

Museum

No 173 (Vol XLIV, n° 1, 1992)

**1492 et ensuite : les
rencontres se poursuivent**

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

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

N° 173 (n° 1, 1992)

Couverture, p. I: *Shuya*, 1987. Tableau par
Jaime Zapata.

Couverture, p. IV: *Sans titre*, 1983. Tableau
par Roger Van Rogger.

Directrice: Anne Raidl
Rédacteur en chef: Arthur Gillette
Rédacteur en chef par intérim: Alison
Clayson
Secrétaire de rédaction: Christine Wilkinson
Rédacteur: Mahmoud El-Sheniti (version
arabe)
Rédactrice: Irina Pantykina (version russe)

COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde
Azedine Bachaouch, Tunisie
Craig C. Black, États-Unis d'Amérique
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexique
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Syung-gil Paik, République de Corée
Stelios Papadopoulos, Grèce
Elisabeth des Portes, Secrétaire générale
par intérim de l'ICOM, *ex officio*
Roland de Silva, Président de l'ICOMOS,
ex officio
Lise Skjøth, Danemark
Tomislav Sola, Yougoslavie
Vitali Souslov, Fédération de Russie
Shaje Tshiluilu, Zaïre

Composition: Les Presses de l'UNESCO
Impression: Imprimerie M.R.S.,
59601 Maubeuge, France

© UNESCO 1992

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

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

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

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

Du nouveau sur les périodiques du monde muséal:
Il convient d'ajouter à la liste provisoire de
périodiques nationaux figurant dans le n° 168
de *Museum*:

AAMA News
Art Museums Association of Australia
G.P.O. Box 20155
Melbourne, Victoria 3001
Australie



Quelqu'un l'a vraiment dit

« Le musée peut évoquer un centre
commercial avec ses escaliers
mécaniques, ses boutiques, ses
multiples points de restauration et
son atmosphère, conçue, semble-
t-il, pour que les visiteurs se
sentent à l'aise comme des
consommateurs dans un magasin,
comme s'il fallait atténuer le choc
de se trouver dans un musée
d'art. »

Michael Danoff
Directeur du San Jose
Museum of Art
Californie



CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel
Museum
UNESCO
7, place de Fontenoy
75700 Paris, France
Tél.: (33.1) 45.68.43.39
Télécopie: (33.1) 42.73.04.41

Abonnements (français/espagnol)
Les Presses de l'UNESCO
Service des abonnements
31, rue François Bonvin
75015 Paris, France

Abonnements (anglais)
Journals Subscription Dept.
MARSTON BOOK SERVICES
P.O. Box 87,
Oxford OX2 0DT
Royaume-Uni

Prix du numéro: 54 F
Abonnement (4 numéros ou numéros
doubles correspondants): 180 F

S O M M A I R E

A l'aube de 1992... 3

Éditorial 4

1492 et ensuite :
les rencontres se poursuivent

| | | |
|------------------------------------|--|----|
| Yani Herreman | <i>Musées en Amérique latine : nouvelles rencontres</i> | 5 |
| Lucía Astudillo de Parra | <i>Tendons-nous la main</i> | 6 |
| <hr/> | | |
| Marta Arjona | <i>Près de La Havane. Le trésor des traditions afro-cubaines</i> | 7 |
| Amelia Morimoto | <i>Le Pérou et la mémoire de l'immigration japonaise</i> | 9 |
| Une enquête de <i>Museum</i> | <i>Le Musée juif de Buenos Aires</i> | 12 |
| Teniza Iara de Freitas Spinelli | <i>L'Allemagne au sud du Brésil</i> | 13 |
| Lucía Astudillo de Parra | <i>Un « Viking muséologue » en Équateur</i> | 17 |
| Peter Ludvigsen | <i>Des peintures paysannes nicaraguayennes au Danemark</i> | 20 |
| | <i>Et à Stockholm... des broderies chiliennes</i> | 24 |
| Luis R. Cancel | <i>Autoportrait : un musée d'art de classe internationale dans une communauté multi-ethnique</i> | 25 |
| Américo Castilla | <i>Joan Miró : une inspiration précolombienne ?</i> | 28 |

RUBRIQUES



Hilmar Hoffmann

Une ville, des musées

Le paysage muséal de Francfort 29



Étienne Clément

Retour et restitution de biens culturels

Le Comité intergouvernemental de l'UNESCO s'est réuni à Athènes 32



Bernard M. Feilden
Catherine Van Rogger

En toute franchise

Les réserves des musées : loin des yeux... 33
« Quel dommage que votre mari ne soit pas mort ! » 35



Chronique de la FMAM

Flash 38

ET QUI PLUS EST...

Ringard ? Branché ? Le musée vu par des adolescents 39

Emil Bosshard
Jacques Deferne

De l'eau, de l'eau partout (même en Suisse ?) 45
Peintures : le contrôle climatique passif des vitrines 46
L'hygrométrie et le bonheur d'un clavecin 51

Alma Ruempol
Vasundhara Prabhu

Rotterdam : à collection nouvelle, nouveau système de documentation 55
Un guide à l'intention des familles : pourquoi et comment ? 59

Courrier des lecteurs 63

A l'aube de 1992...

Nos fidèles lecteurs vont remarquer quelques changements dans *Museum*. A partir du présent numéro (n° 1, 1992), l'édition anglaise de la revue sera copublée par l'UNESCO et Basil Blackwell, à Oxford, Royaume-Uni. Étant donné l'incertitude qui plane sur l'avenir de la revue, notre association avec cet éditeur commercial renommé constitue effectivement une bonne nouvelle. Le partenariat conforte la viabilité financière de *Museum* en offrant une aide à sa production et l'indispensable soutien à sa commercialisation dans tout le monde anglophone. Les services de la rédaction restent à l'UNESCO, alors que l'impression, les abonnements et la distribution de l'édition anglaise seront traités directement depuis Oxford.

Certains changements dans la présentation sont également visibles. Au cours de l'année à venir, les résultats du sondage effectué auprès de nos lecteurs nous donneront la possibilité d'affiner cette présentation et de procéder à des améliorations. Nous sommes reconnaissants à tous ceux qui ont répondu si rapidement – et si franchement – à notre appel et nous vous demandons d'avoir la patience d'attendre l'évaluation de vos commentaires.

Nous avons le plaisir de vous annoncer la nomination de Marcia Lord au poste de rédacteur en chef de *Museum*. Originaire de Chicago, M^{me} Lord travaille à l'UNESCO depuis vingt et un ans et apportera à ce poste toute l'expérience qu'elle possède en matière d'édition, de promotion du livre et d'affaires culturelles.

Notre satisfaction de savoir *Museum* en bonnes mains est néanmoins teintée de tristesse, car nous devons dire au

revoir à Arthur Gillette, qui va désormais se consacrer au Programme de la jeunesse de l'UNESCO. Durant les trois années qu'il a passées à *Museum*, Arthur, grâce à sa nouvelle approche dynamique, a régularisé la parution de la revue, insufflé une personnalité originale dans ses pages et largement contribué à la mettre en valeur. Ce grand ami va nous manquer et nous lui souhaitons bonne chance dans ses nouvelles fonctions. Heureusement, son bureau n'est guère éloigné de notre rédaction, et nous pourrions ainsi rester en contact.

Alors que 1992 prend son essor, nous, à *Museum*, observons avec optimisme les transformations qui se produisent dans le monde. Nous espérons que tout changement dans votre vie sera bénéfique et vous apportera paix et bien-être tout au long de la nouvelle année.

Alison Clayson,
rédacteur en chef p.i.

L'Organisation des Nations Unies et l'UNESCO ont proclamé 1992 « Année de la commémoration du cinquième centenaire de la rencontre de deux mondes ». Sur les deux rives de l'Atlantique, des musées s'appêtent donc, à l'heure où nous écrivons, à faire revivre et à mettre en lumière les mutations artistiques, architecturales et autres que la péninsule ibérique, à la suite du périple historique de Christophe Colomb, a induites dans ce que l'on appelle aujourd'hui l'Amérique latine et les Caraïbes. Nul doute que ces expositions seront appréciées comme il se doit par le public et qu'elles trouveront un large écho auprès des médias.

Le présent numéro de *Museum* se veut un complément de l'action entreprise dans ce sens, et son ambition est de montrer, sans se borner à l'axe ibérique, comment les musées rendent compte de l'immigration vers l'Amérique latine et les Caraïbes en provenance d'autres « mondes » : Afrique, Europe septentrionale et orientale et Asie, par exemple. Cette approche lui permet aussi de montrer comment les « rencontres » se sont poursuivies au fil des siècles : l'immigration juive en Argentine et japonaise au Pérou, pour ne citer que deux exemples, est relativement récente. Enfin, le présent numéro est conçu de manière à passer en revue les influences mutuelles ou circulaires, voire indirectes, qui – par le biais des musées et des expositions – ont porté le rayonnement de la culture hispano-américaine jusqu'en Amérique du Nord et (« juste retour des choses ») en Espagne et dans d'autres régions d'Europe : un directeur de musée à New York, la peintre nicaraguayenne au Danemark, par exemple.

Au-delà de la description de ces « rencontres continues de plusieurs mondes » (qui n'était peut-être pas l'objectif premier de Christophe Colomb), le présent numéro permet d'entrevoir à quel point il est essentiel, dans le monde dangereux où nous vivons, de faire en sorte que la culture soit à même, et qu'elle ait les moyens, de transcender les catégories du « nôtre » et du « leur » pour devenir le bien commun de tous.

