'Unesco et l'Australian Museum de Sydney pour l'exécution de la phase 2.

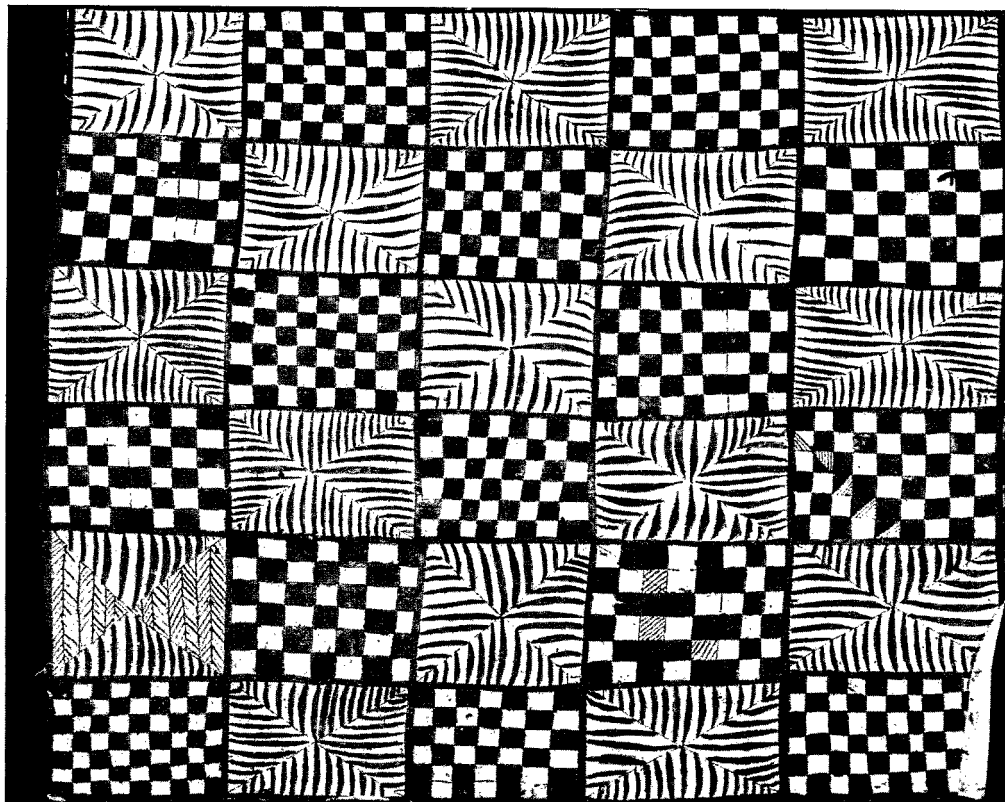
Lissant Bolton

Diplômée de l'Université nationale d'Australie en 1977. Diplôme du 3^e cycle d'études de muséologie à l'Université de Sydney en 1978. Sur la demande de l'Australian Museum de Sydney en 1979, entreprend un inventaire pilote des objets océaniques dans les collections publiques d'Australie, inventaire publié, en 1980, sous le titre : *Oceanic cultural property in Australia*. S'occupe des collections anthropologiques du Pacifique à l'Australian Museum depuis 1980. A publié plusieurs articles et est rédactrice au *Pacific Arts Newsletter*.

Drap en fibre d'écorce de Niue. Acquis par l'Australian Museum en 1947.

L : 1,65 mètre ; l : 1,36 mètre.

[Photo : The Trustees of the Australian Museum.]



Par mesure d'économie, il était spécifié que l'Australian Museum se chargerait de la conception, de la coordination, de la compilation et de la publication de l'inventaire, mais que des subventions seraient accordées aux musées d'État pour leur permettre d'engager du personnel chargé d'inventorier les collections de leur région.

L'inventaire a été organisé en fonction d'un certain nombre de contraintes, en particulier de la nécessité de réaliser une publication qui ne soit pas trop incommode et dans laquelle l'information soit facile à extraire. Il a été décidé que chaque objet serait enregistré sur une fiche de catalogue. Ces fiches ont été conçues de sorte à pouvoir être utilisées directement pour la dactylographie de la publication définitive. Un numéro de code a été attribué à chaque catégorie d'information, et ces numéros seront utilisés pour identifier l'information contenue dans chaque entrée. Ainsi, (1) est le nom de l'objet, (2) le numéro d'enregistrement, (3) la date d'enregistrement, et (4) le vendeur/donateur. Une entrée dans le listage relatif aux Fidji se présentera donc de la manière suivante: (1) massue; (2) E.7236; (3) 10 février 1898; (4) Don.: M. P. T. Smith. Quand un certain type d'informa-

tion manque, on s'en aperçoit immédiatement puisque la catégorie correspondante n'apparaît pas. Par exemple, si la date d'enregistrement est oubliée, l'entrée se présente de la manière suivante: (1) massue; (2) E.7236; (4) Don.: M. P. T. Smith. La figure (p. 34) montre comment les renseignements inscrits sur la fiche sont utilisés pour constituer une entrée dans la publication.

Les catégories d'information figurant sur les fiches sont celles auxquelles on pense en premier lieu, c'est-à-dire l'identification de l'objet et l'historique des conditions dans lesquelles celui-ci a été recueilli. Il avait été initialement proposé d'essayer de normaliser la nomenclature des types d'objets. Cette tâche, toujours difficile, a été rendue pratiquement impossible par le fait que huit personnes différentes participaient au recensement des objets, dont aucune ne connaissait assez bien la culture matérielle polynésienne et micronésienne pour adopter un système de désignation cohérent. Les unités géographiques utilisées correspondent essentiellement aux unités politiques actuelles. Bien qu'elles ne possèdent pas toujours une signification culturelle, elles servent néanmoins à indiquer les provenances dans les répertoires de tous les musées d'Australie. De fait, nous avons dû conserver certaines unités politiques périmées, comme les îles Carolines, sans rapport avec les divisions politiques actuelles, parce que c'étaient les seules indications géographiques mentionnées pour certains objets. Toute autre indication de provenance plus précise est, bien entendu, mentionnée sur la fiche. Il avait été proposé, à un stade antérieur, que les objets soient photographiés et que des épreuves soient envoyées au musée concerné. Nous nous sommes bornés, dans l'inventaire en cours, à noter le numéro d'identification de tous les négatifs existants.

On a critiqué la conception de la fiche, où les détails relatifs à l'objet lui-même (dimension et composition matérielle par exemple) sont consignés dans la case fourre-tout «Remarques». Cet inconvénient est entièrement dû à la présentation des fiches. Il est certain que l'indication «L: 23 cm» est plus parlante que «23 janvier 1898». Notons, toutefois — on l'a constaté à cette occasion — que la plupart des musées connaissent mieux l'histoire de leurs objets que la fabrication et la signification sociale de ceux-ci. Des fiches vierges accompagnées d'instructions ont été envoyées à chacun des musées. Reconnaisant de la possibilité qui lui était donnée de faire travailler un pro-

tégé sans emploi, chacun de ceux-ci s'est montré très coopératif, les remplissant et les renvoyant sans délai. La vérification de ces fiches pour assurer la cohérence nécessaire de la publication finale est en cours. Il est curieux, à cet égard, de constater à quel point huit personnes, si remarquables soient-elles, prises séparément peuvent interpréter différemment les mêmes instructions. La qualité des résultats de l'enquête aurait été meilleure si l'ensemble de l'opération avait été effectué par une seule personne employant une méthode cohérente et appliquant à chaque collection nouvelle l'expérience déjà acquise.

Il est absolument nécessaire qu'une publication de ce type soit d'utilisation facile. Notre principal problème a été de concevoir les listes de telle sorte qu'il soit possible de trouver rapidement l'information désirée. Les entrées sont classées par unités géographiques, elles-mêmes ventilées d'abord par institutions détentrices, puis par types d'objets. Il nous a semblé que cette dernière subdivision était plus utile qu'un classement par collectionneur, provenance détaillée ou période d'enregistrement. Cependant, faute de taxonomie universellement reconnue, il a été difficile de regrouper les types d'objets de manière rationnelle. C'est l'éternel problème de savoir si les Calebasses en écorce de citron sont à classer avec les récipients ou avec les accessoires personnels, si ces catégories sont pertinentes et dans quel ordre les listes doivent être classées. A mon avis, il est préférable d'utiliser les catégories les plus simples et les plus usitées qui, si les utilisateurs ne les aiment pas, ont au moins l'avantage de leur être familières. Bien entendu, nous donnons la clé des codes et une explication des rubriques que nous avons retenues.

Problèmes et questions

L'expérience acquise en Australie en matière d'inventaire détaillé a mis en lumière un certain nombre de problèmes et de questions auxquels les autres pays auraient à mon avis intérêt à réfléchir avant d'entreprendre des projets analogues. Il importe surtout de définir ce qu'on attend du projet. Il s'agissait, en l'occurrence, d'un programme peu coûteux destiné à dresser des listes exhaustives des collections australiennes. Il pourrait être imité par d'autres pays pour produire des résultats compatibles avec les nôtres; les deux séries pourraient ensuite être combinées, sous une forme ou une autre, pour constituer une banque de données infor-

Fidji Musée Macleay (suite)

Restes humains
 Crâne: (2) 82
 Crâne: (2) 83
 Crâne: (2) 84
 Crâne: (2) 85
 Crâne: (2) 86
 Crâne: (2) 87
 Crâne: (2) 88
 Crâne: (2) 89
 Crâne: (2) 90; (10) Dents enveloppées de tissu à l'intérieur du crâne
 Crâne: (2) 91
 Crâne: (2) 92
 Crâne: (2) 93
 Crâne: (2) 94
 Crâne et maxillaire: (2) 95
 Crâne: (2) 96; (5) Côte Vatu, Viti Levu
 Crâne: (2) 97; (5) Côte Vatu, Viti Levu
 Crâne: (2) 98; (5) Côte Vatu, Viti Levu
 Crâne: (2) 99; (5) Intérieur, Viti Levu
 Maxillaire

Instruments de production de bruit
 Flûte: (2) M. 495; (4) Coll. Dame; (5) Viti Levu;
 (10) Bambou, L: 61,2 cm; l: 5 cm

Pays: Fidji Institution MM

1. Objet: Flûte
 2. N° d'enregistrement: M.495
 3. Date:
 4. Don./Ven.: Coll. Dame
 5. Localité: Viti Levu

6. Collectionneur:
 7. Date:
 8. N° du négatif:
 9. Publications:

10. Remarques: Bambou, L: 61,2 cm; l: 5 cm

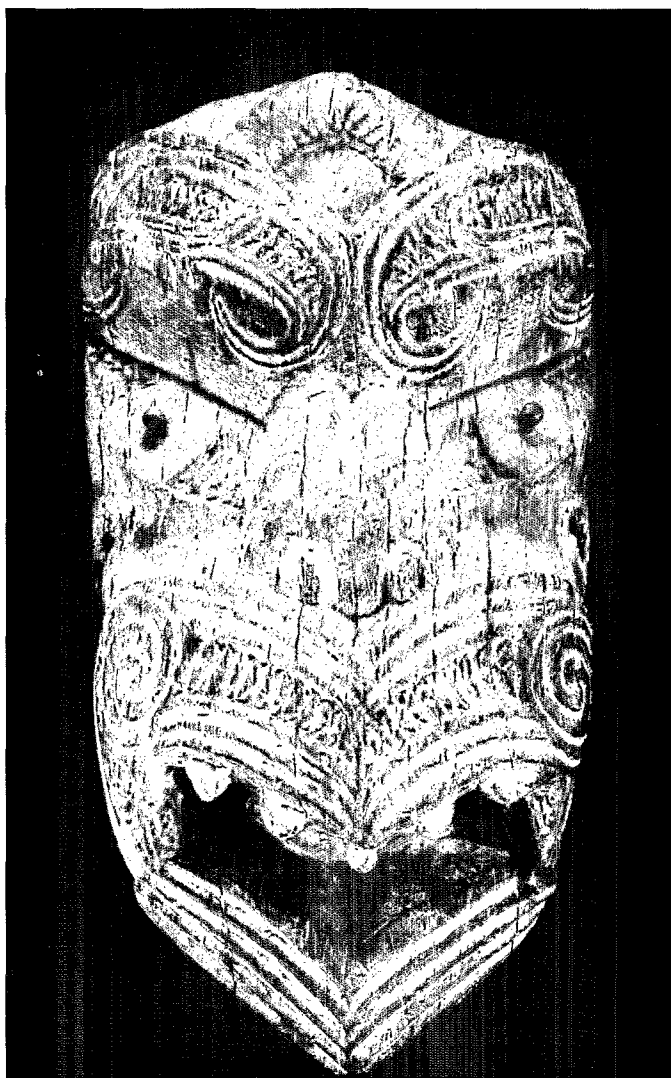
matées. La qualité de l'information recueillie par ces pays pourrait être considérablement améliorée si un financement approprié permettait de confier tout le travail d'inventaire à une seule personne parfaitement qualifiée. De plus, le temps consacré à l'enregistrement de chaque objet et, partant, la qualité du résultat général seront d'autant plus grands que les crédits disponibles seront plus importants.

Certains pays estimeront peut-être, bien que s'agissant d'un inventaire préliminaire, que des programmes d'identification et de description des matériels les plus importants sont malgré tout préférables à l'établissement de listes exhaustives. Ils pourraient alors envisager d'adopter l'autre proposition décrite plus haut. Dans ce cas, des bourses seraient accordées à des personnes désignées par les musées des îles du Pacifique pour leur permettre de faire un relevé des collections en provenance de leur zone culturelle. Les résultats ainsi obtenus seraient peut-être utiles pour les habitants des îles et les différentes institutions détentrices, mais ne présenteraient guère d'intérêt pour les autres utilisateurs. Peut-être cette façon de procéder constitue-t-elle réellement une « phase 3 » ?

L'expérience australienne montre que les inventaires de collections, en particulier lorsqu'ils se veulent exhaustifs, ne doivent pas se fixer des objectifs trop ambitieux. Ceux qui les font ne peuvent pas, et en réalité ne doivent pas, accomplir une tâche qui incombe d'abord à l'institution détentrice. Ils ne peuvent pas ordonner le contenu des catalogues des musées, qui représente le plus souvent le fruit de décennies de particularisme, comme on pourrait le faire dans le cadre d'un essai de normalisation de la nomenclature. Il leur est également impossible de décrire de manière approfondie tous les objets. Par contre, ils peuvent inciter d'autres à le faire : dans une phase 3, on pourrait concevoir un formulaire qui servirait en partie de support à ce travail.

L'expérience australienne a également donné la preuve de l'intérêt immense que présente l'ensemble du projet. En fournissant une information sur l'existence des collections océaniques, ce dernier a permis aux habitants des îles comme aux chercheurs d'y avoir accès et, ce qui n'est pas le moins important, il a révélé aux musées les trésors qu'ils possèdent.

[Traduit de l'anglais]



Ornement de pignon. Taurunga, Nouvelle-Zélande. Acquis par le National Museum of Victoria en 1951.

[Photo: National Museum of Victoria.]

Réunion sur les inventaires des biens culturels du Pacifique qui se trouvent dans les musées du monde

Depuis environ dix ans, on a commencé à faire l'inventaire des collections de biens culturels océaniques qui se trouvent dans les musées du monde entier. Trois inventaires préliminaires ont déjà été publiés, *Survey of Oceanian collections in museums in the United Kingdom and the Irish Republic* (1979), *Oceanic cultural property in Australia* (1980) et *Pacific cultural material in New Zealand museums* (1982). A l'occasion du quinzième Pacific Science Congress (Dunedin, février 1983), Peter Gathercole, qui a entrepris l'inventaire consacré au Royaume-Uni, a convoqué une réunion pour faire le point sur ce projet d'inventaire sur le plan international.

Vingt personnes de neuf pays et territoires (Nouvelle-Zélande, Australie, Royaume-Uni, États-Unis d'Amérique, Papouasie – Nouvelle-Guinée, Îles Salomon, Polynésie française, Malaisie et Union soviétique) ont assisté à la réunion, présidée

par Wendy Harsant, du Musée d'Otago (Nouvelle-Zélande), et par Peter Gathercole.

La réunion a été ouverte avec le compte rendu de travaux déjà entrepris. En ce qui concerne le projet relatif au Royaume-Uni, Peter Gathercole a indiqué qu'un travail supplémentaire pourrait être fait sur les données contenues dans le rapport, pour rendre celui-ci plus utilisable. Roger Neich, du National Museum of New Zealand, a distribué une feuille qui complète la publication relative à la Nouvelle-Zélande par un résumé du fonds de chaque musée de ce pays. Il a déclaré que l'inventaire préalable dressé pour la Nouvelle-Zélande représentait probablement toute la participation de ce pays au projet. Il semble en effet que, pour diverses raisons, certains musées néo-zélandais ne soient pas très favorables à un inventaire plus détaillé.

Adrienne Kaeppler a parlé de son inventaire des collections se trouvant aux États-Unis d'Amérique et au Canada. Le financement de ce projet s'étant révélé difficile, le travail a été en grande partie effectué par correspondance, méthode qui soulève plusieurs problèmes bien connus. Les résultats de ce projet sont actuellement rassemblés avec l'assistance de l'Unesco et seront publiés dans un proche avenir.

Peter Gathercole a rendu compte des projets exécutés dans d'autres pays. Un inventaire des collections ethnographiques se trouvant en Suisse a été publié dans *Helvetica* en 1980. Jean Guiart, du Musée de l'homme à Paris, est sur le point de commencer avec l'aide de l'Unesco un inventaire des collections se trouvant en France. L'Union soviétique s'intéresse à un inventaire de ses collections relatives au Pacifique.