Museum voudrait remercier les deux coordonnatrices de ce numéro, dont la collaboration réfléchie a permis de réunir les auteurs du dossier central et dont le travail sans relâche a permis de mener ce dossier à bonne fin. Il s'agit de Lucía Astudillo de Parra (Équateur) et de Yani Herreman (Mexique), dont les notices biographiques accompagnent leurs introductions respectives.

A. G.

Musées en Amérique latine : nouvelles rencontres

Yani Herreman

La coordination de la préparation de ce numéro de Museum a été assurée conjointement par deux spécialistes. Yani Herreman (Mexique), architecte et directrice de musée, est membre du Comité consultatif de rédaction de la revue et joue un rôle très actif dans le développement des musées de son pays et de la région en général. Lucía Astudillo de Parra (Équateur), animatrice de diverses initiatives muséographiques originales, préside actuellement l'Organisation régionale de l'ICOM pour l'Amérique latine et les Caraïbes.

Les deux coordonnatrices exposent à nos lecteurs quelques idées-forces de ce numéro de Museum.

En examinant la documentation bibliographique disséminée, çà et là, sur l'histoire des musées d'Amérique latine et son incidence sur le développement culturel régional, j'ai pu vérifier un fait qui, bien que connu, est fort intéressant et digne de réflexion.

Le musée en tant qu'institution culturelle a été introduit dans le Nouveau Monde dans le cadre d'un ordre social imposé et par conséquent étranger aux peuples colonisés ; pourtant, avec le temps et à la différence d'autres institutions, il a pu s'adapter et s'intégrer pour devenir une ressource culturelle propre aux civilisations naissantes : d'une part, comme symbole de l'identité nationale et, d'autre part, comme moyen d'éducation et de démocratisation de la culture. Il en est résulté des initiatives qui, avec plus ou moins de netteté, persistent jusqu'à aujourd'hui et constituent la spécificité des musées d'Amérique latine.

Sans en refaire l'histoire, je rappelle que ces musées ont pour origine des cabinets scientifiques ou des galeries de curiosités, tels le Musée national du Mexique, dont le noyau originel fut le cabinet de Longinos (1790), ou le Musée des sciences de Rio de Janeiro, fondé en 1818 par Jean VI à partir de son cabinet de minéralogie. Il est arrivé, mais c'est exceptionnel, que l'impulsion initiale ait été donnée par des collectionneurs européens que l'amour de leur nouvelle patrie ou leur esprit éclairé incitaient à laisser en Amérique les fruits de leurs recherches. Rappelons que c'est précisément à cette époque que des objets provenant des terres nouvellement découvertes ont commencé à apparaître dans les collections privées d'Europe et dans celles des futurs grands musées.

La sortie des objets culturels commence vraiment au XVIII^e et au XIX^e siècle, avec les grandes expéditions scientifiques. C'est ainsi que la collection Dombey, confiée en 1786 à la Bibliothèque royale de France, fait aujourd'hui partie du Musée de l'homme à Paris et que les collections La Rosa Perris, T. H. Teunot, Clay Simonds, sir William Lawrence et C. G. Clarke, en provenance du Pérou, se trouvent désormais au British Museum. On pourrait citer bien d'autres cas.

Nous avons vu que les musées d'Amérique latine se sont constitués en majorité autour de collections ayant pour thèmes la culture et l'environnement locaux. Cela a facilité leur transformation ultérieure en symboles de l'identité culturelle. Les gouvernements issus des guerres d'indépendance, conscients du rôle que les musées pouvaient jouer dans l'affirmation de l'identité nationale, se sont appuyés sur eux pour proposer une vision idéologique différente. En même temps, ils reconnaissaient l'importance des musées comme instruments d'éducation et de communication, rôle expressément mentionné dans les décrets portant création des nouveaux musées nationaux.

Le musée occupe donc une place prépondérante dans la vision positiviste de l'ouverture culturelle. Cette tendance à associer le musée à l'éducation et à une plus vaste diffusion de la culture, à lui assigner une fonction sociale, apparaîtra et disparaîtra tout au long de l'histoire. En tout état de cause, de nombreux choix comme ceux du Mexique, du Nicaragua, de Cuba et du Brésil, entre autres, et les déclarations des participants à l'importante table ronde organisée à Santiago, au Chili,

en 1972 sur les musées de la région, soulignent cette volonté sous-jacente qu'illustrent bien des exemples de musées associés à la vie des communautés.

Ce rapide exposé historique ne prétend pas s'appliquer à tous les pays de la région latino-américaine qui, même s'ils partagent une histoire commune et vivent aujourd'hui une réalité économique et sociale très comparable, n'en conservent pas moins leur identité propre.

L'évolution des musées au xx^e siècle est d'ailleurs loin d'être uniforme. Sous l'influence des transformations socio-économiques et politiques de chaque pays, ils se sont adaptés à la réalité nationale, exprimant dans la majorité des cas la politique culturelle en vigueur.

J'ai parlé jusqu'ici du musée « classique », celui qui est né de la présence espagnole ou portugaise et qui s'est développé sous cette tutelle avant de s'en libérer le moment venu. Le présent numéro de *Museum* traite des « autres » présences qui ont aussi laissé leur empreinte culturelle et ont voulu offrir en terre américaine le témoignage de leur propre patrimoine culturel : c'est le cas de l'immigration japonaise ou allemande, par exemple.

Les peuples noirs sont une des composantes culturelles essentielles des Grandes Caraïbes et du Brésil. Il convient donc de montrer leur importance dans la réalité socioculturelle de ces pays. C'est pourquoi le Musée de Guanabacoa présente non seulement le passé, mais aussi le présent des Noirs de Cuba.

Pour finir, je voudrais revenir sur la présence latino-américaine dans les musées européens et poser à ce propos une question à laquelle il est difficile de répondre dans un texte liminaire comme celui-ci. Comment, en Europe, la culture contemporaine de l'Amérique latine est-elle présentée ? Certains articles apportent des éléments de réponse. Pour ma part, j'espère que 1992 ouvrira une ère d'expositions qui montreront aux autres peuples ce qu'est la civilisation latino-américaine dans sa dimension historique et dans sa réalité présente. ■

Tendons-nous la main

Lucía Astudillo de Parra

Il y a quelques mois, au Danemark, nous avons parlé avec Yani Herreman et Arthur Gillette du projet du numéro de *Museum* : « 1492 et ensuite ». Aujourd'hui, au moment de présenter le contenu de ce numéro, après avoir lu quelques articles, je pense très sincèrement que la communication est le principal moyen de rencontre entre les êtres humains qui transcende l'espace et le temps.

Étant amenée à évoluer dans des mondes très divers, à écouter le son de langues différentes, j'ai parfois l'impression d'être le balancier d'une horloge qui se déplace d'un continent à l'autre. Notre existence est faite d'une constante découverte de gens de toutes sortes. Et l'essentiel de ces contacts, de ces chocs, est un apprentissage, un enrichissement de notre présent, nourri par l'abondance des bienfaits spirituels qui naissent du rapprochement entre les êtres humains, quelle que soit leur origine.

En 1492, il y a eu rencontre, mais la reconnaissance, la compréhension entre les êtres humains sont une réalité quotidienne. A cet égard, les musées de l'immigration qui se sont créés en Amérique latine offrent un bon exemple de rupture de l'isolement culturel. Ce type de musée est une invite manifeste à oser ouvrir les portes pour entrer et sortir, découvrir et apprécier les valeurs offertes par d'autres cultures.

Les musées de l'immigration, avec leur histoire, leurs expositions, leurs activités, nous incitent à sortir de l'ethnocentrisme qui nous empêche de regarder autour de nous et de comprendre que chaque pays abrite d'autres cultures parallèles à la nôtre, qu'il est impératif d'éliminer le racisme et la malveillance entre les hommes

et qu'il est temps de lutter pour mettre à bas les barrières entre les personnes, les pays et les continents.

1492 est l'année d'une rencontre entre d'intrépides navigateurs et un monde dont ils ignoraient l'existence, mais qui était là depuis toujours.

1992 doit ouvrir une ère de rencontres plus riches et permanentes, génératrices de solidarité, d'échanges et de paix pour le monde.

Les fonctionnaires des musées de l'immigration, les immigrants ou fils d'immigrants qui travaillent dans les musées du pays d'accueil qui est devenu le leur sentent mieux que personne la nécessité d'une large compréhension et d'une vaste solidarité entre les hommes.

Les productions culturelles de toute nature offertes par les musées et les institutions de nos pays doivent pouvoir se réclamer orgueilleusement de nos racines et exalter notre identité culturelle tout en exprimant un sincère désir d'union et de rapprochement entre les peuples.

Apprendre à mieux nous connaître, à surmonter et à vaincre les divergences qui nous séparent, telle doit être aujourd'hui l'aspiration de tous. Nous rencontrons à tous les instants d'autres êtres humains : tendons-leur les bras dans un baiser fraternel. Chacun aujourd'hui doit avoir conscience que les relations et les échanges interculturels sont un moyen de mieux appréhender notre société. Conjuguer nos efforts et travailler pour un monde qui offre à chacun de nos frères et à chacune de nos sœurs la possibilité de vivre une vie meilleure, voilà notre devoir à tous. Il est essentiel que les musées en soient conscients. ■

Près de La Havane

Le trésor des traditions afro-cubaines

Marta Arjona

Tragédie personnelle et collective, enrichissement culturel, tels sont les deux aspects contradictoires mais authentiques et profonds de cette forme d'immigration bien particulière que fut l'arrivée d'Africains sur les plages des Caraïbes, amenés là de force pour y vivre l'esclavage. C'est pour témoigner de cette expérience et surtout de l'apparition de modèles culturels spécifiquement

afro-cubains qu'a été créé, non loin de La Havane, le musée que nous présente la directrice du Patrimoine culturel de Cuba, Marta Arjona, membre du Conseil exécutif de l'ICOM.

Objet de la collection du musée.



Photo aimablement fournie par l'auteur

A partir du XVI^e siècle, la traite amena à Cuba des Noirs originaires essentiellement de Guinée, du Gabon, du Congo et de l'Angola, mais aussi, à mesure que se développa le commerce des esclaves, de Mauritanie, de Zanzibar ou du Mozambique, apportant avec eux, avec leurs angoisses et leur douleur, une identité puissante qui fait à jamais partie intégrante de notre mémoire culturelle.

Ces groupes d'Africains, qui débarquaient démunis de tout et ne parlaient pas la même langue, surent transmettre par la parole et par le geste l'essence authentique de leurs coutumes et de leurs croyances. Parmi de multiples origines, Lucumi, Mandingue, Ganga, Congo, Carabali permettent de repérer les diverses régions du continent noir représentées dans ce que le grand spécialiste cubain Fernando Ortiz appelle le processus de transculturation qui a abouti à la fusion des cultures noire et blanche et dont découle incontestablement cette identité métisse spécifique de notre peuple.

Située à l'est de La Havane, la ville de Guanabacoa a été fondée en 1743 par décret royal de Philippe V d'Espagne. Elle était alors entourée de plantations de tabac et de canne à sucre, base de sa prospérité économique, ce qui explique l'afflux dans la région d'esclaves africains voués à la plantation et à la récolte de la canne ; depuis, l'histoire a voulu qu'il y ait dans la région de Guanabacoa des îlots de populations africaines, puis métisses descen-

dant des esclaves noirs. C'est dans ce terreau que le trésor des traditions a fleuri : coutumes et rites ont enrichi la culture populaire par le syncrétisme des religions africaines et du catholicisme.

Une empreinte indélébile

Quand le Musée municipal de Guanabacoa a été ouvert au public en 1964, il y avait déjà eu tout un travail de sauvegarde, de classement et de conservation d'objets associés aux rites afro-cubains qui, regroupés en collections selon leur origine yoruba, bantou ou carabali, allaient constituer le fonds initial de ce musée dans l'espace consacré à ces cultes. Le musée abrite des objets de première importance qui expriment les vertus des orishas et des saints, du matériel de *santería* (religion afro-cubaine), des costumes caractéristiques des représentations de Shangó, Oshún, Yemanyá, Obatalá, Elegguá et autres dieux, ainsi que les costumes impressionnants des Iremes ou *diablotins*, associés aux rites abakuá. L'importante collection d'instruments de percussion comporte des tambours arara et yuca, des hochets et des *chequerés* (petits tambours) complétés par les trois tambours *batá*, tous en forme de sablier et à double peau, qui sont les instruments les plus importants de la *santería*.

Les sept salles du musée consacrées aux rituels afro-cubains offrent aux visiteurs des informations précieuses sur la présence des Noirs à Cuba. En outre, l'ensemble folklorique qui travaille pour le musée, composé d'authentiques descendants d'Africains, permet de suivre l'évolution des liturgies et le cérémonial des rites traditionnels.

Quand on assiste à ce spectacle

d'une extraordinaire splendeur, on ne peut pas ne pas penser à ces mots du grand africaniste cubain Fernando Ortiz : « Aucun peuple n'a su représenter avec autant de génie que les Noirs africains les symboles plastiques du terrible mystère. Devant ces masques et sculptures de "diablotins mystiques", les représentations chrétiennes du démon, avec ses cornes et ses pieds fourchus empruntés aux faunes païens de l'Antiquité, font figure d'images aussi peu convaincantes que risibles. »

En dépit ou peut-être à cause de la modestie de ses ambitions, le Musée de Guanabacoa parvient à transmettre, dans les objets exposés comme dans ses programmes d'animation culturelle, ce halo magique de l'évocation rituelle qui nous émeut tant : juste hommage à ces enfants d'Afrique qui, depuis un demi-millénaire, ont marqué notre culture de leur empreinte indélébile. ■

Le Pérou et la mémoire de l'immigration japonaise

Amelia Morimoto

Bien que peu nombreuse, la communauté japonaise du Pérou s'est illustrée dans de multiples domaines de la vie du pays, ce dont témoigne le Musée commémoratif de l'immigration japonaise, à Lima. Amelia Morimoto a étudié la psychologie, l'anthropologie et la muséologie; elle est l'auteur de nombreux livres et publications sur l'immigration japonaise et la muséologie; elle est membre de l'ICOM et conseillère de ce musée de Lima.

L'historiographie officielle péruvienne présente bien des lacunes; certains groupes, certaines cultures, pourtant présents de manière vivante et significative dans l'histoire passée ou contemporaine du pays, sont notoirement absents des musées, tout comme des livres. C'est essentiellement pour cette raison qu'ont été entrepris des travaux comme l'étude de l'immigration japonaise, à laquelle un musée est consacré.

La venue d'immigrants japonais au Pérou s'explique par la série de changements qui se sont produits au Japon pendant la période connue sous le nom d'«ère Meiji» (1868-1912), pendant laquelle une bonne partie de la population d'origine rurale émigra vers le continent américain, à la recherche de meilleures conditions de vie. Au Pérou, les immigrants trouvèrent à s'employer dans l'agriculture d'exportation (canne à sucre et coton). C'est ainsi qu'entre 1899 et 1923 quelque 18 000 Japonais, hommes, femmes et enfants, s'intégrèrent à la société péruvienne.

Actuellement, la population d'origine japonaise compte environ 45 000 personnes, dont 95 % sont des descendants de ces immigrants, de la quatrième génération pour certains. Bien que peu importante en nombre, cette population a étendu son activité à tous les secteurs de la vie péruvienne. On remarque des noms japonais dans le monde des affaires, parmi les professions libérales, dans le domaine des sports, de la littérature, des arts plastiques, de la musique et de la politique.

Le savant japonais Yoshitaro Amano est à l'origine de la fondation du Musée Amano, l'un des plus importants du Pérou par la qualité de ses expositions et par l'aide qu'il apporte à la recherche archéologique.

La création du Musée commémoratif de l'immigration japonaise au Pérou s'inscrit dans une autre perspective. Pendant les cérémonies de célébration du 80^e anniversaire de l'immigration japonaise, pris en quelque sorte du désir de faire aussi bien qu'au Brésil où existait un musée de ce genre, un groupe d'institutions de la communauté d'origine japonaise décida de fonder son propre musée, dans le but de rendre hommage aux premiers immigrants. Le niveau d'organisation de cette communauté lui a permis non seulement de réunir les fonds nécessaires à la réalisation de ce projet, mais encore d'assurer l'existence du musée jusqu'à l'heure actuelle.

Plus précisément, le musée continue à vivre et à fonctionner grâce à la Fundación Cultural Nikkei del Perú (ex-Fundación 80 Peruano-Japonesa), créée pour le soutenir en tant que musée privé, et grâce au fait qu'il constitue une partie d'un complexe culturel, le Centro Cultural Peruano-Japonés, remarquable pour son dynamisme.

3 000 visiteurs par an

Le Musée commémoratif de l'immigration japonaise au Pérou s'est ouvert au public en 1981. L'aménagement de la salle d'exposition, un espace de 273 m², a été assuré par l'entreprise Tanseisha, avec du matériel muséographique apporté tout spécialement du Japon. L'histoire des relations entre le Pérou et le Japon est retracée, période par période, dans six sections permanentes, l'accent étant mis plus particulièrement sur le développement de la population d'origine japonaise au Pérou; elle est abondamment illustrée par des textes explicatifs, des photo-

graphies et des objets ayant appartenu aux premiers immigrants. Une dernière section est destinée aux expositions temporaires.

C'est avec ces dernières que le musée connaît certaines difficultés ; en effet, même si plusieurs expositions temporaires relatives à l'immigration japonaise (éducation, activité agricole, etc.) ont pu être organisées, on ne trouve pas dans le pays le matériel nécessaire pour réaliser de nouveaux montages correspondant aux normes sophistiquées de la muséologie moderne.

Le musée comprend aussi une salle d'environ 47 m² réservée à l'archivage des documents, et une autre, de dimensions analogues, où sont entreposées les collections. Le fonds du musée ne cessant de s'enrichir, toutes deux se révèlent aujourd'hui trop petites pour permettre une bonne conservation. Au cours des dernières années, la surface totale s'est agrandie d'un vaste espace destiné à l'administration et à la recherche.

Il s'agit certes, en termes de surface, d'un petit musée, mais le fait d'être installé dans un complexe culturel lui permet de disposer de plusieurs salles de conférences, d'une galerie d'exposition et de divers services, parmi lesquels une cafétéria et un restaurant japonais.

Depuis dix ans qu'il existe, le musée a accueilli quelque 3 000 visiteurs par an, en grande partie des touristes japonais qui y trouvent des textes dans leur langue. Toute la littérature du musée est disponible en deux langues, espagnol et japonais.