Henry Isa, du Solomon Islands Museum, Geoffrey Mosuwadoga, du National Museum and Art Gallery (Papouasie - Nouvelle-Guinée), et Anne Lavondès, du Musée de Tahiti et des Îles (Polynésie française) ont tous évoqué les besoins des musées des îles. Anne Lavondès a parlé de l'importance du retour des informations et de l'intérêt des prêts et des échanges d'objets. Henry Isa et Geoffrey Mosuwadoga ont particulièrement insisté sur la nécessité d'une formation *in situ* de leur personnel. Le problème du retour des objets a suscité quelques échanges de vues peu concluants.

La deuxième partie de la réunion a commencé par un compte rendu de la phase 2 du projet australien que nous décrivons ici. Ensuite un très large débat s'est engagé qui a abouti à la déclaration sur l'établissement des inventaires, reproduite ci-après.

Cette réunion a été précieuse à plusieurs égards. En premier lieu, elle a facilité un échange d'informations et d'idées sur ces projets. Anne Lavondès, par exemple, a formulé quelques commentaires très constructifs (et encourageants) sur l'utilité, pour son musée, des résultats de la phase 2 du projet australien. De plus, en s'officialisant au point d'adopter une déclaration et de nommer Peter Gathercole coordonnateur du projet au niveau international, la réunion a créé un instrument qui encouragera d'autres pays à entreprendre de tels projets et tracé les grandes lignes des activités futures. Les participants n'ont pas tenté d'imposer un système de conception uniforme. Bien qu'une telle cohérence puisse, bien entendu, être très précieuse, la diversité extrême des conditions dans lesquelles ces inventaires sont dressés a été tacitement reconnue, de même que la difficulté d'élaborer des paramètres à cet égard. Quelle qu'en soit la forme, tout inventaire présente un intérêt indiscutable.

Lissant Bolton

Déclaration sur l'établissement d'inventaires mondiaux des collections anthropologiques et archéologiques en provenance d'Océanie

Les conservateurs et anthropologues de musées venus de neuf pays et réunis ici à l'occasion du quinzième Pacific Science Congress, tenu à Dunedin, le 8 février 1983, se félicitent des mesures déjà adoptées ou prévues dans plusieurs pays en vue de dresser l'inventaire des collections anthropologiques et archéologiques en provenance d'Océanie. A l'heure actuelle, il est urgent de mettre à la disposition des chercheurs et des peuples du Pacifique une information relative à l'emplacement, au contenu et à la documentation de ces collections, en vue de promouvoir la coopération internationale en ce qui concerne leur conservation, leur accroissement et leur étude. Au cours de cette réunion, nous avons examiné comment il serait possible d'élargir et d'approfondir l'établissement de ces inventaires. Nous avons constaté que le niveau des travaux entrepris variait énormément suivant les pays. Dans certains d'entre eux, des listes détaillées ont été établies ou sont en cours d'établissement. Dans d'autres, les premiers inventaires ont été réalisés. Dans d'autres encore, aucun travail de ce genre n'est prévu à ce jour. Ces différences, qui traduisent la diversité des situations sur le plan muséologique, ne sont pas nécessairement préjudiciables au développement des inventaires à l'échelle mondiale, et nous ne pensons pas qu'il soit indispensable de formuler des directives précises (en ce qui concerne, par exemple, la terminologie ou la méthode), bien que l'observation de certains principes directeurs puisse être utile. Les progrès de la technologie du stockage et de la recherche de l'information permettront prochainement d'informatiser les données en vue d'une exploitation internationale si cette priorité est assignée à la collecte et à la diffusion de la documentation de base relative aux collections océaniques, de telle sorte qu'il soit possible de savoir au moins où celles-ci se trouvent et ce qu'elles contiennent.

A cet effet, nous proposons :

1. Que tous les musées ayant des collections soient encouragés à collaborer à l'exécution de programmes d'inventaires appropriés sur le plan national ;
2. Que nos collègues des musées et des universités effectuant ou prévoyant d'effectuer l'inventaire de collections océaniques soient encouragés à informer, sous forme de rapports, le *Pacific Arts Newsletter* du déroulement de leurs travaux ;
3. Qu'un rapport complet de cette réunion soit publié dans un prochain numéro du *Pacific Arts Newsletter* ;
4. Que des dispositions appropriées soient prises pour informer le Scientific Committee on Museums in Pacific Research de la Pacific Science Association de nos débats et propositions, et pour obtenir son soutien global ;
5. Que les progrès dans ce domaine soient examinés lors des prochaines réunions du présent congrès, ou en toute autre occasion appropriée ;
6. Que, pour le moment, M. Peter Gathercole, du Darwin College, Cambridge (Royaume-Uni), soit nommé coordonnateur, en vue de permettre des échanges d'information et de faciliter l'obtention de soutiens extérieurs pour le développement de ce travail sur une base internationale.

Peter Gathercole,
Coordonnateur

OPINIONS

Peter Gathercole



Né en 1929 dans le Norfolk, Royaume-Uni. Chef du Département d'anthropologie à l'Université d'Orago (Dunedin, Nouvelle-Zélande) de 1958 à 1968. Maître de conférence en ethnologie à l'Université d'Oxford de 1968 à 1970. Conservateur du Musée d'archéologie et d'anthropologie de l'Université de Cambridge de 1970 à 1981. Actuellement vice-doyen du Darwin College à Cambridge. S'intéresse depuis longtemps à la recherche sur la région du Pacifique. Coordonnateur du nouveau groupe de travail de l'ICME chargé d'étudier la question des inventaires des collections ethnographiques. Coauteur avec Alison Clarke de l'étude intitulée *The survey of Oceanian collections in museums in the United Kingdom and the Irish Republic*, Paris, Unesco, 1979.

Les inventaires ethnographiques : une lacune à combler

Il est navrant de devoir signaler aujourd'hui encore une nécessité aussi évidente pour tous les professionnels de musée que celle du recensement des collections (eh oui, tout simplement la nécessité de dresser des catalogues, des listes, des inventaires !). Tel est pourtant le cas dans le domaine de l'archéologie et de l'ethnographie. Quelle autre profession spécialisée dans le domaine de la conservation et de la préservation des œuvres du passé pourrait se permettre d'être mal organisée au point de ne pouvoir, aujourd'hui encore, dresser une liste de ce que renferment tous nos musées ? On rirait de cette situation (essentiellement imputable à l'ignorance) si elle ne mettait pas en accusation, hélas ! la profession elle-même. Certes, les plus belles pièces du monde sont cataloguées, peu importe l'endroit où elles se trouvent – même les spécialistes les moins progressistes et les plus élitistes y ont pourvu – car, ne nous y trompons pas, les vrais coupables sont les Occidentaux, qui, du fait de leur formation et par principe, ont toujours estimé que seules les pièces « les plus belles » valaient la peine d'être recensées, et ce à l'intention des seuls connaisseurs. Mais ce qui fait encore défaut, c'est la détermination, partagée par toutes les autorités compétentes, de faire en sorte que chaque pays dresse, au moins dans un premier temps, une liste approximative des objets en possession de ses musées. L'absence d'une telle liste laisse à penser que le pays ignore ce qu'il possède et ne se soucie guère de le savoir. Le moment est venu de confirmer ou d'infirmier cette conclusion.

En revanche, on se réjouira de constater que nombre de pays ont beaucoup fait pour améliorer la quantité et la qualité tant des listes individuelles d'acquisitions des musées que des inventaires nationaux. La Suisse, la Suède, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, le Royaume-Uni et les États-Unis d'Amérique en fournissent l'exemple. Peu à peu, on observe chez les conservateurs de musée une attitude plus responsable qui, je pense, reflète un état d'esprit plus ouvert, plus tolérant et moins élitiste de la part de spécialistes conscients du fait que les demandes de restitution d'objets augmentent, qu'elles sont souvent justifiées et qu'il faut y répondre d'une façon ou d'une autre. Naturellement, ces pres-

sions sont plus fortes en Europe occidentale et en Amérique du Nord, où le mouvement en faveur de l'établissement d'inventaires est plus puissant. Qu'en est-il à ce sujet dans les pays de l'Europe de l'Est ?

Il reste encore beaucoup à faire. Les procédures d'inventaire sont très inégalement perfectionnées et répandues dans le monde, et l'un des problèmes actuels est de savoir comment remédier à cet état de choses. On manque d'argent, de temps ou de main-d'œuvre. Récemment, les conservateurs des musées néo-zélandais ont publié une liste des collections du Pacifique exposées dans les musées de leur pays¹. Cependant, ils ont exclu les collections Maori parce qu'ils n'avaient pas les moyens nécessaires pour répertorier un matériel aussi important et inégalement organisé auquel, pour l'essentiel, les spécialistes néo-zélandais du moins avaient accès. Si bien que nous savons aujourd'hui quelles pièces en provenance des îles Fidji le musée de Rotorna renferme par exemple, mais nous ignorons quels sont les objets provenant de Rotorna même. Nous avons tous connu ce genre de problème.

Quelles sont les données de base qu'il convient d'enregistrer ? Dans l'article important qui précède celui-ci Lissant Bolton énumère un groupe de catégories fondamentales constituant en quelque sorte un minimum indispensable et qu'il conviendrait d'établir en premier lieu. Mais, lorsqu'on est mis au pied du mur, on enregistre ce qu'on peut, selon l'histoire de la collection, et le temps et les autres ressources dont on dispose. Logiquement, on passera ensuite à des mesures plus complexes, mais qui, en tout état de cause, relèvent du simple bon sens. Pour parler crûment : « On fait ce qu'on peut, quand on peut et comme on peut. »

Il nous faut donc un mouvement, un programme conscient suivi – même de loin et d'une manière irrégulière – par le

1. Roger Neich, *A preliminary survey of Pacific Islands cultural material in New Zealand museums*, Wellington, Commission nationale de la Nouvelle-Zélande auprès de l'Unesco et Association des musées et galeries d'art de la Nouvelle-Zélande, 1982.

personnel de tous les musées d'ethnographie du monde. A la Conférence générale de l'ICOM tenue à Londres du 25 juillet au 2 août 1983, le Comité international des musées d'ethnographie (ICME) a créé un groupe de travail chargé d'examiner la question des inventaires. Ce groupe a mis sur pied un programme initial simple pour les trois prochaines années qui peut être résumé comme suit :

1. Créer une banque de données de base sur les activités en cours.
2. Porter une attention immédiate à la question : « Quelles données de base nous faut-il ? »
3. Sur la base de principes convenus à l'échelon international, déterminer les grandes lignes à suivre en matière d'information.
4. Tenir une réunion à la fin de 1984, ou au début de 1985, pour faire le bilan des progrès accomplis.

Ce n'est là qu'un simple début. Je suis convaincu que dans une dizaine d'années la plupart des pays auront dressé un inventaire de base, au moins dans le domaine de l'ethnographie. Mais serait-ce faire preuve d'un trop grand optimisme ?

[Traduit de l'anglais]

Pour la restitution des sculptures du Parthénon



Robert Browning

Né en 1914 à Glasgow. Études à l'Université de Glasgow et au Balliol College à Oxford. Diplômé d'études classiques en 1939. Maître de conférences et chargé de cours de grec et de latin à l'University College de Londres, 1947-1965. Professeur d'études classiques au Birkbeck College, Londres, 1965-1981 ; professeur honoraire. A publié *Medieval and modern Greek*, 1969 ; *Justinian and Theodora*, 1971 ; *Byzantium and Bulgaria*, 1976 ; *The emperor Julian*, 1976 ; *Studies in Byzantine history and education*, 1977 ; *The Byzantine empire*, 1980.

Lorsque, en 448 av. J.-C., le Parlement d'Athènes décida de reconstruire sur l'Acropole le temple d'Athéna détruit par les Perses trente-deux années auparavant, l'importance de cette décision n'échappa à personne. Après les guerres médiques, les cités grecques avaient résolu de ne pas reconstruire leurs temples, mais de les laisser en ruines en hommage à la mémoire de ceux qui étaient morts au combat. En 448 av. J.-C. cependant, le peuple d'Athènes confiant et fier regardait vers l'avenir. Eschyle avait déjà disparu, Sophocle et Euripide étaient au faite de leur gloire, Socrate était un jeune homme, Aristophane et Thucydide des adolescents. L'Athènes de Périclès était le foyer intellectuel et artistique du monde grec vers lequel convergeaient les penseurs, artistes et écrivains de la Grèce tout entière pour y chercher l'inspiration et la transmettre à leur tour. Hérodote d'Halicarnasse, Anaxagore de Clazomènes, Protagoras d'Abdère, Parménide et Zénon d'Élée en Italie, Hippias d'Elis parmi les écrivains et philosophes, Polygnote de Thasos, Polyclètes d'Argos, Agoracrite de Paros parmi les artistes, passèrent tous de longues années à Athènes et nombre d'entre eux furent des amis personnels de Périclès. Ce fut également la première société à avoir réfléchi à ce qu'impliquait la notion de démocratie. L'oraison funèbre que Thucydide met dans la bouche de Périclès reflète l'optimisme, le sens de l'égalité allié au souci de perfection et au sens de l'idéal qui caractérisent l'un des grands moments de l'histoire de l'humanité.

La construction du Parthénon a été planifiée et supervisée par Phidias et Ictinos, respectivement meilleurs sculpteur et

architecte d'Athènes. Il fallut seize années pour mener à bien cette tâche. Extrêmement harmonieux dans ses proportions, érigé dans un style dorique sobre et majestueux, l'édifice témoigne, sous une apparente simplicité, d'une compréhension extraordinaire des principes de la perception visuelle et des moyens de corriger ses erreurs. Les sculptures, qui ne sont pas des éléments décoratifs surajoutés, mais qui sont partie intégrante de l'ensemble, ornent les frontons à chaque extrémité, 92 métopes (32 de chaque côté et 14 aux extrémités) et une frise de 160 mètres qui se déroule tout le long du mur intérieur de la cella. Les frontons représentent la naissance d'Athènes et sa lutte avec Poséidon pour la possession de l'Attique ; les métopes représentent des scènes de la mythologie grecque et du folklore athénien, telles que les exploits de Thésée ; la frise, enfin, représente la procession au temple lors des Panathénées. L'iconographie culturelle a été conçue par Phidias, qui, également, sculpta la grande statue en or et en ivoire de 12 mètres de haut de la déesse.

Les ennemis de Périclès et de sa politique l'ont accusé de parer la cité comme une courtisane et de gaspiller l'argent des alliés d'Athènes à un déploiement de pompe inutile. Ce sont eux qui, pendant la guerre du Péloponnèse, réussirent par deux fois à renverser pendant un certain temps la constitution démocratique d'Athènes.

Phidias et Ictinos avaient fait œuvre de qualité. Le Parthénon demeura un lieu de culte actif pendant neuf cents ans. Il faisait déjà partie des « curiosités » d'Athènes lorsque Pausanias rédigea son guide tou-

ristique au II^e siècle av. J.-C. A un moment donné du V^e siècle, il fut fermé à l'instar de tous les temples païens et un peu plus tard, comme le temple de Diane à Syracuse, fut transformé en église chrétienne, moyennant quelques ajouts intérieurs de peu d'importance qui ne modifièrent pas la structure de l'ouvrage. C'est probablement à cette époque que quelques sculptures ont été défigurées par des chrétiens radicaux, qui arrêtaient là toutefois leurs déprédations. En 1204, les conquérants latins firent du Parthénon une église catholique et, à un moment donné de leur domination, qui dura deux siècles et demi, flanquèrent l'extrémité ouest d'un petit clocher. En 1456, Athènes fut prise par les Turcs ottomans qui installèrent une garnison sur l'Acropole. Deux ans plus tard, le sultan Mehmed II, en visite à Athènes, parcourut pendant

quatre jours l'Acropole et la ville basse et en admira les monuments. Selon certains auteurs, il aurait ordonné de convertir le Parthénon en mosquée. Une petite mosquée fut effectivement construite plus tard à l'intérieur du temple désormais sans toit, mosquée qui était encore utilisée au début du XIX^e siècle. En 1687, le général vénitien et futur doge Francesco Morosini prit et occupa Athènes. Au cours du bombardement qui précéda la prise de la ville, un boulet de canon toucha le Parthénon et fit exploser une poudrière située à l'intérieur ou à proximité de l'édifice, endommageant gravement en particulier la façade sud. Morosini essaya d'ôter les sculptures du fronton ouest mais ne réussit qu'à les briser. Les Vénitiens et mercenaires à son service emportèrent quelques têtes et autres fragments de sculptures recueillis parmi les débris de

La façade est du Parthénon. Une campagne internationale pour la sauvegarde de l'Acropole a été ouverte le 10 janvier 1977 par un appel de M. Amadou-Mahtar M'Bow, directeur général de l'Unesco. [Photo: Unesco / Dominique, Roger.]



l'explosion ; on les trouve aujourd'hui dispersés dans divers musées européens.

En 1799, Thomas Bruce, septième comte d'Elgin, fut nommé ambassadeur de Grande-Bretagne auprès de la Sublime Porte. Comme nombre de nobles à l'époque, c'était un collectionneur acharné d'objets anciens. Grâce à sa position officielle et à la situation politique résultant de la bataille du Nil – les Turcs cherchaient alors appui auprès de l'Angleterre contre les Français – Elgin bénéficia de possibilités qui dépassaient les rêves les plus fous de ses prédécesseurs. Entre 1801 et 1803, il retira la plus grande partie de ce qui restait des sculptures du Parthénon et les fit envoyer plus tard à Londres. Ses motivations, comme celles d'autres collectionneurs, semblent avoir été ambiguës. Si l'on en juge par ses lettres, il eut un moment l'intention d'utiliser ces sculptures pour décorer sa nouvelle maison de campagne en Écosse. Il déclara ultérieurement devant une commission parlementaire – en malmenant quelque peu, ce faisant, l'ordre chronologique des faits – avoir voulu sauver les sculptures de la négligence et du vandalisme des Grecs et des Turcs. Quoi qu'il en soit, ses motivations sont ici sans intérêt. Rappelons en revanche que c'est en vertu d'un firman du sultan, daté de 1801, qu'il put, selon ses propres termes, prélever tout ce qui, dans le Parthénon, lui paraissait en valoir la peine. Le texte de ce firman est extrêmement vague. Les fonctionnaires qui le rédigeaient semblent avoir été convaincus que le Parthénon était décoré de peintures et n'avoir pensé qu'après coup à ajouter qu'Elgin pouvait emporter « certains fragments de pierre sur lesquels étaient gravés des inscriptions ou des chiffres ». Le firman fut délivré par une puissance occupante qu'un soulèvement populaire chassa de la Grèce en moins d'une génération. Les notables grecs d'Athènes, qui jouissaient d'une certaine autonomie sous la suzeraineté ottomane, ne furent ni consultés ni informés. Les experts en droit musulman pourraient nous dire si, étant donné que le Parthénon comprenait une mosquée, le sultan avait le pouvoir d'en aliéner une partie. Toutefois, les doutes quant à la légalité de l'acquisition initiale des sculptures par lord Elgin n'ont d'intérêt qu'historique. La situation actuelle résulte de la décision prise par le Parlement britannique en 1816, sur la recommandation d'une commission parlementaire spéciale, de racheter les sculptures à lord Elgin pour la somme de 35 000 livres et d'en faire don au British Museum.