Néanmoins, le public le plus sympathique et le plus stimulant est, à coup sûr, formé par les enfants, descendants de Japonais pour beaucoup d'entre eux, qui ne s'intéressent guère

aux textes un peu austères du musée, mais prennent plaisir à jouer avec le tableau de commande de la carte lumineuse du Pérou, avec les projecteurs automatiques de diapositives, et à écouter la musique joyeuse, seul élément sonore du musée, émise par un appareil vidéo qui diffuse de vieux films. A observer ces enfants, qui viennent généralement plus d'une fois durant l'été, on a l'impression qu'ils ont découvert l'aspect récréatif de la technologie muséologique actuelle, qui leur donne accès à certaines données de leur réalité passée et présente.

Un président de la République

Au cours de l'année 1990, le musée a accueilli un flux de visiteurs inhabituel, tant par leur nombre que par leurs motivations. Cet afflux s'explique par le fait qu'il est relativement difficile pour quiconque, individu ou institution, de rester à l'écart de la dynamique qui caractérise une société aussi agitée et changeante que la société péruvienne. D'un côté, la grave crise qui affecte notre pays a provoqué l'émigration d'un grand nombre d'habitants vers diverses destinations ; les personnes d'origine japonaise émigrent au Japon pour se convertir en salariés temporaires dans les entreprises industrielles. Les démarches qu'elles font pour partir commencent presque toujours au musée, dont les archives peuvent fournir sur leurs ascendants des documents et des informations qui serviront à légaliser leur statut de travailleurs au Japon.

Par ailleurs, lors des récentes élections générales au Pérou, la nécessité d'expliquer la présence d'un candidat d'origine japonaise a attiré un autre

type de visiteurs, les journalistes, qui sont venus au musée recueillir toute information de nature à satisfaire ou à stimuler la curiosité du public. La télévision, les journaux et les revues locales et internationales ont fait de ce musée et de la communauté d'origine japonaise les vedettes du moment, aux côtés du candidat, aujourd'hui président de la République.

Mais l'information offerte par le musée n'a pas une utilité seulement éphémère ou circonstancielle; l'importante documentation conservée dans ses archives a facilité la tâche de nombreux chercheurs péruviens et étrangers. Le musée sert également de lien avec des institutions et des membres de la communauté d'origine japonaise, et représente de ce fait un instrument efficace pour les chercheurs qui travaillent sur des sujets la concernant.

L'encouragement de la recherche universitaire étant un objectif essentiel du musée, celui-ci organise et patronne depuis plusieurs années des séminaires, des conférences et des rencontres sur des thèmes ayant trait à l'immigration japonaise. Certes, son budget ne lui permet pas de financer des recherches, mais il met ses infrastructures au service des chercheurs. C'est ainsi que, depuis quelques années, une équipe mène une étude de grande envergure sur la communauté d'origine japonaise actuelle.

Au service de l'ensemble de la société

Si le musée manque de moyens pour la recherche, il en manque aussi pour rétribuer les professionnels et techniciens nécessaires; il dispose d'un personnel salarié très réduit, composé en

tout et pour tout de quatre personnes chargées de tout ce qui concerne l'administration et la maintenance. Néanmoins, la collaboration d'un personnel bénévole, professionnel et non professionnel, lui permet de conduire ses activités de manière satisfaisante. Grâce à la présence de guides volontaires formés à ce travail, il lui est possible, par exemple, d'accueillir des groupes relativement importants de visiteurs. Lors de la préparation d'expositions temporaires, le musée peut aussi compter, en son sein ou à l'extérieur, sur une assistance professionnelle adéquate.

Pour résumer le parcours de ce musée, on peut dire que l'élément moteur essentiel a été le dévouement des nombreuses personnes qui lui ont apporté leur concours durant ces années, conformément à une pratique courante dans les institutions à caractère culturel au Pérou. Malgré cela, le musée n'est pas encore parvenu à se réaliser pleinement en tant qu'institution au service de la société: les progrès de la recherche, par exemple, n'apparaissent pas dans ses expositions. Il ne rend que partiellement compte du rôle relativement important que jouent aujourd'hui sur la scène internationale, ainsi que nous l'avons vu, les descendants des immigrants. S'il en est ainsi, c'est que, de façon générale, la conception du musée demeure celle d'une entité conservatrice du passé, et non d'une institution reflétant aussi le présent, avec toutes ses potentialités et toutes ses difficultés.

Une telle institution ne saurait rester en marge de l'évolution générale du pays. Alors que la crise affecte la majeure partie des institutions, il est indispensable de concevoir un projet pour l'ensemble de la société. Le mu-

sée, dans la mesure où il fait partie de cette société, doit orienter son action dans ce sens. ■

Le Musée juif de Buenos Aires

Une enquête de Museum

A la suite de la création en 1862 d'une communauté juive en Argentine, le gouvernement de ce pays confia en 1881 à un représentant spécial la tâche d'encourager l'immigration de familles juives fuyant les pogroms en Russie. Grâce à cette initiative, plusieurs dizaines de milliers de juifs s'établirent en Argentine à la fin du xix^e siècle et formèrent des coopératives rurales. Le roman historique *Los gauchos judíos*, d'Alberto Gerchunoff, publié en 1910 et considéré aujourd'hui encore comme un classique, relate cette époque.

L'arrivée des premières familles juives dans le Río de la Plata remonte au xvi^e siècle. Mais, avant déjà, des juifs exilés faisaient partie de l'équipage de Christophe Colomb durant les premières traversées, après que 150 000 juifs eurent été bannis d'Espagne sous l'Inquisition par le décret royal du 31 mars 1492. Ils furent les premiers juifs de ce Nouveau Monde, qui devait en accueillir des centaines de milliers d'autres au cours des siècles.

C'est l'histoire de cette immigra-

tion, relatée aussi dans de nombreux ouvrages, que retrace le Musée juif de Buenos Aires, créé à l'initiative de Salvador Kibrik en 1967 et actuellement administré par la communauté juive d'Argentine.

Son fonds est constitué d'objets de culte et d'objets de valeur culturelle, artistique ou historique de différents pays d'émigration et d'Argentine. Il compte également des manuscrits (de Martin Buber, Stefan Zweig et Albert Einstein, par exemple), des journaux et autres documents précieux, notamment des plans cadastraux des terres où se sont installés des émigrants juifs à la fin du siècle dernier. Une salle spéciale est réservée aux peintures. Outre les visites de groupes d'élèves et d'étudiants, notamment, le musée accueille chaque jour de six à huit visiteurs, dont certains viennent de pays aussi lointains que le Japon, les États-Unis d'Amérique ou l'Italie.

Le président du Musée juif de Buenos Aires est un ingénieur, Guillermo Pollack, et sa directrice par intérim un professeur, Victoria Bernadsky de

Celtman. Le musée maintient des contacts avec d'autres musées en Argentine, ainsi qu'en France, en Italie, aux Pays-Bas, en Espagne, etc.

Lorsqu'il est devenu membre honoraire du musée, l'écrivain de renommée mondiale Jorge Luis Borges a souligné que le musée « est le témoignage historique de la participation de la culture juive au développement de l'Argentine ». ■

Museum tient à remercier Cristina Barbin, de l'Office de l'information du public de l'UNESCO, d'avoir réuni les renseignements qui ont permis la rédaction de cet article.

Un émigrant juif en Argentine à la fin des années 1880.



Musée juif de Buenos Aires

L'Allemagne au sud du Brésil

Teniza Iara de Freitas Spinelli

Le Musée historique Visconde de la ville de São Leopoldo permet de découvrir certaines des caractéristiques introduites par les immigrants allemands venus s'installer dans le sud du Brésil, où ils ont, notamment, apporté leur savoir-faire d'artisans, leur solide niveau d'instruction et leur goût pour le chant et le sport. L'auteur de cet article, membre du Comité brésilien du Conseil international des musées et du Conseil fédéral de muséologie, occupe les fonctions de coordonnateur des musées au Secrétariat de la culture de l'État du Rio Grande do Sul et celles de directeur du Musée anthropologique de ce même État.

«Trois siècles après que l'Europe eut découvert l'Amérique, l'immigration au Brésil a représenté, d'une certaine manière, une autre découverte du Nouveau Monde.»

C'est ainsi que le professeur d'histoire Telmo Lauro Müller, fondateur et directeur du Musée historique Visconde de São Leopoldo, ville de l'État du Rio Grande do Sul, au Brésil, commence la visite guidée du musée destinée à expliquer aux élèves ce que furent le défrichement et la colonisation du sud du Brésil par les immigrants allemands.

Au début du XIX^e siècle, le sud du Brésil, portugais, se trouvait à l'abandon et dans l'attente d'un second souffle. Il importait de protéger les terres pour ne pas les laisser tomber aux mains des Espagnols de Buenos Aires. On disait alors couramment que le *gaucho* ne dormait que d'un œil et gardait l'autre ouvert pour surveiller la frontière. Dans la mesure où le Gouvernement brésilien encouragea la venue d'immigrants allemands, leur allouant de petites propriétés où, sédentaires – à la différence de l'authentique *gaucho* –, ils pourraient développer la polyculture, une bande de territoire traversant de vastes régions inhabitées se trouva définitivement mise à l'abri des Espagnols dans le sud du pays. En faisant venir des colons, le but poursuivi n'était donc pas simplement de pallier le manque de main-d'œuvre pour le travail de la terre, mais avant tout d'assurer la sécurité des frontières du Brésil. Lorsqu'il répertorie les objectifs que les autorités brésiliennes cherchaient à atteindre par le truchement de la colonisation liée au régime de la petite propriété, l'historien Oberacker distingue des préoccupations démogra-

phiques (contribution au peuplement) et militaires (défense des frontières), des considérations essentiellement économiques (approvisionnement des villes et de l'armée), enfin des finalités d'ordre moral (valorisation du travail manuel) et social (constitution d'une classe moyenne).

Le gouvernement entreprit donc d'attirer des Européens, notamment des Allemands et des Italiens, qui se trouvaient confrontés dans leur pays au manque de terres, à l'exode rural vers des villes incapables d'accueillir tous les déracinés, à la surpopulation, à des problèmes politiques, ou qui obéissaient à des motivations d'ordre personnel.

Le gouvernement brésilien dépêcha en Europe des «agents d'affaires politiques» chargés de recruter des immigrants. Le plus important d'entre eux fut le major Jorge Antonio von Schaeffer, nommé par Dom Pedro I^{er}, empereur du Brésil. Dès lors commencèrent à arriver au Rio Grande do Sul les convois d'immigrants allemands embauchés par le gouvernement impérial, dont le premier, composé de trente-neuf personnes, arriva à São Leopoldo le 25 juillet 1824. Installées dans la fabrique impériale des toiles de chanvre, sur les rives du Sinos, elles sont à l'origine de la première colonie allemande au sud du Brésil: celle de São Leopoldo, qui est restée remarquablement présente jusqu'à nos jours.

La colonie allemande de São Leopoldo ne cessa de s'agrandir: accueillant systématiquement des immigrants sous contrat, essaimant bientôt à Pôrto Alegre, capitale de la province, elle s'émancipe finalement vingt-deux ans plus tard, formant une nouvelle municipalité. La colonisation des vallées du

*Les immigrants allemands
apportèrent avec eux
le goût de la musique.*



Nelson Winter

Sinos et du Caí entraîna de profonds changements dans le paysage ethnique, culturel, social et économique du Rio Grande do Sul.

C'est pour relater la saga de cette immigration que fut créé, le 20 septembre 1959, le Musée historique Visconde de São Leopoldo, placé sous le patronage de José Feliciano de Pinheiro, grand artisan de l'immigration et premier président de la province de São Pedro du Rio Grande do Sul en cette mémorable année 1824.

Le musée et la communauté : un lien avec le passé collectif

Le Musée historique Visconde de São Leopoldo est le fruit d'un rêve et de l'initiative du professeur Telmo Lauro Müller ; mobilisant les autorités, les intellectuels et d'autres acteurs de la communauté, il a déclenché le processus qui devait aboutir à la création d'un musée ayant pour vocation de préserver la mémoire de ces immigrants dont la présence fut si marquante et qui contribuèrent tant à donner ses caractéristiques au peuple du Rio Grande.

Association culturelle de droit civil à but non lucratif, dûment enregistrée, le musée met un riche patrimoine historique et culturel à la disposition du public et bénéficie du soutien de l'administration municipale de São Leopoldo. Toutes les décisions sont prises en assemblée générale, laquelle élit aussi bien les membres de la direction que ceux du Conseil du musée. Le professeur Müller estime qu'il s'agit là d'un statut exceptionnel au Brésil, d'autant plus important qu'il permet au musée d'échapper à la tutelle de l'État et aux contingences des changements de gouvernement qui affectent les institutions culturelles à chaque échéance politique.

Le musée s'est ainsi assuré le respect de la collectivité et se distingue par sa politique d'austérité : il ne dispose que d'un petit nombre de fonctionnaires, chargés des activités éducatives et culturelles, et bénéficie de l'aide de la Maison de l'immigrant de la fabrique, qui lui a été rattachée en 1984.

A l'origine, le musée occupait une salle de la Faculté de philosophie, de sciences et de lettres de l'Université du Sinos (ancienne école d'études classiques fondée par des jésuites allemands en 1859). Il s'étendit ensuite, à mesure que ses collections augmentèrent. En 1962, la municipalité de São Leopoldo mit une ancienne demeure à sa disposition en attendant la construction d'un nouveau local. Ce dernier, inauguré en 1985, est un bâtiment moderne de taille moyenne qui occupe un terrain de 846 m² qu'on a prévu d'agrandir par la suite. La municipalité, les entreprises de la ville, le gouvernement fédéral et celui de la République fédérale d'Allemagne d'alors ont contribué à financer les travaux. Actuellement, le fonds du

musée comporte plus de 1000 objets et environ 6000 photographies, 24000 journaux (dont bon nombre en allemand), 5000 ouvrages spécialisés et 140000 documents, dons, pour la plus grande part, de la collectivité, qui voit dans ce musée le gardien de sa mémoire. Toutes les collections témoignent de la vie quotidienne des hommes et des femmes qui ont vécu dans la région et renvoient à un passé commun.

Le musée a fêté son trentième anniversaire en 1989 et poursuit ses activités à un rythme intense : ouvert tous les jours, il accueille principalement des élèves de toutes origines, ainsi que de nombreux chercheurs et visiteurs d'autres villes du Rio Grande do Sul, d'autres États du Brésil et de l'étranger. Selon le professeur Müller, ce sont les visiteurs venus de loin qui comprennent le mieux l'importance du musée, même si certains d'entre eux ne réalisent pas exactement la dimension des événements qui marquent l'histoire des pays du continent américain et si

les Allemands eux-mêmes sont impressionnés, en visitant le musée, d'y retrouver une bonne partie de leur histoire.

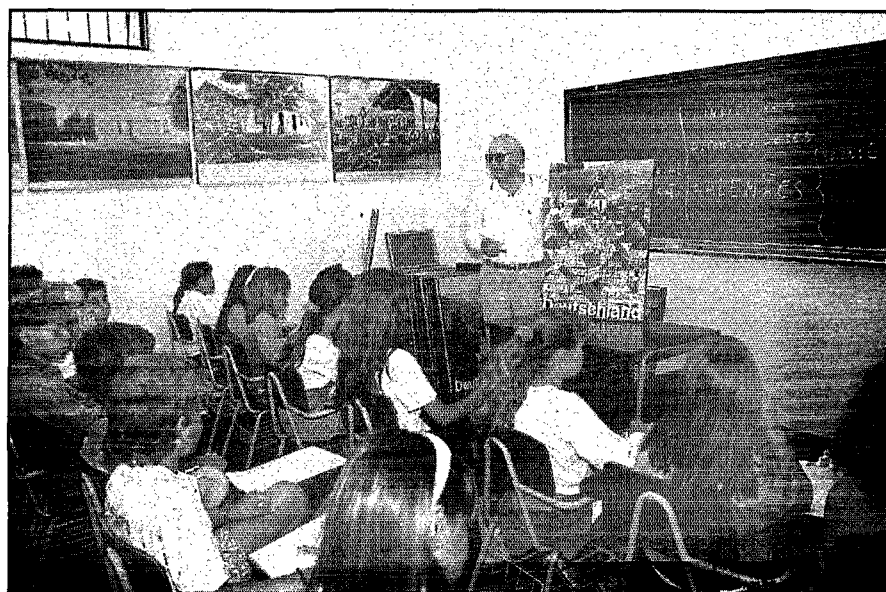
Des conférences sont souvent organisées, à l'extérieur, à la demande de municipalités voisines, en particulier de culture allemande. Par ailleurs, une bibliothèque, des archives, des locaux pour la recherche ont été ouverts, ainsi qu'une salle où les membres de l'Institut d'histoire de São Leopoldo se réunissent.

Maintien et reproduction de l'identité ethnique

A leur arrivée au Musée historique Visconde de São Leopoldo, les élèves sont conduits dans une salle de classe où ils reçoivent en guise d'introduction des explications adaptées à leur niveau de connaissances et au thème que le professeur qui les accompagne souhaite voir traiter. Il s'agit de leur donner des informations précises sur ce

qu'ils vont découvrir, puisque la spécificité du musée est l'évocation de l'immigration et de la colonisation allemandes dans le Rio Grande do Sul. Les jeunes visiteurs, dont beaucoup ont un nom de famille allemand, se familiarisent avec la vie de leurs ancêtres qui, enfants, avaient les mêmes jeux qu'eux, se servaient d'ardoises et de craies et parcouraient pieds nus plusieurs kilomètres pour se rendre à l'école.

L'historien *gaúcho* Moacyr Flores a relevé que, sur les 28 écoles provinciales de l'époque, une seule était située dans le sud du Brésil. Venus d'Allemagne, les immigrants attachaient une grande importance à l'enseignement et, le pays d'accueil n'ayant pas d'école nationale à leur offrir, créèrent aux quatre coins de la colonie leurs propres écoles de langue allemande (*die Schule*). Le professeur était celui qui savait le mieux lire et écrire. Cela explique l'absence presque totale d'analphabètes parmi les colons, ainsi que le grand nombre d'écoles centenaires, encore en



Le professeur Telmo Lauro Müller, directeur du musée, dans l'exercice de ses fonctions.

activité de nos jours dans la région de colonisation allemande.

Outre le matériel pédagogique du passé, ce patrimoine se compose de meubles, pendules, coffres, machines à coudre, rouets, fers à repasser, vêtements, pipes, chopes à bière, vaisselle, d'innombrables ustensiles de cuisine, etc. Les enfants aiment voir ces objets et apprendre comment vivaient, travaillaient et se divertissaient les anciens habitants de la région.