Dès le départ, des voix se sont élevées

en Angleterre tant pour condamner l'action d'Elgin que pour demander instamment la restitution des sculptures à la Grèce. Dans *Le pèlerinage de Childe Harold* (1812), Byron qualifie leur enlèvement d'acte de vandalisme éhonté et il a soutenu jusqu'à sa mort que leur place était sur l'Acropole. Edward Dodwell, voyageur et archéologue, qui était présent au moment de l'enlèvement des sculptures, a regretté le déplorable manque de jugement et de goût qui a inspiré un tel acte. Hugh Hammersley, membre de la commission parlementaire chargée de décider ce qu'il convenait de faire des sculptures, a proposé de les confier en dépôt au British Museum pour les restituer à Athènes dès que la Grèce aurait accédé à l'indépendance ; mais il n'a pas réussi à persuader ses collègues. Plus tard, des personnalités aux opinions aussi différentes que Thomas Hardy, romancier et poète, sir Roger Casement, nationaliste irlandais, et Frederic Harrison, historien libéral, juriste et rédacteur de l'influent *The Nineteenth Century*, ont tous plaidé dans leurs écrits pour la restitution des sculptures à la Grèce. Aujourd'hui, d'autres défendent la même cause. Harold Nicolson, diplomate et historien, a invité instamment le premier gouvernement travailliste à rompre avec la politique de ses prédécesseurs et à rendre les sculptures du Parthénon à la Grèce. En 1941, aux jours les plus sombres de la seconde guerre mondiale, il a été proposé à la Chambre des communes de restituer ces œuvres à la fin de la guerre en hommage à l'allié de la Grande-Bretagne, mais le gouvernement a rejeté la proposition, qu'il jugeait prématurée. Depuis, la question a été maintes fois soulevée à la Chambre des communes et à la Chambre des lords. Les différents gouvernements qui se sont succédés se sont catégoriquement refusés ne fût-ce qu'à examiner la question. Seul Harold Macmillan, alors premier ministre, a reconnu qu'il pourrait y avoir lieu de le faire un jour.

Aujourd'hui, le stade des protestations individuelles est dépassé. Les relations entre les grandes puissances et les petites nations ne sont plus aussi unilatérales qu'autrefois. Des organisations internationales se préoccupent activement de la restitution des biens culturels. Le gouvernement grec a annoncé son intention de présenter une demande officielle de restitution. Au Royaume-Uni, la Commission britannique pour la restitution des sculptures du Parthénon travaille depuis l'automne 1982 à diffuser les arguments en faveur de cette mesure et à faire en sorte qu'un débat s'engage sur cette question¹.

Ces arguments sont pour l'essentiel au nombre de deux. Le premier fait appel à la notion d'intégrité. Les sculptures du Parthénon ne sont pas des antiquités transportables comme une icône ou un manuscrit. Elles n'ont pas été conçues et exécutées pour tomber aux mains d'un mécène ou pour être achetées et vendues sur le marché de l'art. Ce ne sont pas non plus des décorations extérieures rajoutées après coup à un bâtiment. Elles étaient et sont encore partie intégrante du Parthénon qui fait lui-même partie du paysage naturel et artificiel environnant. Non seulement l'architecte et le sculpteur ont réalisé ensemble la conception de l'édifice, mais, qui plus est, dans beaucoup de cas les sculptures sont autant d'éléments structuraux ; c'est ainsi que les métopes ont été mises en place avant la construction des corniches dans lesquelles elles sont encastrées. On contestera difficilement qu'il soit souhaitable de réunir la tête et le torse d'une statue qui se trouvent dans des musées différents ; rassembler les éléments dispersés de cet édifice unique est un impératif encore moins discutabile. Si une puissance occupante avait autorisé le transfert du plafond de la chapelle Sixtine dans un musée étranger, nul doute que de fortes pressions se fussent exercées pour qu'il soit replacé dans son cadre d'origine.

Le second argument fait intervenir le concept de bien culturel, dont la revendication peut parfois l'emporter sur celle des biens juridiques. Les biens culturels ont été définis par le Directeur général de l'Unesco comme « le patrimoine culturel irremplaçable des peuples, les trésors d'art les plus représentatifs de leur culture, ceux auxquels ils attachent le plus d'importance, ceux dont l'absence leur est psychologiquement le plus intolérable ». Le Comité intergouvernemental pour le retour ou la restitution de biens culturels à leur pays d'origine parle d'objets chargés de signification culturelle dont la perte prive une culture de l'une de ses dimensions. Il est indéniable que depuis la fondation de l'État grec le Parthénon a été un symbole capital de l'identité culturelle du peuple grec et de ses liens avec son passé. Il est parfois suggéré que ce symbolisme est récent et factice et qu'il résulte de l'influence du siècle des lumières et du mouvement romantique en Occident. Même à supposer que cela soit vrai, l'argument n'en aurait pas moins de poids. Les symboles sont des inventions humaines et le résultat de processus histo-

1. L'auteur est président de cette commission.

riques. Les valeurs culturelles ne sont pas éternelles. Mais, en fait, cette objection n'est que partiellement fondée.

Pendant la presque totalité de sa longue existence, le Parthénon a joui d'une estime très particulière. A l'époque de sa construction, il était le signe extérieur de l'optimisme moral et intellectuel de l'Athènes de Périclès et de sa place spéciale dans le monde grec. Pour Pausanias, c'était une attraction touristique. Plutarque rappelle le nom de ses architectes six cents ans après sa construction. Le philosophe néo-platonicien Proclus y voyait le temple de l'hellénisme par excellence et sa fermeture par un empereur chrétien le remplît d'une profonde amertume. Devenu église chrétienne, il renfermait une célèbre mosaïque de la Vierge, estimée être la copie d'une peinture de saint Luc. Bien qu'Athènes n'ait été qu'une ville provinciale de l'Empire byzantin, c'est au Parthénon que l'empereur Basile II s'est rendu en 1018 pour remercier Dieu de sa victoire décisive sur les Bulgares et peut-être aussi pour lui demander pardon d'avoir crevé les yeux de 99% de ses prisonniers. Au XIII^e siècle, l'archevêque Michel Choniates (1182-1204) parle inlassablement de sa beauté et de sa grandeur, bien que les principes esthétiques de l'art byzantin devaient rendre difficile l'appréciation d'un monument classique. Le roi Pierre IV d'Aragon, duc d'Athènes en titre à la fin du XIV^e siècle, parle de l'Acropole comme du « plus grand joyau du monde, si précieux que tous les rois de la chrétienté réunis ne sauraient produire son égal ». En 1436 et 1447, Cyriaque d'Ancone, « le Schliemann de la Renaissance », en visite à Athènes, s'applique avec enthousiasme à étudier et à dessiner les sculptures du Parthénon. Le sultan Mehmed II admire l'ouvrage lors de son séjour à Athènes en 1458. Et c'est sur l'Acropole que s'est tenue en 1838 la première réunion de la Société grecque d'archéologie au cours de laquelle le président, se tournant vers le Parthénon, déclara : « Ces pierres sont plus précieuses que le rubis ou l'agate ; c'est à elles que nous devons notre libération nationale. » Si donc c'est de continuité d'une tradition qu'il s'agit, elle n'est pas difficile à établir.

Il nous reste à répondre brièvement aux arguments qui ont été avancés contre la restitution des sculptures à la Grèce. On nous dit, et c'est vrai, qu'aux termes d'une loi promulguée par le Parlement en 1963, le British Museum ne peut se défaire d'objets en sa possession. Cependant, le Parlement peut révoquer ce qu'il a dé-

cidé, et ce d'autant plus facilement que c'est lui qui a initialement confié ces sculptures au British Museum. La Chambre des lords sera probablement saisie au cours de la présente session d'une proposition tendant à modifier cette loi ; un débat sérieux sera pour le moins engagé².

On nous demande ensuite : « Pourquoi retirer les sculptures d'un musée dans le seul but de les remettre dans un autre ? Ce serait différent si elles pouvaient réintégrer leur place originale. » Objection qui ne peut que paraître étrange aux Grecs : en effet, s'il n'est pas possible de remettre les sculptures en place, c'est essentiellement en raison des dégâts qu'a provoqués leur enlèvement, comme le montre la comparaison entre les dessins antérieurs à l'intervention d'Elgin et des photographies ultérieures. Pour mieux comprendre et apprécier les sculptures, il faut les voir à proximité de leur site original, sous le même climat et la même lumière que le temple, et pouvoir aller et venir des unes aux autres. Le gouvernement grec a déclaré son intention de construire au pied de l'Acropole — à quelques minutes de marche du Parthénon — un nouveau musée qui sera doté de tous les moyens de conservation modernes. La question de savoir si les sculptures — ou des copies — peuvent ou devraient finalement être remises en place est une question qui relève de la technologie et du goût de la postérité.

D'aucuns invoquent la pollution atmosphérique comme obstacle au retour des sculptures dans leur pays d'origine. C'est là, me semble-t-il, voir la paille dans l'œil du voisin et ne pas voir la poutre dans le sien. L'atmosphère de Londres était notoirement polluée par la fumée jusque dans les années 50 et elle est aujourd'hui considérablement altérée par les gaz d'échappement des moteurs à combustion interne. Pour être plus sérieux, il faut bien voir que la pollution est un problème général aux grandes villes et essentiellement conjoncturel. Il sera résolu lorsqu'il sera plus coûteux d'hospitaliser et de soigner ses victimes que de supprimer ses causes. Entre-temps, on fait beaucoup, à Athènes en général et sur le site de l'Acropole en particulier, pour diminuer le taux de pollution. Des recherches sur les effets de la pollution atmosphérique sur le marbre et sur les moyens d'y remédier sont en cours à l'Université technique d'Athènes sous la direction du professeur Théodore Skoulikides, expert mondialement connu dans ce domaine, en collaboration avec le Département des antiquités. Si c'est la pollution qui fait obstacle à la restitution des sculptures, on

pourrait aisément conclure un accord selon lequel cette restitution interviendrait dès que la pollution serait ramenée à un niveau convenu.

Je ne m'attarderai guère sur les autres arguments avancés contre la restitution des sculptures, comme par exemple le fait qu'elles sont plus accessibles à Londres qu'à Athènes (plus accessibles pour qui ?) ou que le gouvernement grec « cherche querelle à la Grande-Bretagne » alors que certaines parties des sculptures du Parthénon se trouvent dans d'autres pays. A ceux enfin pour lesquels laisser partir les sculptures du Parthénon reviendrait à mettre en route un engrenage tel que bientôt les grands musées du monde seraient vides, je dirai simplement ceci : d'autres pays réclament déjà la restitution de leurs biens culturels et continueront à le faire, que les sculptures du Parthénon soient restituées ou non à la Grèce ; par ailleurs, l'Unesco et ses organes s'emploient activement à formuler des directives pratiques qui, appliquées à l'échelon national, permettront à ce processus de suivre son cours sans pour autant vider les musées.

Il existe, en faveur de la restitution des sculptures du Parthénon, de puissants arguments que toutes les parties intéressées se doivent d'étudier avec soin. C'est une cause qui ne sera pas oubliée et qu'on ne laissera pas juger par défaut. En se montrant magnanime, et en reconnaissant la légitimité de la demande grecque, le gouvernement britannique cimenterait l'amitié de longue date entre deux anciens alliés et donnerait l'exemple au reste du monde.

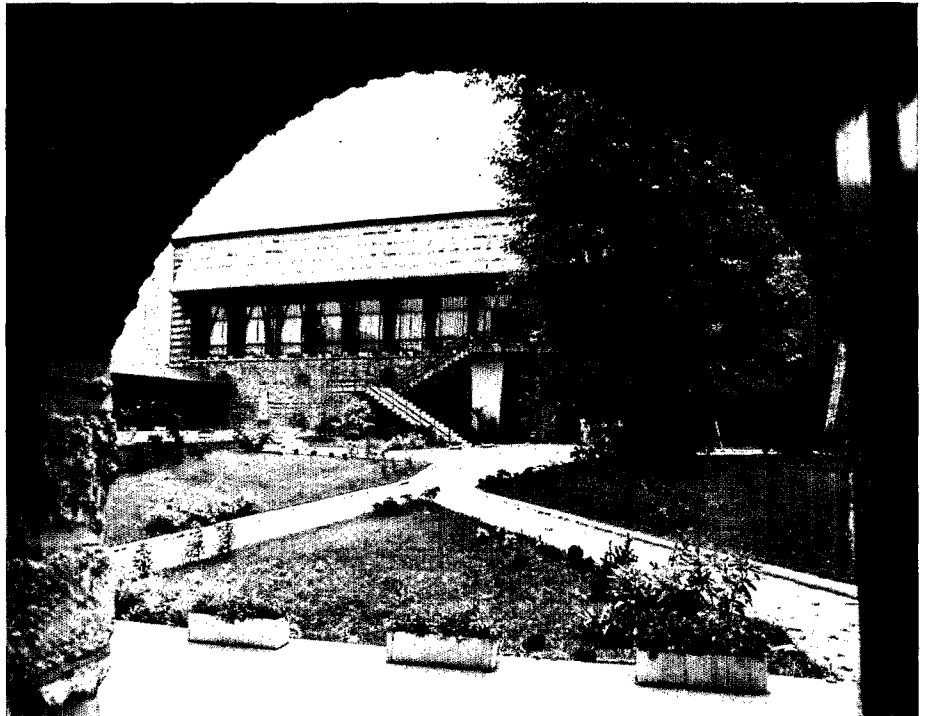
[Traduit de l'anglais]

2. Le présent article a été écrit en août 1983 ; c'est donc de la session de 1983 qu'il s'agit.

CHRONIQUE

TÜRK VE İSLAM ESERLERİ MÜZESİ, İstanbul.
La cour, la salle de cérémonie (*divanhane*) et
la section ethnographique qui se trouve en
dessous.

[Photo: Ara Güler.]



Le Musée des arts turcs et islamiques : la renaissance d'un palais du XVI^e siècle

Le Musée des arts turcs et islamiques a été transféré dans son nouveau local, le palais d'Ibrahim Pacha, à l'occasion de l'inauguration de la dix-huitième exposition biennale du Conseil de l'Europe, *Civilisations anatoliennes*, à Istanbul, le 22 mai 1983. Cette date marque la fin d'une époque pour cette importante collection, qui était abritée dans le petit mais séduisant *imaret* de la mosquée Süleymaniye depuis 1914.

Le destin du Musée des arts turcs et islamiques reflète en un sens l'histoire des musées de Turquie. Ce fut en 1846 que, pour la première fois, on entreprit la collecte d'objets ayant une valeur historique ; ils furent déposés dans un bâtiment de l'époque byzantine, l'église Sainte-Irène, et plus tard transférés dans le Çinili Khiosk datant du règne de Mehmet le Conquérant. Entre 1892 et 1908, les objets archéologiques furent transférés au Musée des antiquités (Asar-i Atika Müzesi). Les vestiges de la période islamique,

dont beaucoup provenaient de mosquées, furent regroupés à partir de 1914 au Musée Waqf (Evkafı İslamiye Müzesi), qui allait devenir plus tard le Musée des arts turcs et islamiques et qui devait occuper le même bâtiment jusqu'en 1983. Dans l'intervalle, ses collections furent considérablement enrichies d'œuvres importantes provenant de mosquées, de tombeaux, de monastères et de champs de fouilles, ainsi que d'une collection de tapis unique en son genre. Parmi les autres pièces majeures, figurent des manuscrits islamiques anciens, de remarquables spécimens du travail des métaux et du bois, des poteries et des céramiques allant du XIII^e au XIX^e siècle.