Les premières habitations des immigrants sont représentées sur des panneaux qui montrent leur évolution, de la chaumière ou de la hutte jusqu'à la maison à colombage (*Fachwerk*). Les enfants comparent ces maisons avec celles que l'on trouve aujourd'hui dans la région, construites d'après les modèles d'origine et caractéristiques de l'architecture coloniale allemande dans le sud du Brésil. Ils apprennent ainsi à se sentir responsables de la préservation de ce patrimoine culturel.

Le musée possède une riche collection de bannières, médailles, trophées et objets divers provenant des trois associations qui ont contribué à conférer ses caractéristiques à la colonisation allemande dans le Rio Grande do Sul. Les colons allemands s'y retrouvaient pendant leurs heures de loisir et commencèrent par y pratiquer la musique en famille (*Hausmusik*). Importée au Brésil, cette activité s'étendit aux églises, clubs et salons, puis il se créa des sociétés de chant (*Gesangverein*), le chant choral étant typiquement allemand. Des objets tels que les cibles en bois peint de la Société de tir (*Schützenverein*) ou d'autres pièces provenant de la Société de gymnastique (*Turnverein*) suscitent l'intérêt des visiteurs. Ces sociétés étaient celles des 4 F: *frisch*

(sain), *fromm* (pieux), *fröhlich* (joyeux) et *frei* (libre).

Les immigrants allemands étaient profondément religieux, et l'isolement dans lequel ils vécurent contribua à forger un fort esprit d'union de la famille et de la communauté, de sorte qu'un lien étroit s'établit entre religion et conscience ethnique. Les collections du musée comprennent un grand nombre d'instruments de musique, de statues de saints, d'objets de culte et de livres de piété. On remarque et on admire tout particulièrement une chaire en bois sculpté.

Influence et genèse de la nouvelle culture

L'exploitation des terres nouvellement peuplées commença par une agriculture de subsistance qui se transforma peu à peu pour concourir à l'approvisionnement du marché intérieur. Le musée conserve des témoignages de cette période: armes, haches, charrues, outils agricoles et instruments d'un commerce naissant. Le commerce allemand est né sur les chemins suivis par le voyageur de commerce (*Der Musterreiter*), personnage typique immortalisé sur les tableaux et photographies que possède le musée, précurseur des grandes maisons d'import-export. Le capital ainsi accumulé a donné naissance à une industrie allemande et à divers types d'entreprises: banques, compagnies d'assurances, hôtels, compagnies de navigation, etc.

Bons colons, les Allemands furent également d'excellents artisans: forgerons, tanneurs, cordonniers, brasseurs et tisserands. La vie économique du Rio Grande do Sul se trouva modifiée, si bien que les Portugais et leurs des-

cendants, qui élevaient du bétail et produisaient de la viande séchée, virent se transformer la société, jusque-là essentiellement agricole et pastorale, où ils vivaient. Les petits artisans allemands jetèrent les bases de l'industrialisation dans le sud du Brésil, ce qui explique la forte concentration industrielle qui caractérise encore de nos jours les vallées du Sinos et du Caí. D'innombrables objets d'artisanat sont exposés au Musée Visconde de São Leopoldo. Ces artisans travaillaient si bien que, selon l'historien Aurélio Porto, le mot *serigote*, qui désigne un accessoire de sellerie du *gaucho*, est en fait une déformation de l'allemand *sehr gut* (très bien), ce qui témoigne de la qualité du produit et de l'abondance des échanges entre Portugais et Allemands.

Les rapports interethniques qui s'établirent (en dépit des autorités) dans tout le sud du Brésil aboutirent à la rencontre des différents groupes qui composaient alors la société du Rio Grande (Indiens, Portugais, Espagnols, Noirs, immigrants allemands, italiens et autres de date plus récente). Passés les premiers heurts, ils devaient contribuer à l'émergence d'une culture riche et diverse, constituant un véritable univers culturel. Ce sont des éléments significatifs de cet univers que le Musée historique Visconde de São Leopoldo explique et montre en permanence. ■

Un « Viking muséologue » en Équateur

Lucía Astudillo de Parra

Christophe Colomb a-t-il vraiment été le premier Européen à fouler le sol de ce que l'on devait nommer plus tard Amérique latine ? On sait que les Vikings avaient déjà atteint l'Amérique du Nord. N'ont-ils pas eu les moyens techniques qui leur auraient permis de naviguer plus au sud ? On ne le sait. Ce qui est certain, c'est qu'à l'époque moderne il y a au moins un exemple d'immigration scandinave (et muséale) en Amérique du Sud : c'est celui d'Olaf Holm, que conte ici la présidente de l'Organisation régionale pour l'Amérique latine et les Caraïbes du Conseil international des musées (ICOM), s'inspirant d'articles parus dans la presse équatorienne sous la signature de Karina Salazar E., Lola Marquez, Carlos Mora H. et Presley Norton.

J'ai tenté par tous les moyens – appels téléphoniques, lettres, visites – de convaincre Olaf Holm, directeur du Musée anthropologique de la Banque centrale de Guayaquil, d'écrire un article sur son expérience de Viking émigré ou de m'accorder une entrevue. En vain. Il m'a dit qu'il était bien difficile d'écrire sur soi et qu'il n'aimait guère remplir les questionnaires.

Aussi dois-je m'inspirer des conversations que j'ai eues avec lui, en particulier sur les activités du Comité équatorien de l'ICOM dont il est membre et à l'action duquel il collabore activement, et de divers articles parus dans la presse nationale, pour me risquer aujourd'hui à écrire sur ce Danois qui a contribué de façon considérable à la connaissance de la préhistoire équatorienne, à la création du Musée anthropologique de la Banque centrale de l'Équateur à Guayaquil, aux échanges culturels entre le Danemark et l'Équateur et à l'instauration des liens d'amitié qui unissent ces deux pays.

C'est tout à fait par hasard, dit-on, qu'Olaf Holm serait venu en Équateur. Son pays, le Danemark, avait décidé, en 1940, d'envoyer en mission trois personnes dans trois pays d'Amérique du Sud, une par pays ; le hasard pour lui, la chance pour nous, voulut qu'Olaf Holm fût envoyé en Équateur. Dans l'Europe en guerre, le Danemark demeurait neutre, mais, quelques mois après l'arrivée d'Olaf en Équateur, l'Allemagne envahit sa patrie. Pour le jeune homme, plus de virements bancaires, plus de contacts avec sa famille. Cédant aux instances de ceux qui l'en priaient, le jeune chercheur décida de rester en Équateur, puis d'y demeurer pour toujours. Aujourd'hui, Olaf ne pense plus à retourner au Danemark :

c'est en Équateur que se trouve son travail et que vivent sa femme, ses enfants et ses petits-enfants.

Des rêves qui deviennent réalité

Olaf Holm consacra de nombreuses années à des recherches et des études sur l'histoire, l'ethnographie et l'histoire naturelle de l'Équateur. Entre 1953 et 1986, il a écrit une centaine d'articles sur la culture précolombienne. De 1951 à 1974, il a dirigé la revue *Cuadernos de Arqueología e Historia*, de la Maison de la culture équatorienne de Nucleo del Guayas. Parmi ses articles, on citera : « Le tatouage chez les aborigènes de la côte équatorienne avant Pizarre », « Objets de Concha de Joa : transition Chorrera-Bahia », « Les îles Galapagos durant la préhistoire équatorienne ». Je pense que, comme tout Danois, d'autant qu'il est né dans la ville côtière d'Aarhus, Olaf est très attaché à la mer ; d'ailleurs, il prépare un livre sur l'histoire de la navigation précolombienne qui fera ressortir l'importance qu'eurent les côtes équatoriennes dans la navigation depuis l'Amérique centrale jusqu'au sud du Pérou. A l'heure actuelle, Olaf poursuit son travail de vulgarisation scientifique et occupe le poste de rédacteur en chef de la *Revista Miscelanea Antropológica Ecuatoriana*.

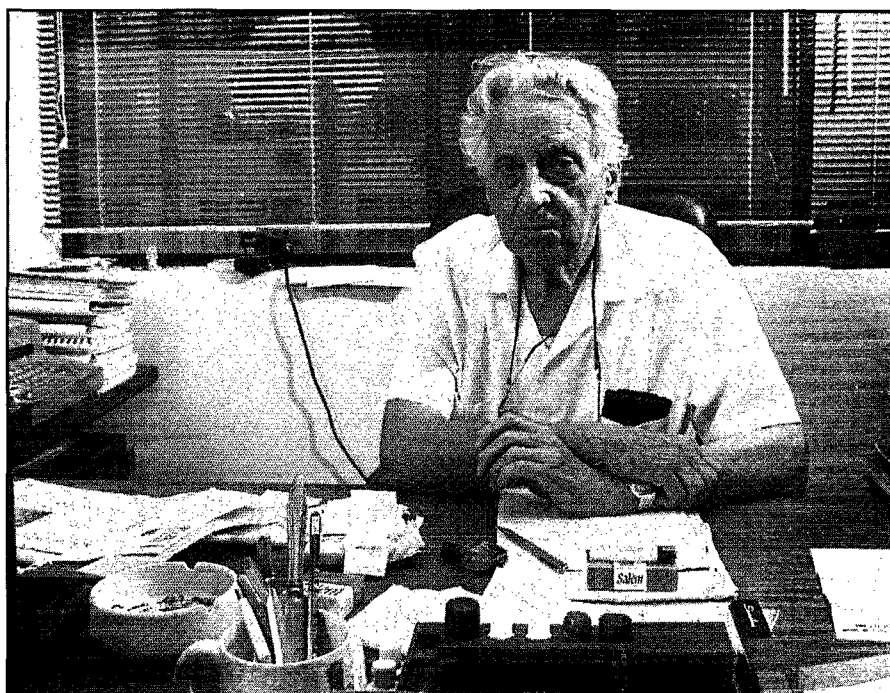
En sa qualité de directeur du musée, il s'emploie à faire de cet établissement un centre prestigieux de recherche internationale. Il aimerait que le musée devienne un centre de recherche et de formation pour l'ensemble de l'Amérique latine. « Je me permets de dire, affirme-t-il, que le musée est en train de devenir un centre d'études qui accueille des experts étrangers et reçoit

leurs rapports. Nous bénéficions de la coopération de diverses institutions de l'extérieur, coopération qui, il faut le dire, n'apparaît dans aucune comptabilité... Il s'agit d'un appui scientifique, mais aussi économique, car il a permis à la Banque centrale de faire des économies substantielles.»