Le développement du musée fut accompagné d'un accroissement de son effectif, en particulier après la proclamation de la république, qu'a entraîné le recrutement de jeunes archéologues, historiens et historiens de l'art. Mais une expansion plus importante était cependant

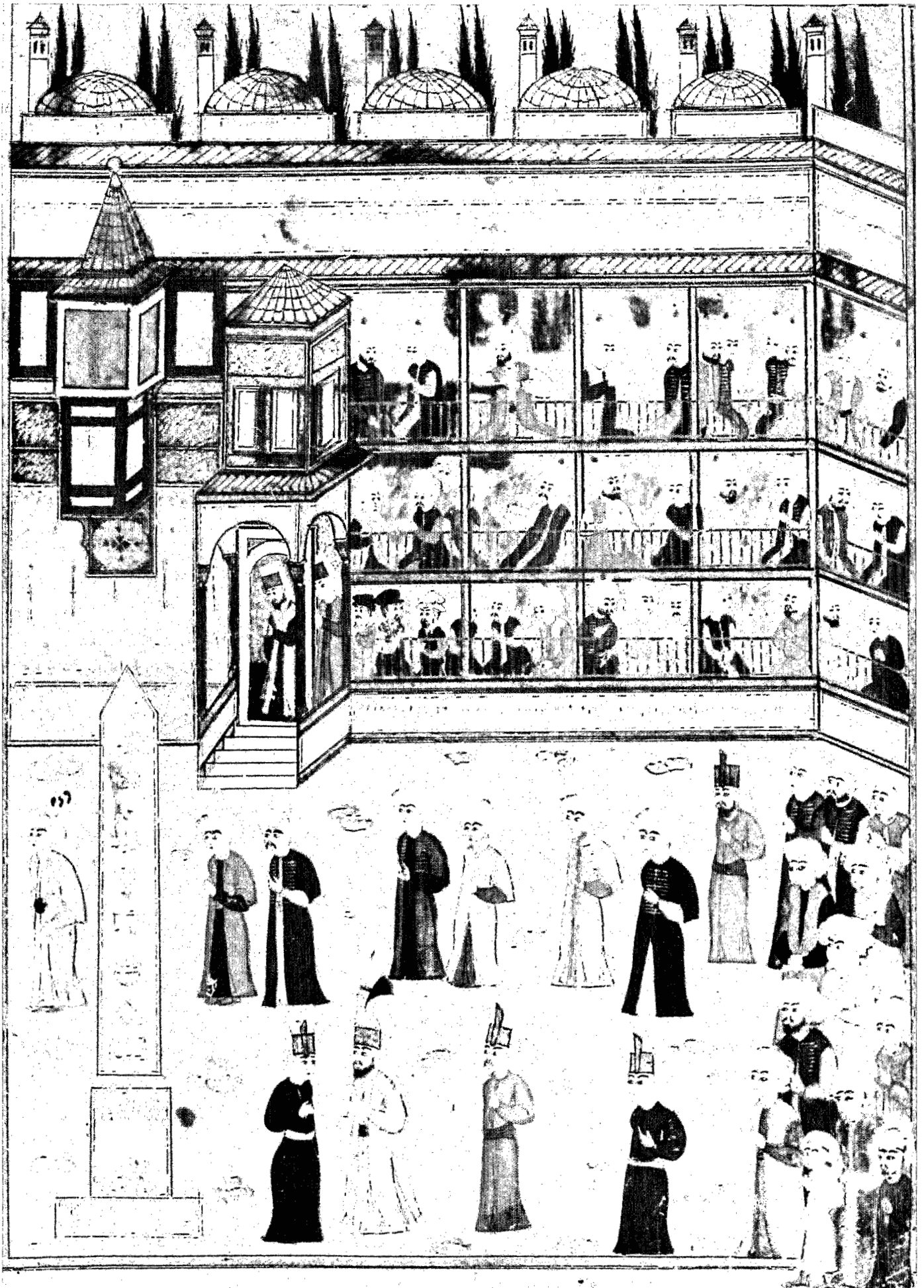
Nazan Tapan Ölçer

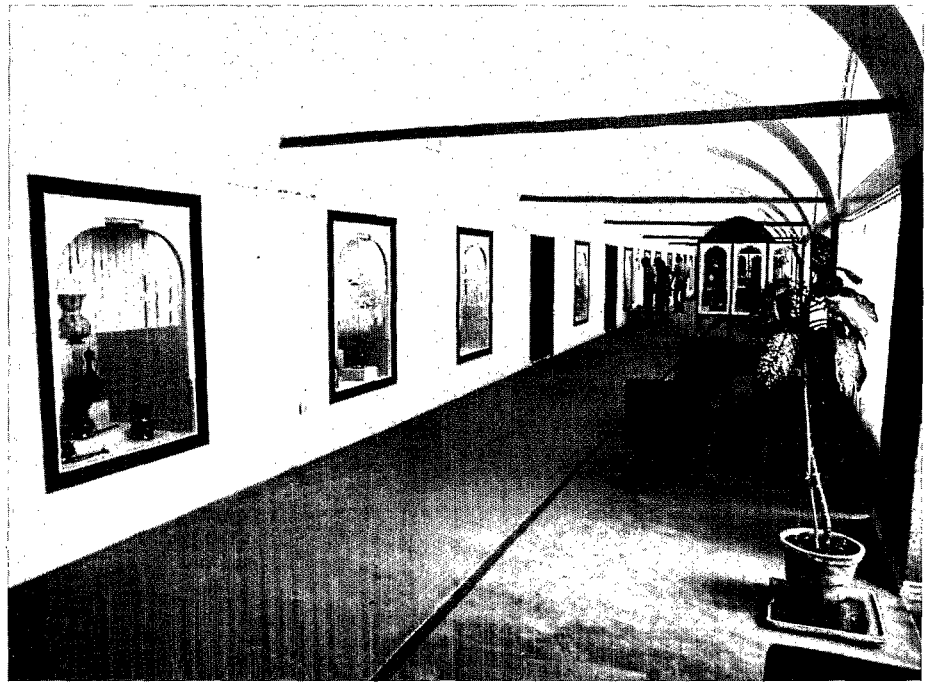
Né à Istanbul en 1942. Études d'ethnologie, d'histoire et d'orientalisme à l'Université de Munich (République fédérale d'Allemagne), 1962-1968. Entré au Musée des arts turcs et islamiques d'Istanbul en 1972. Chargé de cours à l'Université Yıldız, d'Istanbul, depuis 1976. Directeur du Musée des arts turcs et islamiques d'Istanbul depuis 1978. A fait de la recherche et des fouilles dans différentes régions de Turquie et a publié des articles sur la muséologie, l'ethnographie, l'histoire des textiles turcs et les tapis.

Miniature du manuscrit du *Sahname*. Les fêtes de la circoncision du prince héritier Mehmet en 1582. Les festivités duraient cinquante-deux jours et cinquante-deux nuits et le sultan (Murad III) put les observer depuis le palais d'Ibrahim Pacha, qui était également un lieu de festivités immortalisées par des miniatures et gravures.

[Photo: Ara Güler.]







Aire d'exposition dont les fenêtres ont été transformées en vitrines.
[Photo: Ara Güler.]

rendue impossible du fait du bâtiment lui-même. De petite taille et faisant partie de l'ensemble architectural traditionnel de la Süleymaniye, rien ne permettrait le moindre agrandissement et c'est progressivement qu'il fut absorbé par le quartier pauvre de la ville et cerné de centres commerciaux avec lesquels il n'avait rien de commun. L'incongruité de sa situation saute aux yeux à la lecture des chiffres de fréquentation : 14 681 visiteurs en 1977 et 9 065 en 1980 ; en 1981, le nombre des entrées est passé à 14 700 et en 1982 à 18 576. Malgré les travaux de restauration effectués occasionnellement et les efforts faits pour créer de nouvelles aires d'exposition, le problème de l'espace demeurerait. Ainsi il fut impossible d'aménager un magasin, des laboratoires modernes, une bibliothèque ou des ateliers.

Histoire mouvementée d'un palais

Au milieu des années 60, à la faveur de l'intérêt soudain manifesté pour un bâtiment historique situé dans l'une des plus anciennes places de la ville (l'ancien hippodrome), on eut l'idée de déménager la collection. Il s'agissait du grand palais d'Ibrahim Pacha — construction du XVI^e siècle réputée pour sa magnificence et citée dans un certain nombre d'ouvrages — le seul des palais du vizir à avoir traversé les siècles intact, car il était construit en pierre et non en bois comme les autres et fut, de plus, utilisé jusqu'à la fin de l'Empire ottoman.

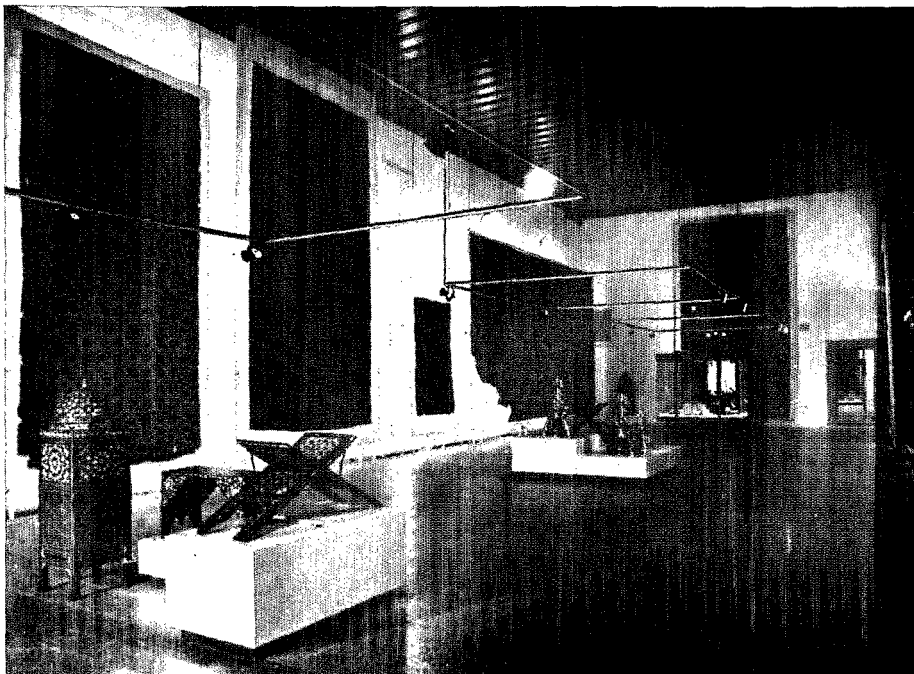
Le plus ancien document qui s'y réfère est une inscription de 1520, qui évoque des réparations effectuées au palais prou-

vant effectivement que sa construction est antérieure à cette date, encore qu'on ne sache pas exactement pour qui ou à quelle occasion il avait été édifié. Par la suite, le sultan Soliman le Magnifique en fit don à son vizir favori, Ibrahim Pacha, qui resta treize années à son service.

Après avoir servi un temps de palais du vizir, il fut tour à tour la demeure d'un prince héritier, le dortoir des apprentis du palais et un bâtiment administratif. Dans un tableau du XVIII^e siècle de Jean-Baptiste van Moor (actuellement au Rijksmuseum), sur un dessin daté de 1710 et signé Cornelius van Loos (à présent au Musée national de Stockholm) et sur une gravure de Melling de 1812, on voit le palais utilisé comme bâtiment administratif.

L'édifice a survécu à la fois à un certain nombre d'incendies, car le feu ravageait de temps à autre la cité, et à des catastrophes naturelles, comme les tremblements de terre. Il fut utilisé jusqu'au XX^e siècle, comme centre des tailleurs militaires et comme prison. Quand sa gloire passée se fut quelque peu ternie, certaines parties furent démolies, un service du cadastre fut installé dans la cour et en 1908 un bureau des domaines lui faisant face fut construit.

En 1938, époque où l'on cherchait un terrain pour un nouveau tribunal, il fut à nouveau question du palais. La querelle entre les partisans de sa préservation et ceux de sa démolition au profit d'un palais de justice moderne fit la première page des journaux. Malgré une opposition farouche, une partie du palais fut démolie pour faire place au tribunal actuel,



Le *divanbâne* devient salle d'exposition pour tapis ottomans, objets en bois et en métal.
[Photo: Ara Güler.]

mais le quartier des hommes et le fameux *divanbâne*, d'où le sultan suivait les cérémonies publiques qui se déroulaient sur l'hippodrome, furent épargnés. C'est grâce à cette querelle et au bruit qu'elle fit que le bâtiment a finalement été restauré et transformé en musée.

En 1967, les travaux de restauration ont commencé, à une échelle d'abord modeste. C'est à cette époque que l'État est devenu propriétaire du terrain entourant le palais, ainsi que des corps de bâtiment précédemment affectés à diverses fonctions, et que des efforts furent faits pour dégager le site. Le *divanbâne* s'est révélé être une galerie, avec d'un côté des piliers en bois en forme de portique, très semblables à ceux que nous connaissons d'après les miniatures, ce qui d'ailleurs témoigne du réalisme des miniaturistes de l'époque.

La restauration, menée à bien pendant quinze ans, par une équipe du Ministère de la culture sous la direction de l'architecte Hüseyin Tayla, fut également une bonne école de formation professionnelle. En fait, il y avait très peu de documents sur le bâtiment original, de sorte qu'il fallut procéder par tâtonnements pour redécouvrir l'ancien bâtiment, et l'on vit apparaître les traces d'anciennes portes et d'anciennes cloisons, comme autant d'éléments d'un puzzle longtemps oublié. La restauration, qui, faute de fonds, avança très lentement pendant dix ans, visait à dégager la structure première et à trouver le moyen de la protéger. Dans les cinq dernières années, le rythme des travaux s'accéléra considérablement grâce à une coopération accrue entre le personnel administratif et le personnel technique.

L'opération fut entièrement financée par le Ministère de la culture et coûta 359 millions de livre turques (l'équivalent de 1 465 306 dollars des États-Unis en octobre 1983), dont 150 millions furent dépensés durant les deux dernières années.

Un programme clair et net

Entre-temps, l'administration du musée établissait une liste des principaux objectifs qui seraient les siens après son installation dans les nouveaux locaux. Tout d'abord elle devait : présenter en permanence dans sa galerie principale le plus grand nombre possible d'œuvres turques et islamiques, classées chronologiquement, du VIII^e au XIX^e siècle ; exposer certaines des grandes pièces de la fameuse collection de tapis ; organiser l'exposition de la collection ethnographique, qui s'était considérablement enrichie au cours des dix dernières années. De plus, elle se devait de prévoir divers aménagements, tels que : des salles d'entrepôt et de réserve modernes et adéquates ; des bureaux en nombre suffisant pour le personnel administratif ; un atelier de photographie, un laboratoire de réparation des petits objets, une salle de fumigation, un atelier de menuiserie et divers autres bureaux ; un laboratoire de nettoyage et de réparation des tapis : une salle de lecture-bibliothèque confortable pour le personnel du musée et les chercheurs invités ; un espace qui se prête aux expositions temporaires polyvalentes ; une salle de conférences ; des toilettes et une salle traditionnelle de café turc ; et, enfin, à l'intention des visi-



Vue de la réserve. Rayonnages montés sur rails.
[Photo: Ara Güler.]



Section ethnographique du musée: la salle traditionnelle du henné où a lieu la cérémonie du mariage.

[Photo: Ara Güler.]

teurs, une aire de vente de livres, de cartes postales et de cadeaux.

On s'est tout particulièrement attaché à assurer une circulation facile entre les vitrines d'exposition, en prévoyant un espace suffisant et en installant les panneaux explicatifs près des pièces exposées.

Le personnel administratif aussi bien que l'équipe de restauration se sont lancés dans cette opération avec l'idée que le musée était en lui-même un bâtiment historique important, et que rien ne devait en permanence masquer ses caractéristiques architecturales. Aussi a-t-on pris soin durant les travaux d'aménager les aires d'exposition suivant une conception moderne en préservant le plus possible l'originalité de l'édifice. Pour cela, il a fallu tantôt limiter le nombre des pièces exposées, tantôt au contraire modifier les plans de restauration pour en accueillir davantage. Pour faciliter la circulation, on a regroupé par trois ou quatre des cellules – dont on pense qu'elles servaient de logement aux gardes et aux fonctionnaires du palais – en démolissant des cloisons et l'on a converti en vitrines les fenêtres des murs du corridor desservant les cellules. Cette solution permet au visiteur, s'il est pressé, de suivre l'exposition dans l'ordre chronologique en longeant les vitrines du corridor, et, s'il a plus de temps, de péné-

trer et de s'attarder dans la ou les salles de son choix. Si le nombre de gardiens est insuffisant ces salles peuvent facilement être fermées.

Dans le court laps de temps disponible pour la préparation de cette exposition, cette option nous a permis de fermer les salles pour nous concentrer sur la présentation des pièces exposées dans le grand corridor et dans les fenêtres-vitrines, en remettant à plus tard l'aménagement des groupes de cellules.

Adaptation

Il a fallu en cours de route modifier le programme d'exposition en fonction des travaux de restauration. Ainsi, la hauteur de plafond du corridor et des salles attenantes, où l'on projetait de placer la section turque et islamique classique de la collection du musée, ne permettait d'exposer que de petits tapis entre les vitrines. La collection mondialement renommée des tapis Seljuk, qui datent du XIII^e siècle, et les tapis ottomans des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, ces tout derniers fort grands, sont exposés avec les objets de bois et de métal, les poteries et les tapis d'Anatolie anciens, connus en Occident sous les noms de Holbein et de Lotto.

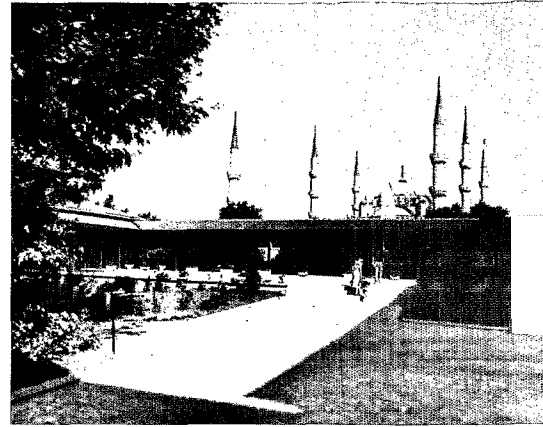
A côté, se trouvent les monumentaux

tapis Usak du XVI^e siècle entre lesquels des objets sont judicieusement disposés dans des vitrines.

Initialement, il avait été prévu d'exposer les objets ethnographiques dans la salle voûtée qui se trouve sous la grande salle de cérémonie. Différents objets y ont été présentés dans un certain nombre de salles et d'alcôves sous la forme d'une série de reconstitutions réalistes comme, par exemple, une pièce préparée pour une circoncision, et une autre pour un mariage; une illustration des bains turcs traditionnels — aspect très important de la culture turque — avec les œuvres d'art qui y sont associées; des sections consacrées aux tissages et aux costumes traditionnels, et montrant deux types de tentes nomades — la tente en poil de chèvre noir et la tente de feutre ronde des nomades d'Anatolie — qui sont peut-être les derniers spécimens survivants de ces maisons de nomades. Pour utiliser au mieux les magasins, on y a installé des compartiments sur rails métalliques. Les laboratoires de fumigation, les divers ateliers de menuiserie, de métallurgie et autres ont été installés au fond du bâtiment et donnent sur la cour arrière. Actuellement, seul l'atelier de menuiserie est en état de fonctionner; faute de

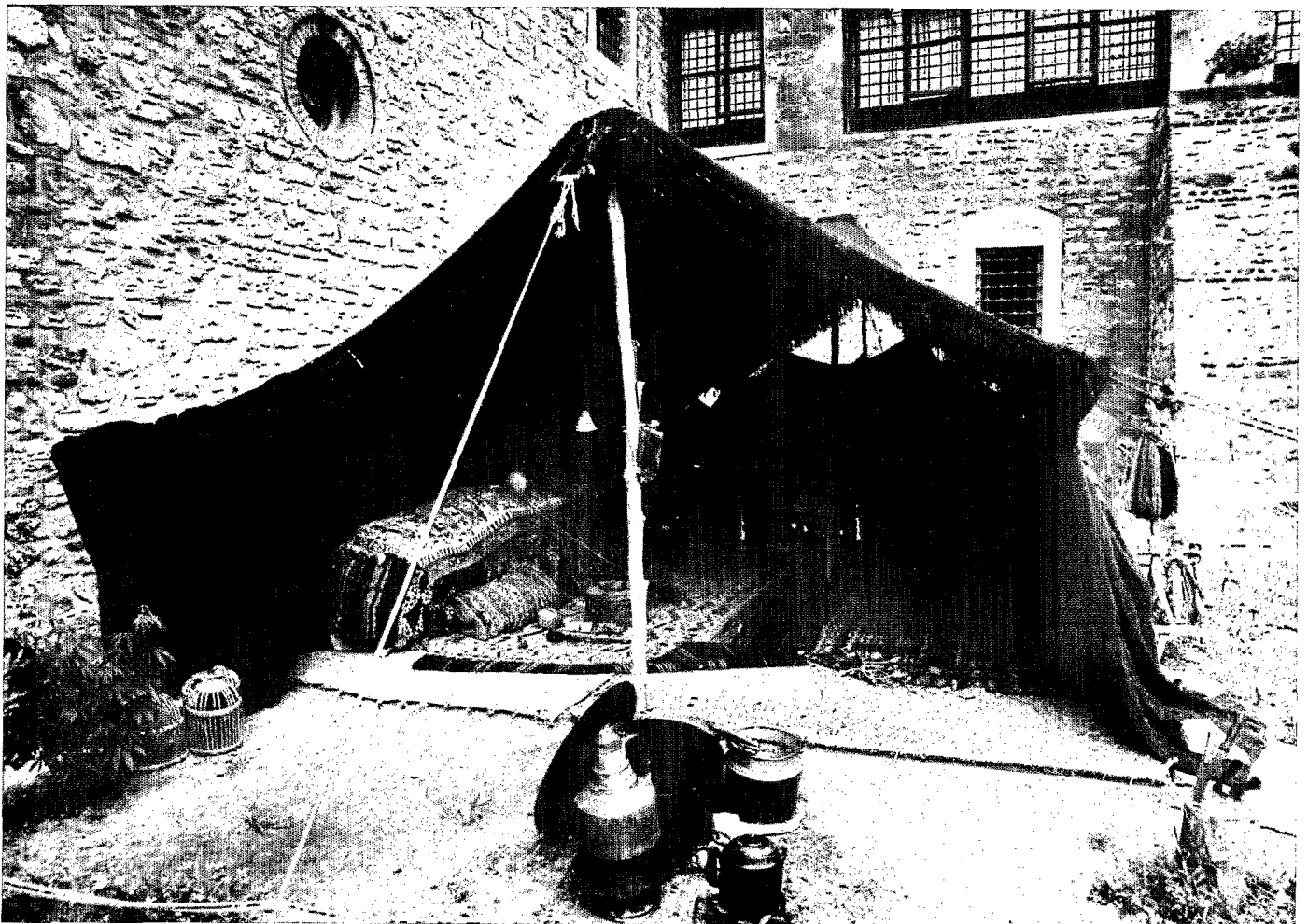
fonds, les autres ne sont encore que des enveloppes vides. Les ateliers de photographie, de reliure et de restauration, et le laboratoire de nettoyage des tapis sont situés sous le hall des expositions. L'atelier de réparation des tapis qui se trouve à côté a été le premier à être utilisé ainsi que le laboratoire de nettoyage des tapis. Les tapis de l'exposition y ont été lavés par des spécialistes (sous la direction de Nils Rutgers, du Musée d'art islamique de Dahlem, Berlin) à partir de février 1983, alors que le bâtiment principal était encore en cours de restauration. Le laboratoire a été conçu sur le modèle de celui du Musée de Dalhem. Étant donné qu'il y a 1 500 tapis dans la collection du musée, on peut supposer que ce laboratoire continuera à être le plus occupé des ateliers de restauration.

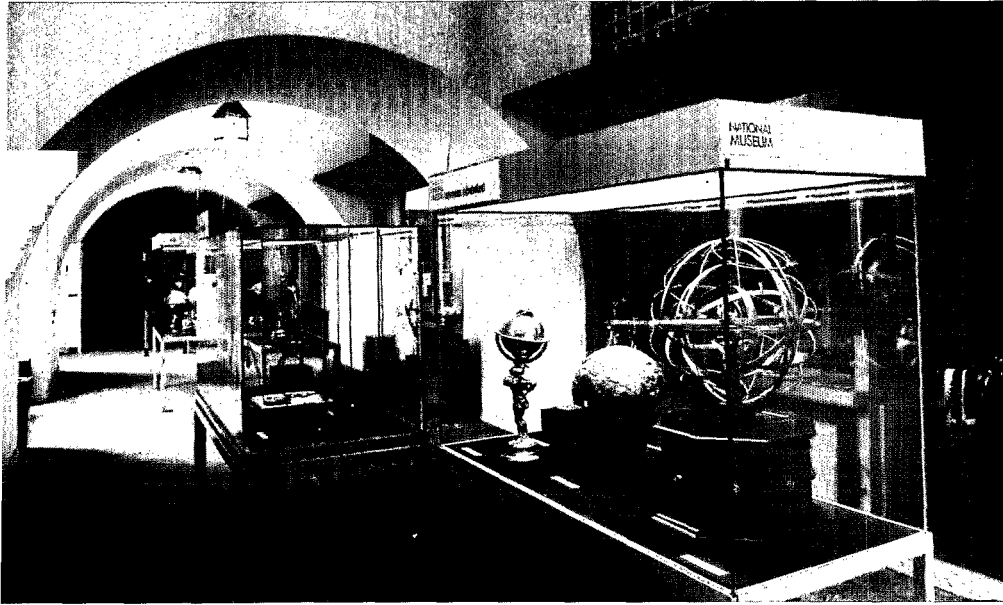
La salle de conférences a été installée près de l'entrée du musée. Elle est accessible de l'extérieur du musée lui-même et conçue pour accueillir 100 personnes; elle est équipée d'une installation d'interprétation simultanée pour les visiteurs étrangers. Au même étage, se trouvent un kiosque pour la vente de livres, un café turc traditionnel, d'autres reconstitutions évoquant le bazar turc traditionnel, ainsi



La cour et la mosquée du sultan Ahmet située en face (la Mosquée bleue).
[Photo: Ara Güler.]

Tente en poil de chèvre noir des nomades d'Anatolie.
[Photo: Ara Güler.]





Corridor des expositions temporaires :
l'exposition «Trésors de l'astronomie».
[Photo: Ara Güler.]

que le vaste corridor qui longe cette partie avant et qui sert à accueillir les expositions temporaires. La première à ouvrir, un mois après l'inauguration officielle du musée, était intitulée «Trésors de l'astronomie»; elle avait été prêtée pour deux mois par le Musée national allemand de Nuremberg.

Pendant le montage de l'exposition, le musée a bénéficié du concours et d'une aide financière d'un certain nombre d'organisations privées, de banques et de particuliers, qui ont participé à la restauration des tapis, ont fait don de tissus, de matériaux de construction pour les vitrines, de tapis de sol et d'autres matériaux et fournitures pour la restauration. Le Ministère des affaires étrangères de la République fédérale d'Allemagne s'est chargé de fournir les cadres des tapis, le matériel de conservation pour les laboratoires de tapis et les appareils destinés à assécher l'atmosphère. Mis à part ces apports extérieurs, tous les matériaux et fournitures utilisés dans le musée ont été acquis sur place, et l'on s'est efforcé de s'en tenir aux ressources locales. Il s'agissait de veiller à trouver sur place des pièces ou des matériaux de rechange. L'éclairage assuré par des lampes réglables et montées sur rails fut particulièrement réussi.

Chaque objet exposé, tant classique qu'ethnographique, était accompagné de toutes les explications nécessaires et présenté sur des panneaux rédigés en turc et en anglais en vue de rappeler aux visiteurs, turcs aussi bien qu'étrangers, qu'un certain nombre d'arts traditionnels sont menacés de disparition. Pour le seul mois de juin, il y eut 10 970 entrées, chiffre proche du total annuel des années précédentes. Si chaque soir nous devons rap-

pelez aux visiteurs que l'heure de la fermeture était proche, alors que, assis dans le café traditionnel, ils buvaient du thé ou du café préparés sur du charbon de bois, dégustaient des sorbets au goût rare et écoutaient les chansons d'autrefois près du vieux gramophone, cela nous semblait bien un signe du succès de ce nouveau musée.

Actuellement, le Musée des arts turcs et islamiques essaie de s'installer dans ses nouveaux locaux. Certes, nous pensons parfois à la petite cour tranquille de l'ancien musée avec une certaine mélancolie, mais nous acceptons ce sentiment qu'entraîne toute entreprise tournée vers l'avenir, car sans nul doute cette opération nous a permis de montrer la collection sous son meilleur jour, comme nous le prouve l'affluence des visiteurs.

N'y a-t-il aucune fausse note? Assurément, il manque encore beaucoup de choses, et tout n'est pas parfait. Quelques exemples: les marches trop nombreuses sont fatigantes pour les personnes âgées, les infirmes ou les jeunes enfants, mais malheureusement la structure du bâtiment ne permet pas de construire une rampe ou un ascenseur; pour visiter l'étage supérieur, il faut traverser le jardin du musée; une entrée unique donne accès aux salles à l'étage, ce qui crée des problèmes de circulation.

Mais nous pensons qu'on peut passer sur ces faiblesses et ne songer qu'au fait qu'un nouveau musée a été créé dans un des quartiers historiques d'Istanbul, dans un lieu qui a été le témoin de tant de cultures différentes, et que ce musée, à l'heure actuelle, se dresse fièrement en face de la mosquée du sultan Ahmet.

[Traduit de l'anglais]

Le Musée d'histoire nationale d'Albanie

Burhan Çiraku

Né à Vlorë en 1929. Études supérieures en histoire à Tirana. Maître-assistant à l'Université de Tirana. Chercheur à l'Académie des sciences, 1979-1981. Nommé directeur du Musée d'histoire nationale en 1981.

Le Musée d'histoire nationale à Tirana a été inauguré le 28 octobre 1981. L'un des plus importants établissements socio-culturels existant en Albanie présente l'histoire séculaire du peuple albanais du point de vue économique, social, politique, idéologique, culturel et artistique, et sous son aspect international, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Dans cette histoire, la parcourant comme un fil rouge, se retrouve l'idée selon laquelle « le peuple albanais s'est frayé son chemin dans l'histoire, l'épée à la main »¹. Des sculptures, fresques et peintures murales permettent au visiteur de mieux comprendre certains événements et l'œuvre de quelques-unes des figures les plus remarquables de notre histoire. Le musée fonctionne également comme un centre de recherche scientifique de la muséologie albanaise.

Un regard sur l'Antiquité

Sur un total de onze salles d'exposition, deux salles sont consacrées à l'Antiquité avec des objets archéologiques témoins de

l'ancienneté de la culture et de l'histoire de l'Albanie.

Dans la première salle, la présentation chronologique des objets permet au visiteur de suivre pas à pas l'évolution économique et culturelle des habitants de l'Albanie. Une de ces vitrines offre au visiteur une superbe collection de poteries préhistoriques (la céramique peinte de l'âge de la pierre mise au jour à Kamnik, dans la région de Kolonjet) ainsi que la reproduction de la peinture rupestre de Lepenice, dans la région de Vlorë: la plus ancienne à ce jour en Albanie; elle comprend dix-huit figures humaines traitées de façon schématique. Plus loin, une autre vitrine est consacrée à Maliq – le plus grand habitat préhistorique actuellement exhumé dans notre pays – avec les objets archéologiques qui y ont été retrouvés. Les objets disposés dans d'autres vitrines nous reportent à l'âge du bronze et à la formation de groupes de population importants, et deux noms retiennent l'atten-

MUSÉE D'HISTOIRE NATIONALE, Tirana. La salle de l'histoire de l'Antiquité (avec une sculpture du dirigeant illyrien Bato).
[Photo: Musée d'histoire nationale albanais.]

1. Ce sont les termes utilisés par le camarade Enver Hoxha, premier secrétaire du Comité central du Parti travailliste albanais.



tion du visiteur : les Pélasges et les Illyriens². Les deux dernières vitrines contiennent des objets de l'âge du fer et des années 1100-500 avant notre ère, la période de la consolidation de l'ethnie illyrienne avec tous ses traits distinctifs culturels. Mieux que partout ailleurs ces caractéristiques apparaissent dans les trouvailles faites dans les tumulus découverts dans la vallée moyenne du Mat. Les ornements féminins et les armes retrouvées dans ces tombes indiquent que les habitants illyriens de cette région étaient des maîtres habiles et de véritables artistes. Les ornements et la céramique des sépultures de l'Albanie du Sud-Est présentent également un grand intérêt. La céramique peinte devollite – ainsi appelée d'après son principal foyer, qui fut la vallée du cours supérieur du Devoll, peuplée par les tribus illyriennes des Dassarètes – s'est répandue en Épire, en Macédoine, en Thessalie et jusqu'en Italie du Sud.

Dans la deuxième salle réservée à l'Antiquité, sont exposés des objets provenant des régions de l'Illyrie du Sud des IV^e et III^e siècles av. J.-C., une époque qui voit l'éclosion d'une série de cités, l'établissement du régime fondé sur l'esclavage et la constitution des États illyriens. Les vitrines de cette salle offrent au visiteur un tableau de la culture illyrienne urbaine, qui n'est inférieure en rien aux autres cultures méditerranéennes de l'Antiquité. Il découvre ici les deux grandes cités du lit-

toral, Dyrrah et Apollonia, réveillées progressivement à la vie par les fouilles qui en exhument peu à peu la structure. Parmi les fragments témoins de cette structure, il convient de citer un groupe de figurines en terre cuite découvertes dans un sanctuaire d'Aphrodite qui se dressait, voici 2200 ans, sur une des collines de Durrës, et des figurines de bronze retrouvées dans la cité illyrienne d'Amantia (Ploçe, dans la région de Vlorë) près du stade de cette ville. Un espace est réservé aux outils qui illustrent le développement de l'artisanat et de l'agriculture. Les monnaies d'argent et de bronze, frappées aux noms des chefs illyriens Ounoun et Gent, des cités illyriennes de Shkodër, Lis, Amantia, Bylis, Dyrrah et Apollonia, qui datent du milieu du V^e siècle avant notre ère, témoignent d'une économie robuste et sont exposées dans une vitrine entourée de bas-reliefs originaux de l'époque. Une place particulière est réservée à la divinité de Butrint, une des plus belles sculptures de l'époque, que l'auteur de la découverte a appelée la « Dea de Butrint », alors que des études postérieures l'ont apparemment identifiée comme étant une tête d'Apollon. Sur le sol, à côté de la déesse, une mosaïque multicolore de la fin du IV^e siècle ou du début du III^e siècle av. J.-C. est une autre représentation d'une tête de femme. C'est un spécimen rare d'assemblage de cailloux de rivière, appelé la « Beauté de Durrës ». Cet-

te figure de femme n'est pas seule à attirer l'attention, car le visiteur est également frappé par la composition, l'ensemble de la décoration, la beauté des fleurs qui l'encadrent, les couleurs captivantes, autant d'éléments qui témoignent du travail d'un grand maître qui a réalisé une grande œuvre d'art digne d'une grande cité.

Dans ce même secteur, on peut voir une tête d'Artémis, des stèles et autres objets recueillis à Dyrrah, des vases ornés de figures de couleur rouge, un mausolée princier avec une importante collection d'objets, une illustration de la ville illyrienne de la Basse-Selce, et les bustes des rois illyriens Pyrrhus, Teuta et Gent, qui se battirent contre les Romains. A la vue de ces objets archéologiques accompagnés des explications fournies par les spécialistes de l'Antiquité, et de l'évocation des soulèvements célèbres (la révolte de Bato dans les années 6 à 9 de notre ère), le visiteur peut se représenter la résistance que les Illyriens opposèrent à l'occupant romain. Cette résistance armée et culturelle se poursuivit jusqu'au IV^e siècle, époque à laquelle s'ébauche l'émergence du peuple albanais en Illyrie méridionale.

L'exposition de cette salle se termine

2. *Pélasges* : nom donné par des écrivains grecs aux habitants primitifs de l'Égée avant l'arrivée des Hellènes. *Illyriens* : d'Illyrie, ancien nom de la partie septentrionale des Balkans qui comprenait la Croatie, la Dalmatie, la Bosnie-Herzégovine et l'Albanie actuelles (NDLR).



Une des salles de la section sur l'Antiquité. La « Déesse de Butrint » et la « Beauté de Durrës ».

[Photo : Musée d'histoire nationale albanais.]