Comment les rêves d'Olaf deviennent-ils réalité? Il suffit pour s'en rendre compte de mentionner quelques réalisations:

- Dans le cadre d'un accord avec le Massachusetts Institute of Technology (MIT), des spécialistes travaillent de concert à des recherches sur la métallurgie précolombienne. L'objet de cette étude est de déterminer la provenance du cuivre employé pendant la préhistoire équatorienne et de suivre ses mouvements en Amérique du Sud.
- Des historiens d'art de la Fondation Getty de Californie sont venus étudier l'art précolombien de la culture côtière Jama Coaque (500 avant J.-C.) à Manabi.
- Des fonctionnaires de l'École allemande internationale d'ethnomusicologie, financés par la Société Volkswagen, font des recherches sur les instruments musicaux de la culture précolombienne de la côte.
- Une université danoise a participé à des études ethnobotaniques visant à recueillir et à identifier les plantes médicinales dont se servaient les indigènes de l'Équateur. En outre, la flore des cours d'eau de la zone néotropicale a fait l'objet de recherches.
- Le musée collabore avec le Smithsonian Institute de Washington, D.C., qui envoie tous les ans un expert chargé d'analyser les squelettes

Le Dr Olaf Holm, directeur du Musée anthropologique de la Banque centrale de Guayaquil.



L. Astudillo de Parra

mis au jour à l'occasion de fouilles archéologiques.

Une maladie sans vaccin

Olaf Holm a donc plus d'une corde à son arc : il est à la fois botaniste, anthropologue et archéologue. Mais je crois que ses préférences vont à l'archéologie, qu'il définit en ces termes : « une passion malade contre laquelle il n'existe aucune immunisation ; il y faut un certain mysticisme, le désir de la recherche et, par-dessus tout, de la discipline dans le travail ». Même s'il vit immergé dans son monde d'objets et de vestiges préhispaniques, Olaf confie : « La description des poteries et autres objets n'est pas de l'archéologie, mais ce que, d'une manière péjorative, j'appellerais la science des tessons ou "fragmentologie" ; notre intérêt doit avant tout se fixer sur celui qui a fabriqué ces objets, sur son mode de vie ; il faut essayer de savoir pourquoi et à quelle fin il les a fabriqués, visualiser la société dans laquelle il vivait. »

Olaf Holm a également cherché à donner au musée de la Banque centrale un rôle de vulgarisation et d'éducation auprès des élèves et des étudiants de Guayaquil. A son avis, les textes scolaires qui décrivent la préhistoire sont désuets, car ils ne tiennent pas compte des résultats des études récentes et des conclusions qui s'en dégagent, et il appartient au Ministère de l'éducation de réformer ces textes. Cependant, en 1985-1986 et en 1987, il a réalisé avec ses collaborateurs une exposition intitulée *Le passé vivant : connaître la technologie préhispanique*, qui visait à donner aux élèves et aux étudiants de Guayaquil l'occasion de se familiariser avec la fabrication des différents outils, les mo-

des de vie et les formes d'artisanat des cultures préhispaniques de la côte équatorienne.

« Je me souviens, dit Olaf, qu'il y a plusieurs années j'ai eu entre les mains un texte scolaire pour les élèves de 5^e année, une sorte d'aide-mémoire qui contenait un peu d'histoire, un peu de botanique, un peu de géographie, etc. Il y avait deux ou trois pages consacrées aux Incas, autant aux Aztèques, aux Mayas et aux Chibchas, et trois à l'Équateur. Comment, dans ces conditions, un enfant peut-il se faire une idée de l'importance que revêt l'histoire du pays, quand on la compare à celle de trois pays qui ne sont pas à l'origine de la culture équatorienne ? »

« Quant aux Incas, en fin de compte, ils ne sont restés que soixante à soixante-dix ans en Équateur. La préhistoire de l'Équateur couvre des milliers d'années, alors qu'il n'y avait pas encore un seul Inca vivant. Et pourtant, ici les gens ne parlent que des Incas. C'est absurde. Ce qui est plus intéressant, en revanche, ce sont les échanges culturels qui existaient avant les Incas, et surtout le développement sur la côte équatorienne d'une technique de navigation très avancée qui a facilité ces échanges tout le long de la côte Pacifique de l'Amérique, à une époque où les Incas n'existaient pas encore ; la civilisation inca constitue un chapitre très court, bien postérieur à cette période, le dernier avant l'arrivée des Espagnols. »

La nation équatorienne doit la reconstitution de nombreuses pages de son histoire à ce Danois qui, lorsqu'il est arrivé en Équateur à l'âge de vingt-cinq ans, ignorait tout du passé de ce pays et ne pouvait entrevoir qu'il y ferait sa vie, y fonderait un foyer et y

poursuivrait ses travaux scientifiques. Nous, qui sommes équatoriens de naissance, savons bien que, si Olaf Holm est né au Danemark, c'est à l'Équateur, où il vit et travaille, que va son cœur. Défenseur de notre identité culturelle, c'est un grand nationaliste et un fervent des échanges entre cultures. ■

Des peintures paysannes nicaraguayennes au Danemark

Peter Ludvigsen

Comment se fait-il qu'un beau jour, il y a maintenant une vingtaine d'années, les paysans d'une île perdue dans le sud du Nicaragua ont subitement décidé de s'adonner à la peinture ? Quels ont été les résultats de cette initiative ? Et comment un échantillon de leurs œuvres a-t-il pu se retrouver, en 1986, au Danemark, où il a été exposé au Musée des travailleurs de Copenhague pour réunir des fonds et aider ainsi au développement d'activités culturelles analogues dans d'autres régions de ce pays d'Amérique centrale ? C'est toute une histoire, que raconte le directeur du Musée des travailleurs.

Le lac de Nicaragua est situé dans la partie méridionale du pays du même nom. A une trentaine de kilomètres de la rive se trouve une constellation de petites îles, dites de Solentiname. Dans les années 70 et 80, ces îles ont créé l'événement en Amérique latine de la façon la plus originale. Jusqu'alors, et depuis plusieurs siècles, la vie avait suivi son cours, sans changement radical. Comblés par la nature et bénéficiant d'un climat de serre chaude, les paysans pouvaient se contenter de machettes et de pioches pour cultiver les petits lopins de terre que chaque famille défrichait dans le manteau de forêt vierge qui recouvre les îles. La terre donne plusieurs récoltes par an, et la mer n'est pas avare de poissons. Ces îles comptent 2 000 habitants environ. Depuis plus de quarante ans, le Nicaragua était la propriété de la famille Somoza dont, curieusement, la dictature vorace ne s'était jamais étendue jusqu'aux Solentiname, peut-être parce que les îles ne lui paraissaient pas valoir la peine qu'on s'y intéresse.

En 1967, les habitants ont vu arriver leur premier prêtre. Ernesto Cardenal était aussi un poète, un homme issu d'un milieu aisé et un esprit cultivé. Il a planté l'arbre de la sagesse aux Solentiname. Avec le concours d'un ami venu du Costa Rica, il a appris aux paysans des Solentiname à exprimer leur vie quotidienne par la peinture et, ce faisant, à observer leur existence sur les îles d'un œil nouveau, plus attentif.

Le point de départ : une citrouille évidée

En 1986, le Musée des travailleurs de Copenhague a exposé des peintures de ces paysans, qui avaient déjà fait l'objet

de manifestations analogues dans plusieurs pays d'Europe occidentale et en Amérique du Nord. L'exposition du Musée des travailleurs était financée par le mouvement syndical danois, la constitution de la collection et les autres tâches pratiques connexes étant prises en charge par l'ARTE (Organisme théâtral des travailleurs), l'Arbejdernes Kuntsforening (Société artistique des travailleurs) et l'Arbejdermuseet (Musée des travailleurs) lui-même, l'un des premiers établissements de ce genre dans le monde, créé en 1983.

En août 1986, nous nous sommes rendus aux Solentiname pour réunir les peintures. L'endroit n'était pas facile à atteindre par la route, celle qui relie Managua à San Carlos, la capitale de la province, ayant été minée par les *contras*, qui opéraient dans la forêt tropicale du sud-est du Nicaragua. A San Carlos, un bateau assurait presque chaque jour la liaison avec les Solentiname. De loin, on ne peut guère distinguer une île de l'autre et toutes semblent complètement recouvertes par la forêt tropicale ; mais, de plus près, on aperçoit sur chacune d'elles des cases espacées de 200 à 300 m le long du rivage. De plus près encore, on constate que pratiquement toutes les familles disposent de deux cases, l'une pour l'habitat et l'autre pour la cuisine. Dans cette dernière, un orifice dans le toit fait office de cheminée. Chaque case familiale est entourée de bananiers, de manguiers et d'avocatiers, ainsi que de champs de maïs.