Fragment de mosaïque du ^v^e-^{vi}^e siècle de Shales, dans la région de Vlorë.
[Photo: Musée d'histoire nationale albanais.]

par des objets datant de la Basse Antiquité, du ^{iv}^e au ^{vii}^e siècle, époque à laquelle affluent tour à tour des populations « barbares » en migration dans les régions illyriennes, laissant intacte la population autochtone, dont l'économie connaissait un certain essor. La culture tout à fait originale de Koman, qui se développa au sein de cette population comprise dans l'Empire byzantin, présente également un grand intérêt scientifique.

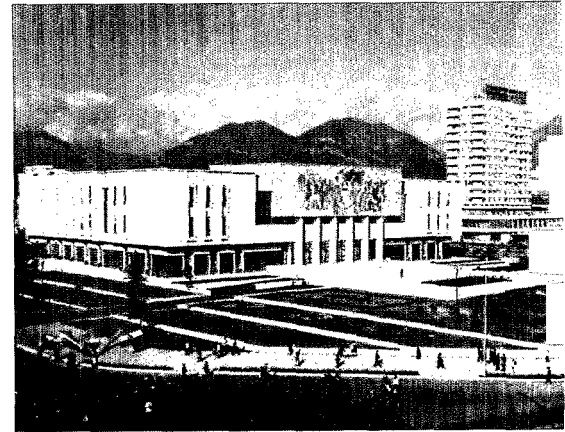
Le Moyen Age, une période importante

Les deux salles suivantes sont consacrées à la période allant du ^{xiii}^e au ^{xix}^e siècle, période importante dans l'histoire du peuple albanais, au cours de laquelle, en dépit de l'obstacle que constituaient les occupations étrangères (byzantine, angevine, serbe, etc.), il a continué d'avancer dans la voie qu'il s'était tracée au cours des siècles antérieurs, s'affirmant pleinement dans tous les domaines du développement économique, social, politique et culturel en gardant ses caractéristiques propres.

Cet essor général est marqué par le développement de l'agriculture dans les plaines de Kosovo, Shkodër, Lezhë, Elbasan, Tiranë, Korçë, Delvinë et, en particulier, dans celle de Myzeqe, où l'on cultivait le blé en grandes quantités destinées à l'exportation ; par l'essor des villes qui, jusque-là centres administratifs et militaires, deviennent des centres de production artisanale et marchande ; grâce aux mouvements commerciaux à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Un témoignage de ce phénomène est fourni par les monnaies des principautés albanaises, ainsi que par

des pièces étrangères (byzantines, véniennes, serbes, françaises, etc.) exposées dans une vitrine séparée. Cet essor du pays est également illustré par le grand nombre d'ouvrages d'art et d'architecture créés au cours de cette période, comme par exemple les citadelles de Berat, Shkodër, Prizren, Durrës, etc., et les nombreuses églises. Le haut niveau artistique s'observe entre autres dans l'épithaphe de Gllavenio, gravée en 1373 par le maître albanais Kusulilovari Arianit, l'une des œuvres les plus remarquables de cette période, non pas tant par le sujet que par la grande maîtrise de l'exécution. Cette même période retrace l'histoire de l'État d'Arberie, le premier État féodal albanais indépendant, qui fut créé vers 1190 et dura jusqu'en 1266. La formation des États féodaux albanais atteignit son apogée dans la seconde moitié du ^{xix}^e siècle avec la constitution des principautés albanaises indépendantes de Balsha, Topia, Zenevis, Shpataj, qui avaient respectivement pour chefs-lieux Shkodër, Durrës, Gjirokastër et Arta. Les armoiries de ces principautés exposées dans ce musée illustrent la totale indépendance de la classe féodale albanaise.

L'essor général qu'avait connu le peuple albanais au cours des ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles fut en partie freiné par l'invasion ottomane. Par des ébauches de cartes, le visiteur découvre comment les forces albanaises participèrent aux premières batailles livrées sur les territoires balkaniques, notamment à la bataille de Marica, en Épire, et aux combats livrés en Macédoine. Les Albanais constituèrent le groupe de combattants le plus important et le plus actif dans la grande bataille de la plaine de Kosovo, où, dans le cadre de la



Vue du bâtiment du musée.
[Photo: Musée d'histoire nationale albanais.]



Vue de la salle de l'histoire du Moyen Age (au centre, le héros national Skanderbeg).
[Photo: Musée d'histoire nationale albanais.]

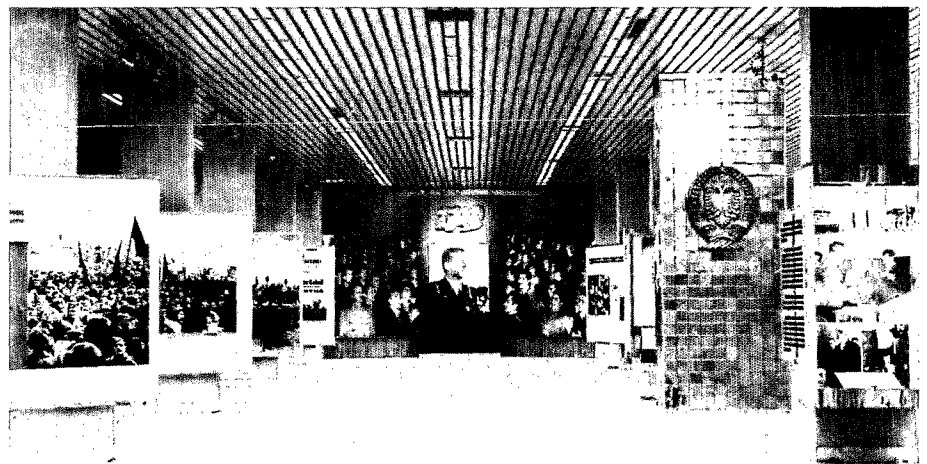
coalition anti-ottomane des peuples balkaniques et de l'Europe centrale, ils se battirent héroïquement pour défendre leur terre natale et pour arrêter et briser l'agression ottomane.

La lutte du peuple albanais contre la domination ottomane prend une grande ampleur au XV^e siècle : sous la conduite de Skanderbeg, il fut confronté à une très dure épreuve pour se défendre et défendre aussi la civilisation européenne menacée par l'invasion ottomane. L'exposition présente divers matériaux, documents et œuvres d'art ainsi que des armes et des gravures représentant les principaux moments de l'activité politique et militaire du peuple albanais sous la conduite de Skanderbeg. Plus loin, le visiteur peut voir une illustration des relations internationales qu'entretenait l'État de Skanderbeg avec les États de la péninsule appen-

nine : en particulier Venise, le royaume de Naples, etc. On y trouve des appréciations sur l'importance de la lutte du peuple albanais conduite par Skanderbeg, celle, entre autres, du chevalier anglais Newport, qui écrivait en 1456 : « L'invasion de l'Europe est certaine, il n'est aucune autre force qui puisse y résister si la résistance albanaise vient à tomber... »

Ensuite le visiteur peut admirer quelques exemplaires d'un millier d'œuvres historiques, poétiques, épiques, tragiques, en 21 langues, consacrés à cette lutte.

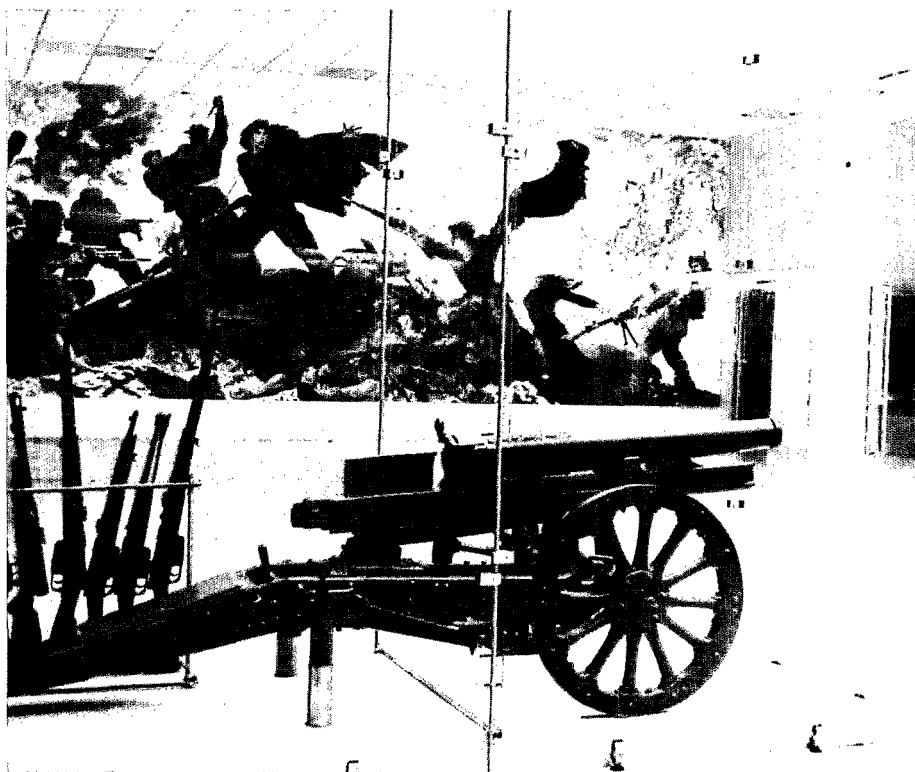
Le musée traite également de la pression politique, économique et religieuse exercée par l'occupant ottoman et de la manière dont le peuple albanais réussit à préserver son individualité nationale à travers ses grandes révoltes. Des œuvres d'artistes et d'architectes albanais, notamment des icônes d'Onuphre et de David



Vue d'une des salles de l'histoire de la construction du socialisme.
[Photo: Musée d'histoire nationale albanais.]

Vue de la salle de l'histoire de la lutte de libération nationale.

[Photo: Musée d'histoire nationale albanais.]



Selenikas datant de cette période obscure, forcent l'admiration du visiteur. Une documentation très riche illustre l'essor des villes et relate la seconde moitié du XVII^e siècle, lorsque l'Empire ottoman fut plongé dans une crise, et voit se créer deux grands pachaliks : l'un au nord, à Shkodër, par les Bushatli ; et l'autre, dans l'Albanie du Sud, avec pour chef-lieu Janina, par Ali Pacha de Tepelene, qui s'étendait même au-delà des frontières des territoires peuplés d'Albanais.

Une Renaissance riche en événements

Une très grande salle du musée est consacrée à l'illustration de la Renaissance, période de la désagrégation du féodalisme et de la naissance du capitalisme. Dans cette salle sont retracés le progrès de l'artisanat dans la voie du développement capitaliste, le renforcement du marché national albanais et ses liens avec le monde européen dans le développement de la culture populaire. Ici le visiteur peut s'instruire sur les activités des représentants les plus en vue de la nation albanaise, Naum Veqilharxhi, Jeronim de Rada, Konstandin Kristoforidhi, Thimi Mitko, Zef Jubani, Elena Gjika (Dora d'Istria), etc., pour éclairer les esprits et propager la culture, jetant ainsi les fondations de la nouvelle idéologie de la libération nationale et de l'État démocratique albanais. Un des événements les plus importants qu'on trouve illustrés dans cette salle est la fondation

de la Ligue albanaise de Prizren, le 10 juin 1878, la première organisation politique et militaire du peuple albanais à l'échelle nationale, qui souleva le peuple entier, pour défendre ses droits nationaux contre le traité de San Stefano et le Congrès de Berlin.

Cet événement de la lutte pour la défense de l'unité nationale est illustré également par une composition symbolique frappante : sur la toile de fond que forme une grande photo du Prizren historique, surgit un aigle muni d'armes en guise de plumes, avec, au cœur, les principaux organisateurs de la ligue, Abdyl Frasheri, Ymer Prizreni, Sulejman Vokshi. Dans cette salle sont présentés les aspects de la lutte héroïque du peuple albanais pour la défense de son intégrité territoriale et ethnique.

Les portraits des principales personnalités du mouvement culturel albanais, les frères Frasheri, et de beaucoup d'autres y sont rassemblés, ainsi que le procès-verbal du Congrès de Monastir, qui consacra l'alphabet de la langue albanaise actuelle. On peut y voir des objets ayant appartenu aux patriotes qui se sont battus par les armes et la plume et ont sacrifié leur vie pour l'Albanie. Sur une grande photo, apparaissent les gorges légendaires de Kaçanik, que la presse d'il y a soixante-dix ans appelait les « Thermopyles albanaises », ces gorges dont chaque pierre a été arrosée de sang tout un siècle durant et qui devinrent la tombe des envahisseurs. Devant la représentation de Kaçanik se

dresse la statue d'Isa Boletini, un des héros les plus célèbres de cette région cruellement éprouvée par l'occupant ottoman et par les Serbes.

L'évocation de la proclamation de l'indépendance, le 28 novembre 1912, à Vlorë, termine la visite de cette salle.

Indépendance et occupation fasciste

Une autre salle est réservée à la période allant de 1912 à 1939, appelée également la période de l'indépendance.

Les moments importants de l'histoire y sont représentés : l'activité du gouvernement national de Vlorë dans les années 1912-1914, ses efforts pour organiser l'État albanais indépendant et pour préserver l'intégrité territoriale du pays. Une photo de l'époque, en particulier, retient l'attention : celle où Ismail Qemal, chef du gouvernement albanais, accompagné de Luigi Gurakuqi et d'Isa Boletini, part pour la Conférence des ambassadeurs à Londres afin d'y défendre les droits de la nation albanaise. A côté, est exposée une carte sur laquelle sont indiquées les revendications du gouvernement de Vlorë concernant les frontières de l'État albanais, les prétentions des monarques voisins et les frontières fixées par la Conférence des ambassadeurs des six grandes puissances de l'époque, qui divisèrent le peuple albanais en amputant le nouvel État albanais indépendant d'une grande partie de son territoire.

L'influence de la Révolution d'Octobre

sur le problème albanais est également évoquée dans cette salle, où des documents, photos, cartes en relief, etc., révèlent au visiteur : le rôle du Congrès de Lushnje, en 1920, qui sauva le pays d'un nouveau démembrement en défendant les intérêts nationaux ; la lutte armée du peuple albanais contre les occupants étrangers, à Vlorë et dans le nord ; le mouvement démocratique de 1921-1924 ; le programme et l'activité du premier gouvernement démocratique présidé par Fan Noli. Une partie de la salle consacrée à la période comprise entre 1925 et 1930 montre : le développement économique du pays dans les centres urbains en contraste avec la condition très arriérée de la paysannerie ; la lutte d'organisations anti-zogouistes – à l'intérieur du pays et à l'étranger – contre le régime et la violence féodale de Zogu ; le mouvement ouvrier, les grèves et le mouvement communiste avec ses premiers groupes organisés.

La libération nationale

Trois salles sont consacrées à la lutte antifasciste de libération nationale du peuple albanais, qui constitue l'une des pages les plus glorieuses de son histoire. Cette période occupe une place centrale dans le Musée d'histoire nationale. La résistance du peuple albanais sous l'occupation fasciste est illustrée par des photos, des armes et des objets ayant appartenu à des combattants.

Dans les stands et vitrines de ces salles, le visiteur trouve des documents originaux et des photos sur les événements les plus marquants de cette lutte : la Conférence de Peza, qui jeta les fondements de l'union politique du peuple albanais dans la lutte contre le fascisme – la première conférence à l'échelle nationale, en mars 1943, qui prit la décision de passer à l'insurrection générale contre l'occupant – la bataille des partisans et le retentissement qu'a eu cette lutte à l'étranger. De nombreuses photos illustrent la résistance des communistes et des patriotes albanais dans les camps et les prisons fascistes.

Quelques stands sont réservés à l'iconographie sur le Congrès de Përmet de mai 1944, qui élut le Comité antifasciste de libération nationale et lui attribua les fonctions d'un gouvernement provisoire démocratique et populaire. Des photos et des documents évoquent la Réunion de Berat, qui décida à l'unanimité la constitution du Comité antifasciste en gouvernement démocratique de l'Albanie. Puis reproduite ici est la Déclaration des droits des citoyens, qui assurait aux citoyens

l'égalité des droits devant la loi ; la liberté de réunion, d'expression, d'association, de la presse ; l'égalité des droits de la femme, etc.

Enfin, on y trouve évoquée la lutte du peuple albanais dans la bataille finale contre les ennemis : la libération de Tirana, de Shkodër et de toute l'Albanie.

Trois salles d'un vaste pavillon sont consacrées à l'illustration de l'histoire de la construction du socialisme ; les plaies infligées au pays par la guerre ; les élections du 2 décembre 1945 à l'Assemblée constituante (le peuple votait pour la première fois) ; l'organisation des forces réactionnaires dans le pays et à l'étranger (le visiteur peut voir l'équipement pris aux agents de la subversion). Une émouvante photographie de l'époque montre le camarade Enver Hoxha, représentant du gouvernement issu de la lutte, à la Conférence de la paix, à Paris, où il s'était rendu pour défendre les droits du peuple albanais.

Cette salle fait une place importante au 1^{er} Congrès du Parti travailliste albanais, qui dans une première phase élaborait le programme scientifique devant servir de base au socialisme naissant, phase qui se prolongea jusqu'en 1961, lorsque le IV^e Congrès du Parti travailliste albanais déclara que cette phase était désormais achevée. Faisant suite à ce congrès, les V^e, VI^e, VII^e et VIII^e congrès marquent la continuation de la construction de la société socialiste, qui est illustrée dans la seconde salle. Ces deux salles présentent des maquettes et des photos montrant le développement des forces productives de notre pays (construction de ponts, de centrales hydro-électriques, d'usines, de complexes industriels) ainsi que l'instauration et l'essor des nouveaux rapports de production.

Le visiteur peut suivre avec intérêt la transformation socialiste des campagnes albanaises depuis la réforme agraire de 1946 et la création des premières coopératives jusqu'à l'achèvement de la collectivisation de l'agriculture. Des panneaux retracent la voie du développement culturel du pays depuis les premiers cours pour la suppression de l'analphabétisme jusqu'à la fondation de l'Académie des sciences, le grand bond culturel accompli par notre pays depuis l'avènement du pouvoir populaire.

Enfin, dans la troisième salle, des photos en couleurs de grand format présentent divers aspects de la vie socialiste de notre pays, qui s'imprimeront dans le souvenir des visiteurs du musée.

[Traduit de l'albanais]

RESTITUTION :

LA COLOMBIE, L'ÉQUATEUR ET LE PÉROU

Linda E. Ketchum

Exerce la profession de journaliste indépendante à
New York.

Un conservateur refuse un trésor sorti clandestinement de Colombie

L'article ci-après a paru pour la première fois dans le bulletin *Stolen art alert* (vol. 4, n° 4, juin 1983), publié dix fois par an par l'International Foundation for Art Research à New York. Sa deuxième publication dans *Museum* marque le début d'une collaboration entre les deux revues. Chaque numéro d'Alert contient : a) des articles fournissant des informations exactes sur les aspects juridiques de la propriété de biens culturels, la sécurité, les poursuites et condamnations, les titres de propriété contestés, les récupérations récentes d'objets volés et la description des principaux vols ; et b) une liste d'objets récemment volés avec des illustrations et un index. Alert recueille ses informations auprès des personnes privées, des musées, des associations d'antiquaires, des organes chargés de l'application de la loi, d'INTERPOL et de certains gouvernements nationaux. En ce qui concerne ces derniers, Bonnie Burnham, administrateur de l'International Foundation for Art Research, a fait la remarque suivante : « Nos efforts pour établir des contacts avec les organismes officiels chargés des biens culturels et les ministères se sont soldés par des résultats assez décevants. Je pense que ces organismes répondraient d'une manière beaucoup plus régulière et plus positive à ces efforts s'ils pouvaient s'adresser à une organisation internationale reconnue comme l'Unesco. L'établissement d'une relation avec un organisme officiel s'impose non seulement, pour des raisons psychologiques, comme étant plus facilement admise ou acceptée, mais aussi parce que, matériellement, il nous est très difficile de garder le contact avec les musées étrangers. La plupart des pays du Tiers Monde, et même nombre de musées européens, ne disposent pas des fonds nécessaires

pour s'abonner à notre périodique ; en ce qui nous concerne, les frais d'expédition sont prohibitifs et nous ne pouvons financer qu'un nombre réduit d'abonnements gratuits ou sur la base d'échanges. Nous avons donc du mal à maintenir la communication internationale directe, qui est pour nous d'une importance capitale, et beaucoup, parmi les personnes ou organismes étrangers auxquels notre périodique serait des plus utiles, ne peuvent le recevoir. »

Pour promouvoir cette communication internationale directe, *Museum* espère pouvoir publier à nouveau d'autres articles empruntés à *Stolen art alert* et notamment des listes trimestrielles — un répertoire — des vols les plus importants d'objets culturels (et de leur restitution)¹.

Une conservatrice scrupuleuse du Musée d'art de San Antonio a déjoué la tentative d'un fraudeur qui voulait lui vendre une pièce essentielle du patrimoine culturel colombien : un ostensor de la période coloniale évalué à 3 millions de dollars. Nan Kelker, conservatrice des arts du Nouveau Monde à l'Association des musées de la ville, raconte qu'à la vue de cet objet en or incrusté de pierres précieuses, elle a immédiatement pensé qu'il avait dû être volé. « Il avait beaucoup trop de valeur et beaucoup trop d'importance pour être sur le marché de l'art nord-américain », dit-elle.

Les archives indiquent qu'en 1737 le couvent de Santa Clara, à Tunja (Colombie) avait commandé l'ostensor au maître-orfèvre Don Nicholas de Burgos. La monarchie espagnole et les habitants de

Tunja avaient offert à cette fin 813 pièces d'or (castellanos) et 1 500 pierres précieuses, dont 831 émeraudes, 582 perles, 42 améthystes, 37 diamants, 6 topazes et 2 rubis. D'après le musée, les experts considèrent cet ostensor comme faisant partie des trois objets d'art les plus importants qui subsistent de la période coloniale espagnole.

L'ostensor, objet liturgique d'un mètre environ, en or ciselé et incrusté de pierres précieuses, qui était utilisé pour l'élévation de l'hostie pendant la messe, a été vendu récemment par le couvent à un antiquaire colombien qui, selon le directeur du Musée de l'or à Bogota, l'a revendu à M. Edouard Uhart. M. Uhart, marchand d'objets d'art, né au Chili et ayant des antécédents d'activités frauduleuses, l'a payé 95 000 dollars. Ces ventes étaient légales, mais la sortie de l'ostensor hors du pays ne l'était pas. Selon une loi colombienne de 1953, en effet, les biens culturels ne peuvent être exportés que pour être exposés dans des organismes culturels.

Le 28 octobre 1982, M. Uhart et un complice de San Antonio ont appelé le directeur général de l'Association des musées de San Antonio. Selon M^{me} Kelker, ces mêmes personnes avaient pris contact avec le musée un an auparavant, mais à l'époque aucun membre du personnel n'était, comme elle, spécialisé dans l'art

1. Nous venons d'être informés que l'International Foundation for Art Research a ouvert un bureau en Europe (c/o Rouvrex S.A., avenue Ruchonnet 3, CH-1003 Lausanne). Son adresse à New York : 46 East 70th Street, New York, N.Y. 10021. (NDLR.)

colombien. Son interlocuteur lui proposa un marché qu'elle qualifie d'escroquerie : des investisseurs fourniraient une certaine somme, inférieure à la valeur de l'ostensoir, et le vendeur bénéficierait d'une déduction fiscale pour avoir fait don de la différence ; le musée exposerait l'objet pendant un an et un jour, ce qui donnerait aux investisseurs le titre officiel de collectionneurs ayant qualité pour bénéficier d'une déduction fiscale. La conservatrice a demandé aux hommes de lui four-

nir les documents prouvant qu'ils avaient fait sortir légalement l'objet de Colombie. Ils ne purent lui montrer qu'un formulaire d'un agent en douane déclarant l'ostensoir comme un objet ancien.

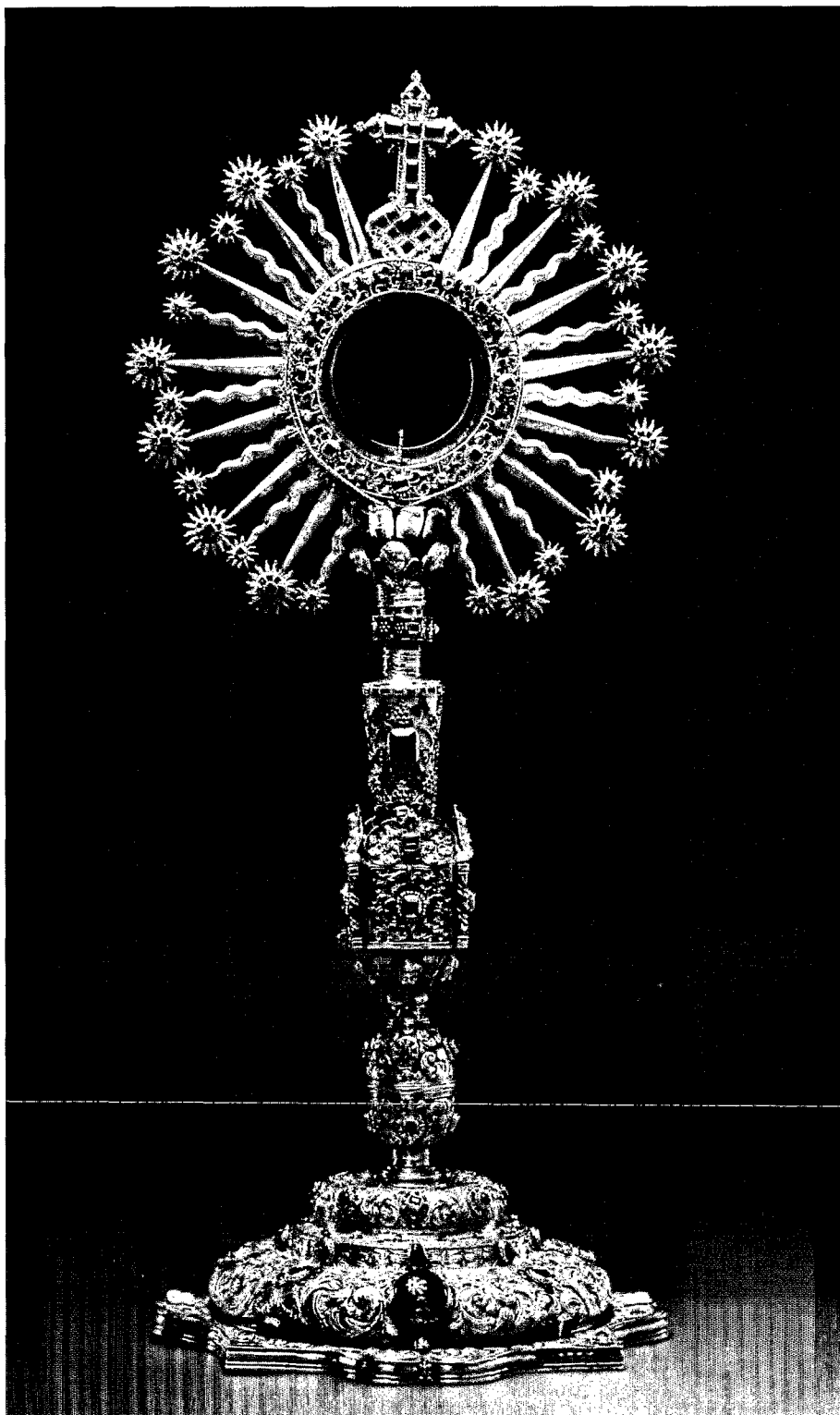
Ayant pris contact avec l'Ambassade de Colombie, M^{me} Kelker apprit que ce pays exigeait une lettre du Musée de l'or, filiale de la Banque de la République, ainsi qu'un permis d'Incomex (Organisation commerciale internationale chargée des biens culturels exportés). Elle écrivit alors au directeur du Musée de l'or, M. Luis Dequet Gomez, pour lui demander si les documents en question avaient été établis pour l'ostensoir. « Je lui ai expliqué que nous n'étions pas intéressés par l'objet, sauf s'il avait été exporté légalement », dit-elle. Après enquête, les services de M. Dequet établirent que l'acheteur avait fait sortir clandestinement l'objet de Colombie en 1981.

Les vendeurs avaient concocté une histoire assez vraisemblable, de l'aveu même de M^{me} Kelker, mais ils ont néanmoins laissé échapper certains indices qui éveillèrent ses soupçons, lui conseillant, si le musée faisait l'acquisition de l'ostensoir, d'éviter toute publicité nationale ou internationale. Seule la communauté locale devait avoir connaissance de cette merveille en or incrusté d'émeraudes. Enfin, M^{me} Kelker devait se garder de poser la moindre question aux autorités colombiennes.

D'autres musées du pays, ajoute M^{me} Kelker, ne se seraient peut-être pas interrogés quant à l'origine de l'ostensoir, ou n'auraient pas su quelles questions poser, ni à qui. Par malchance pour eux, les fraudeurs sont tombés sur une spécialiste de l'art colombien.

Les douanes américaines ont saisi l'ostensoir le 21 janvier 1983. On a découvert plus tard que les fraudeurs avaient apporté l'objet à New York, où ils avaient falsifié les documents douaniers en indiquant l'Espagne comme pays de provenance. Les agents de douane de New York et de San Antonio ont refusé de donner des détails sur l'enquête avant que les intéressés n'aient été officiellement inculpés.

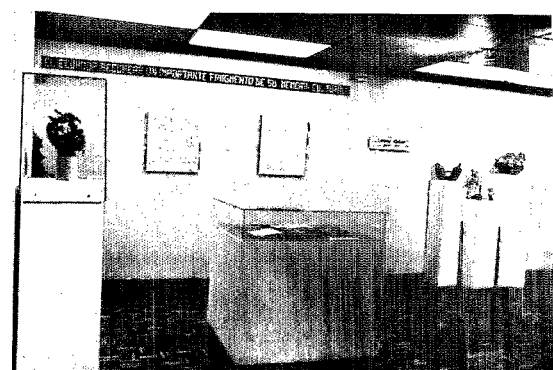
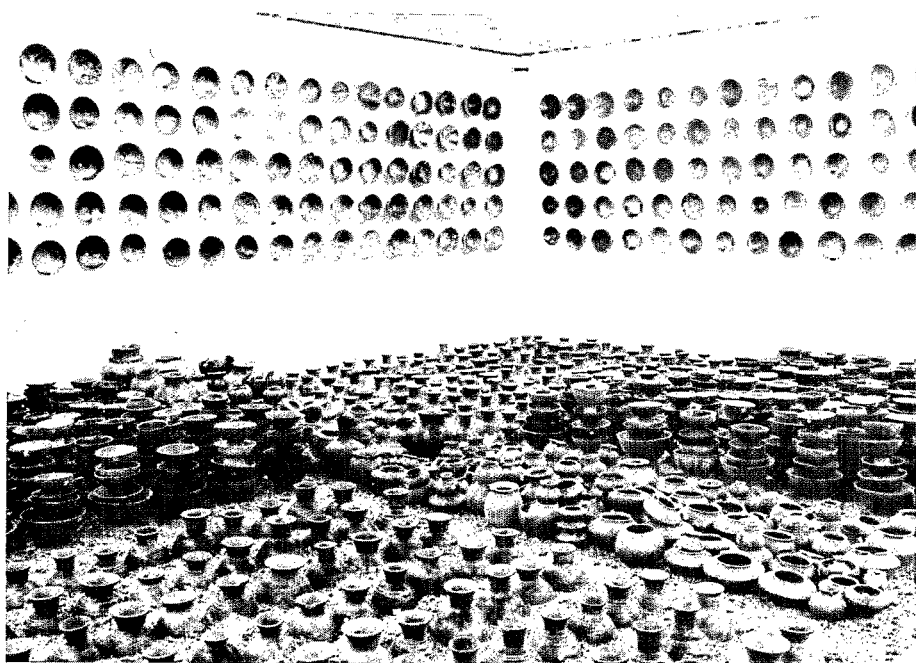
[Traduit de l'anglais]



L'Équateur retrouve un fragment important de sa mémoire culturelle

Une exposition intitulée *El Ecuador recupera un importante fragmento de su memoria cultural* (L'Équateur retrouve un fragment important de sa mémoire culturelle) a ouvert ses portes le 12 mai 1983 au Museo del Banco Central à Quito, Équateur. L'exposition rassemblait les objets archéologiques dont la restitution fut l'objet d'une longue bataille légale menée avec ténacité par les autorités équatoriennes dans les cours de justice italiennes et décrite dans l'article de Rodrigo Pallares Zaldumbide, «Affaires équatoriennes», publié dans *Museum*, vol. XXXIV, n° 2, 1982. Grâce au jugement rendu par la magistrature de Turin en janvier 1983, la collection fut restituée à son pays d'origine au printemps de la même année. Une exposition spéciale fut immédiatement organisée afin d'expliquer aux Équatoriens la signification de la restitution et la nécessité pour les gens du pays de participer à la protection de leur patrimoine.

[Photos: Museo Arqueológico y Galerías de Arte del Banco Central.]



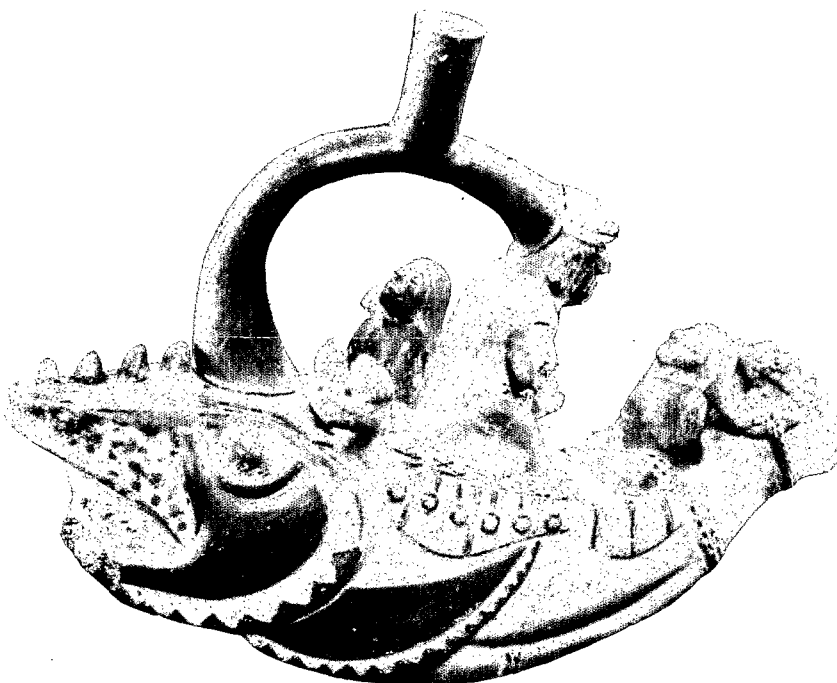
Trésors volés - Chaînons manquants : *exposition d'art et plaidoyer*

Lee Kimche McGrath

Directrice adjointe chargée des projets spéciaux à l'American Association of Museums jusqu'en 1974. Directrice exécutive de l'Association of Science and Technology Centers de 1974 à 1977. En 1976, première directrice en titre du nouvel Institute of Museum Services. Actuellement présidente de Lee Kimche & Associates, entreprise aux États-Unis d'Amérique qui se spécialise dans l'organisation d'expositions itinérantes, les affaires publiques et la communication, la mise au point de programmes, les consultations en matière de musée et d'éducation, le tourisme culturel, la création de fondations à but non lucratif pour le développement et la collecte de fonds, par exemple le FUNDAMUSEO décrite dans le présent article. Auteur de nombreux articles sur la muséologie.

Sur cette bouteille à goulot en étrier de la culture Moche (env. 250 apr. J.-C.) trouvée sur la côte nord du Pérou, on peut voir un héros mythique sur un bateau de pêche accompagné de deux captifs et compagnons zoomorphes.

[Photo: Victor R. Boswell Jr., National Geographic Society.]



Depuis la fin du XVI^e siècle, époque à laquelle les conquistadors espagnols vendaient à la Porte du Soleil des parcelles fouillées par les chasseurs de trésor, l'or et les œuvres d'art précolombiens ont été arrachés à leur cachette et à leur patrie, puis exportés au profit des pillards et des marchands. Ce trafic illégal d'antiquités prive les pays d'origine de leur patrimoine culturel légitime non seulement à la suite du vol des objets, mais également sur un plan plus fondamental et plus tragique, parce que les fouilles clandestines détruisent à jamais les sites archéologiques, et avec eux les chances de recréer le tissu de l'histoire et l'image d'une culture.

Les pays du Tiers Monde, riches en objets archéologiques, dans leur effort pour enrayer le pillage des sites anciens se heurtent à des difficultés inouïes. De plus, à partir du moment où l'objet est sorti en contrebande de son pays d'origine, le pays lésé n'a jusqu'à présent guère eu de recours sur le plan juridique pour récupérer ses trésors. Même si plusieurs pays du Tiers Monde ont promulgué des lois interdisant ou limitant l'exportation d'objets ayant un intérêt culturel, ou ont ratifié la Convention de l'Unesco interdisant l'importation en bonne et due forme, la coopération des nations importatrices d'objets d'art reste essentielle. Mais, la plupart du temps, elle est inexistante. Les États-Unis d'Amérique, par exemple,

sont le seul grand pays importateur d'objets d'art qui ait à ce jour ratifié la Convention de 1970 (avec l'exception récemment de la France, dont le Parlement a donné le feu vert au gouvernement).

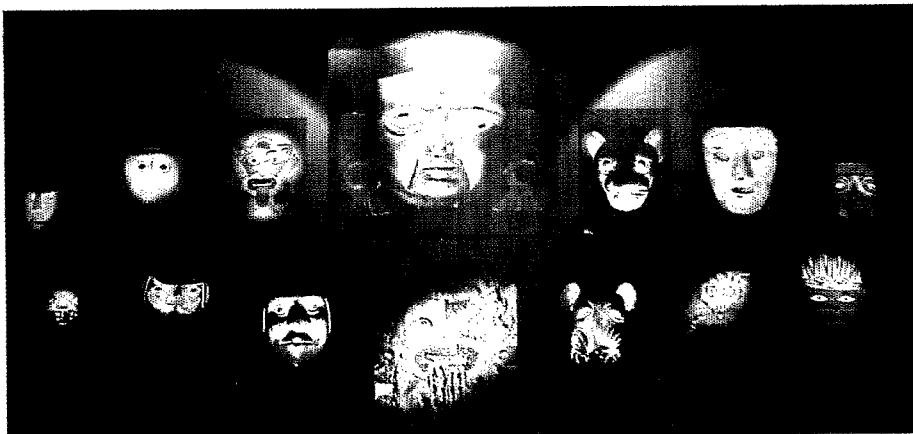
Tout, cependant, n'est pas perdu, comme le montre très bien l'exposition *Stolen treasures - Missing links* (Trésors volés - Chaînons manquants).

Un accord conclu en 1981 entre le gouvernement péruvien et celui des États-Unis d'Amérique a institué un moyen légal d'empêcher l'importation illicite d'œuvres d'art péruviennes. Le Service des douanes des États-Unis, à l'occasion d'un litige qui a fait date, a renvoyé au gouvernement péruvien 800 objets d'art volés qui avaient été confisqués depuis 1981 à des collectionneurs incapables de fournir les documents afférents à leurs acquisitions. Pour marquer cet accord, le gouvernement péruvien, sous les auspices du premier ministre Fernando Schwalb Lopez Aldana, a mis à la disposition de la National Geographic Society, pour une exposition, environ 500 objets précolombiens représentant les cultures Chavun, Moche, Nazca, Huari-Tuahuano, Chimu, Paracas et Inca. La collection comprend un masque mortuaire en or, des bijoux en or, de la céramique et des textiles, tous confisqués par le Service des douanes des États-Unis. À partir de janvier 1984, l'exposition sera présentée dans les huit plus grands musées américains, dont le Field Museum of Natural History (Chicago), le Natural History Museum (Los Angeles County) et le Carnegie Institute (Pittsburgh).

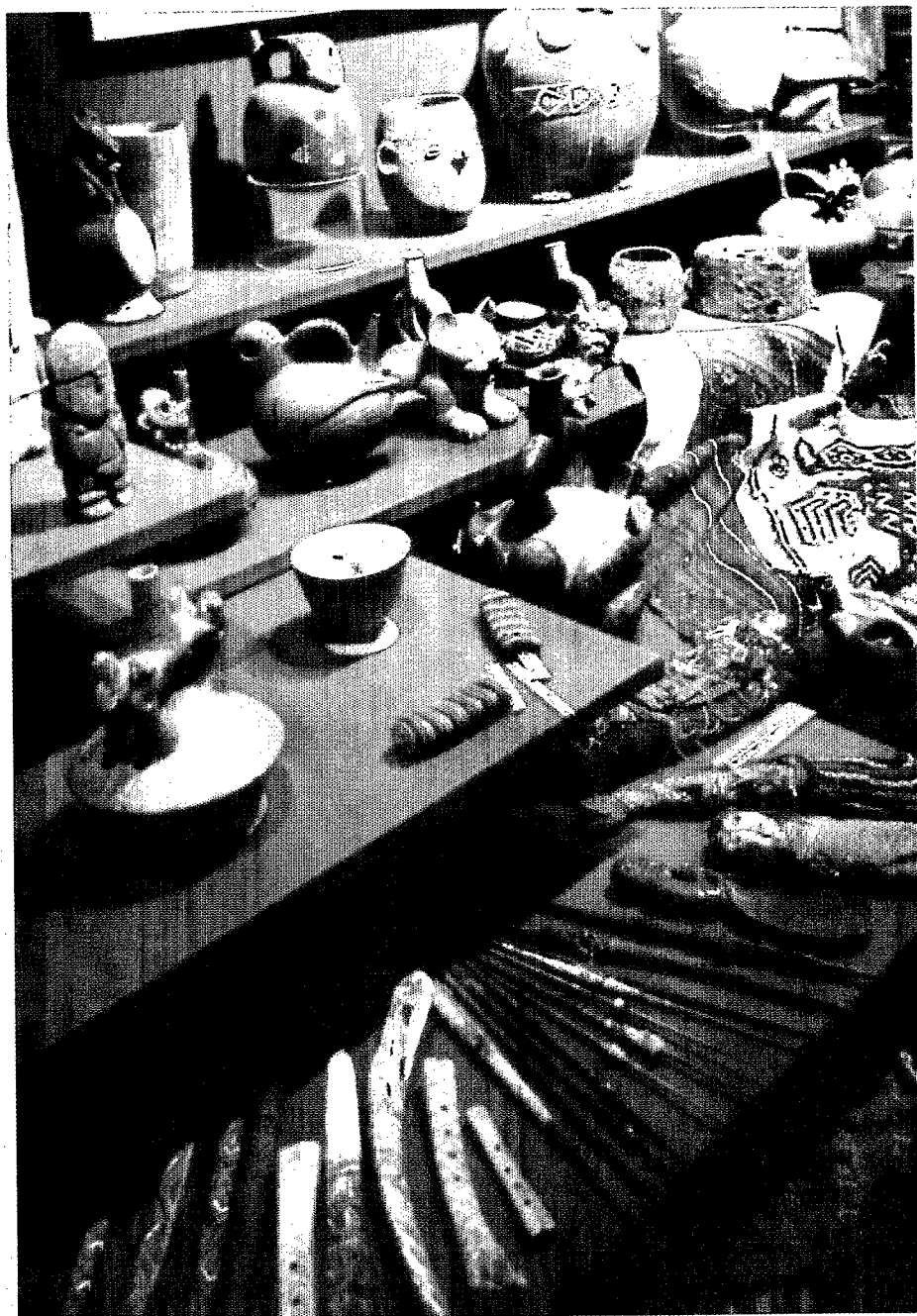
Un message capital

Pour David Sutton, directeur du Explorers Hall de la National Geographic Society, chargé d'installer l'exposition, il s'agissait de montrer ces trésors archéologiques importants et rares au public et, en même temps, de raconter leur fascinante histoire. Il a résolu ce problème en articulant l'exposition autour d'un message crucial: les pillards (et, plus largement, les trafiquants et les collectionneurs, qui alimentent un marché lucratif) commettent des crimes contre le savoir, l'archéologie, l'histoire, l'art et toute l'humanité. Les lacunes qu'ils créent ne peuvent jamais être comblées et les dommages cau-

Masque d'or de la culture Vicus entouré de divers autres masques.
[Photo: National Geographic Society.]

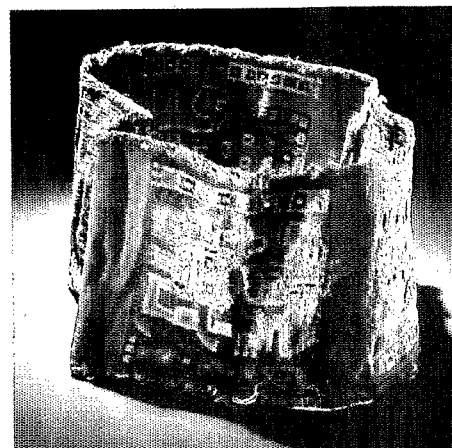


Céramiques, textiles et outils précolombiens du Pérou. Exposition *Trésors volés – Châtons manquants*, organisée à Washington D.C. par la National Geographic Society en 1983.
[Photo: National Geographic Society.]



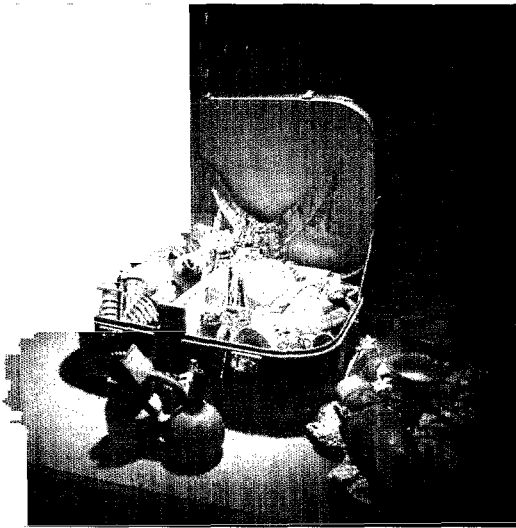
Différents types de récipients en céramique.
[Photo: National Geographic Society.]

Bandeau de tête en tapisserie, tissé de motifs figuratifs, cousu lâchement en forme d'anneau – Huari 700-1000 apr. J.-C.
[Photo: National Geographic Society.]



Valise de contrebandier devenue objet d'exposition.

[Photo: National Geographic Society.]



sés à la connaissance que nous avons de nos ancêtres et du passé sont irréparables. En fondant son argumentation sur des objets historiquement et culturellement importants, Sutton fait une démonstration qui porte et qui témoigne d'un sens de l'effet dramatique.

L'exposition est divisée en cinq sections; chacune d'elles raconte une partie de l'histoire et crée une atmosphère de mystère qui tient le visiteur en haleine.

Le Bureau des douanes. Le visiteur entre dans l'exposition comme s'il pénétrait dans le bureau des douanes d'un aéroport international. Des caisses et des valises sont empilées au milieu de la pièce, et l'une d'elles est ouverte, laissant apparaître son contenu. C'est la valise authentique utilisée par David Bernstein, un marchand de New York, et confisquée par les douaniers à l'aéroport Dulles en janvier 1981. L'odeur âcre qui sortait des paquets de momies avait alerté les soupçons du douanier. Dans cette valise, on peut voir de superbes coupes inca, de magnifiques perles d'or et de turquoise et de splendides céramiques, datant de 900 av. J.-C. jusqu'au XVI^e siècle de notre ère. Dans cette section, où les effets d'éclairage ne sont pas ménagés, on trouve également des agrandissements d'articles de journaux sur la contrebande, des photographies de sites pillés, des règlements douaniers et un film sur les pilliers de tombes, ou *huaqueros*, travaillant sous nos yeux à la tragique destruction de témoignages archéologiques de première importance.

Cultures andines. Cette section retrace

les cultures de chaque région dans leur cadre historique et géographique. De magnifiques objets originaux, des diagrammes chronologiques et un gigantesque matériel audio-visuel servent à relier ces cultures aux autres civilisations mondiales. Cette section présente également l'évolution de l'art andin depuis l'antique culture chavin, au I^{er} millénaire avant notre ère, jusqu'à la fin de la grande civilisation inca, systématiquement détruite au XVI^e siècle par l'Espagnol Pizarro et ses conquistadors.

Contexte. Cette troisième section compare les méthodes de travail des deux catégories de fouilleurs: la méthode méticuleuse et les outils perfectionnés de l'archéologue et l'œuvre de destruction accomplie par les scies, les haches, les sondes métalliques et même la dynamite qu'utilisent les pillards. Cette opposition est vigoureusement illustrée par l'histoire que « raconte » la cruche Moche en forme de hibou qui, endommagée par la pioche d'un contrebandier, n'a jamais pu reprendre sa place légitime dans l'histoire — autre « chaînon manquant ».

Signification explore les cultures andines — leurs symboles, les objets et les sites sacrés, et leurs riches traditions, qui, grâce à une étude et une interprétation attentives, peuvent être ressuscitées pour les générations futures du Pérou et du monde. Une attention particulière est consacrée aux objets de la vie quotidienne, aux rites et aux techniques de guérison. Des textiles nazca, des objets de céramique chimu, des masques d'or vicus et de grands panneaux de plumes sont magnifiquement exposés et montrent la qualité, le degré de perfection et la vigueur des cultures andines.

La section finale présente une maquette du nouveau Musée national d'anthropologie et d'archéologie du Pérou, qui sera construit au Parque las Leyendas à Lima¹. Il fait aussi partie intégrante du message transmis par l'exposition, car celle-ci, résumé du patrimoine péruvien, ne retournera pas simplement au Pérou, après son périple de deux ans dans les musées des États-Unis, pour être abritée dans un immeuble moderne doté des derniers perfectionnements de la technique. Le nouveau musée fera également fonction de centre de conservation et d'archives pour la région andine et sera un modèle pour toute l'Amérique latine. Ce projet de 30 millions de dollars bénéficie d'un prêt provisoire de 25 millions de dollars de la Banque interaméricaine de développement. Le gouvernement péruvien a engagé une part des revenus du tourisme pour les

deux prochaines années, et une fondation privée, FUNDAMUSEO, a été créée aux États-Unis pour recueillir des fonds supplémentaires destinés au Musée national d'anthropologie et d'archéologie du Pérou. L'exposition itinérante sera placée sous les auspices de FUNDAMUSEO, et les recettes des ventes des reproductions garanties de certains objets seront versées au fonds de construction du nouveau musée².

Ainsi *Stolen treasures — Missing links* est une exposition à vocations multiples. Elle vise à informer les visiteurs sur le patrimoine culturel pré-inca unique. Elle cherche également à enseigner au public les responsabilités réciproques des gouvernements à l'égard du précieux patrimoine culturel dont ils ont la garde; il est indispensable que les gouvernements des pays où il existe un « marché de l'art » aussi bien que ceux des pays d'où proviennent les objets prennent des mesures pour assurer la protection des trésors archéologiques de l'humanité. Enfin, l'exposition exprime vigoureusement la résolution des États-Unis d'Amérique de jouer leur rôle dans la lutte pour la protection du patrimoine culturel des nations qui coopèrent avec eux contre la destruction des sites archéologiques à des fins de profit.

[Traduit de l'anglais]

1. Voir article de Julio Gianelle, « Le futur Musée national archéologique et anthropologique du Pérou », dans *Museum*, vol. XXXIV, n° 4, 1982.

2. FUNDAMUSEO publiera un catalogue de l'exposition sous la responsabilité de Mary Azoy, National Geographic Society (Washington, D. C.), et comprendra des textes de Betty J. Meggers, Smithsonian Institution (Washington, D. C.); Elizabeth P. Benson, Institute of Andean Studies (Berkeley, Californie); Richard L. Burger, Yale University (New Haven, Connecticut); Izumi Shimada, Princeton University (Princeton, New Jersey); et Anne Paul, University of Georgia (Georgie).

Appel du Musée de la Barbade

A la suite de la présentation du rapport du Comité pour le développement du musée, il a été décidé, d'une part, d'élargir ses activités et, d'autre part, d'en faire essentiellement un Musée de la Barbade. Créé initialement dans cette dernière intention en 1933, le musée s'était depuis transformé en Musée des arts appliqués.

Je souhaite lancer un appel au public pour recueillir des matériaux illustrant l'histoire et la culture barbadiennes qui ont pu être exportés hors de l'île. La nature exacte de ces matériaux est difficile à préciser, mais il peut s'agir de : peintures, dessins, gravures et photographies de la Barbade ; de portraits et objets personnels de Barbadiens et autres résidents ; d'objets se rapportant à l'histoire de la Barbade ou à ses institutions : milices, églises, synagogue, chemins de fer, écoles et collèges ; d'œuvres anciennes de l'artisanat barbadien : objets en coquillages ou en écaille de tortue, poterie, vannerie, appeaux ou oiseaux de leurre, modèles réduits et jouets ; de vestiges archéologiques trouvés à la Barbade ; de tout objet qui, sans présenter nécessairement un lien direct avec la Barbade, illustre l'histoire de l'industrie sucrière et de l'esclavage : il pourra s'agir par exemple de représentations de vaisseaux négriers ou de ports dans lesquels on se livrait à la traite des Noirs.

David Devenish, Directeur,
The Barbados Museum and Historical Society,
St Ann's Garrison, Barbade