A son arrivée, Ernesto Cardenal s'est installé sur la plus grande île, Mancarrón. Une église y a été érigée et, lors de notre passage, en 1986, un centre culturel jouxtait sa maison. Faites d'argile séchée, les cases sont blanchies

à la chaux et leur partie inférieure est de couleur bleue. Les enfants ont recouvert l'église de fresques murales très pittoresques, joyeuse explosion de couleurs que l'on retrouve sur la place devant l'église. C'est là que les coopératives des Solentiname ont été fondées, et que les paysans se réunissaient le dimanche pour discuter de la Bible. C'est là aussi que vivait l'ami costaricien d'Ernesto Cardenal qui a initié les paysans à la peinture à l'huile.

Lors de notre séjour dans les îles, en 1986, Marina Silva peignait depuis plus de dix ans et avait déjà accompli une transition qui, en Europe occidentale, avait pris plusieurs générations. Mais laissons-la s'exprimer.

« Tout a commencé par une citrouille évidée. Parmi nos rares traditions culturelles sur ces îles, il y avait la décoration des *guacales* – calebasses – qui nous servaient de bols et de tasses. Mais cette tradition n'a pas survécu

aux ustensiles en matières plastiques que tout le monde utilise aujourd'hui. Ernesto n'était pas arrivé depuis longtemps sur les îles lorsqu'il a remarqué une calebasse décorée chez Eduardo Arana. Ernesto lui a fourni du matériel de peinture et lui a demandé d'essayer de peindre quelque chose. Ne sachant ni lire ni écrire, Eduardo était plutôt sceptique, mais le tableau qu'il a peint n'était en fait pas mal du tout.

» C'est ainsi que tout a commencé, et que notre vie a changé. C'était quelque chose de nouveau et d'absolument merveilleux, et pour nous, paysans, ce fut une renaissance spirituelle. Auparavant, notre existence misérable n'était faite que de dur labeur. Nous ne faisons qu'exister, sans guère d'occasions d'échapper au morne train-train quotidien. Le travail, encore le travail, toujours le travail. Le mari était aux champs, la femme s'occupait des tâches ménagères et les enfants aidaient



Darío Zamora : Secouer le joug.

l'un ou l'autre. La peinture nous a fait prendre conscience de nous-mêmes, nous a appris à jeter un regard neuf sur le paysage.

»Aveugles, nous n'avions pas conscience de la beauté qui nous entourait. Avec la peinture, nous avons découvert simultanément un art et un monde nouveau. La peinture fait aujourd'hui partie de notre existence. En fait, je dirais que c'est aujourd'hui seulement que nous vivons véritablement, sans plus nous contenter d'exister.

»Ernesto Cardenal ne nous a pas seulement donné, à nous les paysans, la volonté de peindre, il a aussi permis à chacun de perfectionner ses talents artistiques et sa dextérité manuelle. Il a

construit un petit atelier de sculpture sur bois et de poterie; puis il a réussi à se procurer un métier à tisser. Plus tard, un cercle de poésie est né.

»La vie aurait continué de suivre son cours, semblable à ce qu'elle avait été pendant des siècles, si Ernesto Cardenal n'était pas venu s'installer aux Solentiname. Nous avons des talents cachés, ce dont nul ne se doutait puisque nous avons été laissés dans l'ignorance. Nous vivions isolés du monde extérieur.

»Nous étions onze enfants dans ma famille, et j'ai moi-même eu onze enfants. Mon aîné, Alejandro, a peint son premier tableau à l'âge de dix-sept ans. Les paysages qu'il peignait ont impres-

sionné tout le monde. Nous admirions le fin tracé des feuilles, les îles montrées dans le plus petit détail, les arbres, les animaux.»

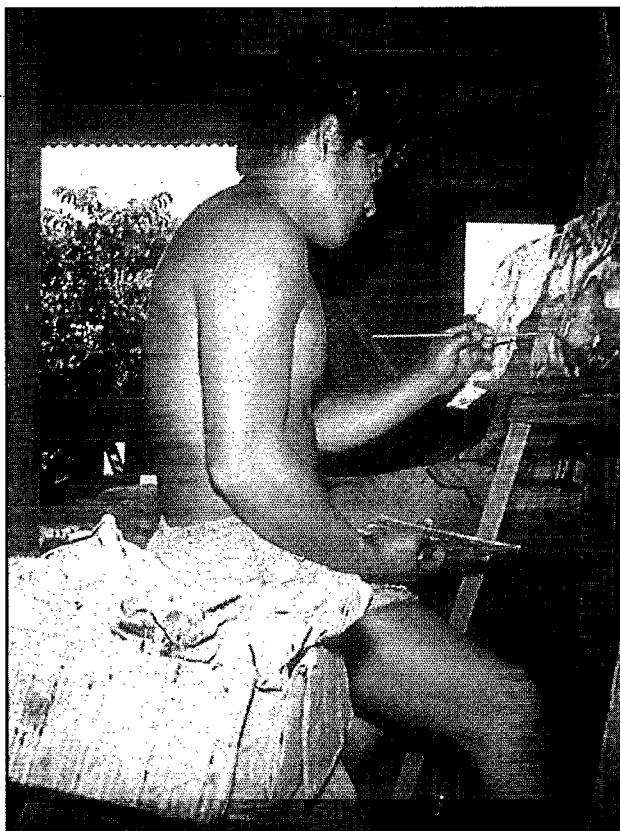
On peut changer le monde

Olivia Guevara Silva a commencé à peindre en 1976. Lorsque nous l'avons rencontrée en 1986, elle vivait dans une ancienne maison bourgeoise à la périphérie de Managua. Devenu ministre de la culture du Nicaragua après la révolution, Cardenal a fait venir Olivia à Managua et lui a confié l'éducation en prison des anciens membres de la Garde nationale de Somoza dont on préparait la réinsertion sociale, afin qu'eux aussi, grâce aux peintures paysannes, acquièrent une nouvelle vision de l'existence, une vision meilleure.

Ainsi parlait Olivia en 1986: «A présent, je vis à Managua. Au départ, nous avons placé nos espoirs dans les Solentiname, mais aujourd'hui c'est dans tout le Nicaragua que nous les plaçons. Je continue néanmoins à peindre mes îles, à peindre la beauté des Solentiname. Quand je vois un tableau sans eau, j'ai l'impression qu'il lui manque quelque chose. Il en va de même pour les oiseaux des îles, les hérons blancs et les cormorans. Les oiseaux de Managua me paraissent si petits que je n'ai aucune envie de les peindre!

»Aujourd'hui, je ne peins que lorsque j'ai le temps. Après mon premier tableau, je me suis sentie heureuse et comblée. La peinture me donne une autre raison de vivre et une sensation de paix intérieure. La guerre a été terrible. La fuite au Costa Rica, l'éparpillement de la congrégation, la destruction de notre coopérative et la

Le peintre paysan Pablo Mayorga à l'œuvre.



Peter Ludvigsen

mort de mon fils Donald, tout cela a été terrible. La peinture m'a aidée à surmonter mes malheurs. Au début, j'observais ma fille Mariita quand elle peignait, comment elle mélangeait les couleurs. Je lui ai demandé pourquoi elle mélangeait les couleurs au lieu d'utiliser directement le vert du tube de peinture. Elle m'a montré comment faire les mélanges, technique qu'elle avait découverte après maints tâtonnements. Chez nous, tout le monde peignait. Nous montrions ensuite les tableaux à Ernesto et nous en discutions. Maria a montré comment elle peignait à Gloria, Gloria a montré à Marina, laquelle a initié Miriam. Pablo Mayorga était encore enfant lorsqu'il a commencé à peindre, mais Carlos ne s'y est mis qu'en 1976. Très timide et renfermé, il ne participait pas aux offices religieux et n'était jamais là quand nous discutons de nos peintures. Il a démarré plus tard que nous, mais certains de ses tableaux sont aujourd'hui parmi les plus beaux.

» Alors que tout était bien en place et que nombre d'entre nous commentaient à entrevoir tous les horizons que cela nous ouvrait, un paysan mécontent est allé raconter au commandant de la Garde nationale de San Carlos ce qui se passait aux Solentiname. Alors, en pleine nuit, un raid éclair a tout détruit. Cela dit, les changements que les habitants des Solentiname avaient connus en l'espace de quelques années n'ont pas disparu des mémoires du jour au lendemain. Les couleurs et les motifs avaient toujours été présents dans la tradition ornementale des îles. La représentation par les couleurs ne différait guère des contes oraux : contes, motifs et couleurs appartiennent à un mode d'existence qui se ré-

pète dans le temps. Mais les discussions religieuses, la peinture, la poésie et la vie communautaire ont fini par ébranler ce mode d'existence traditionnel. La volonté de changement s'exprimait dans les débats, et les peintures représentaient un monde compréhensible, conforme à la réalité, mais *susceptible d'être modifié*. Les schémas traditionnels ont été brisés par la perspective nouvelle qu'implique toute critique. Nous avons désormais un nouveau but dans la vie. »

L'exposition de Copenhague

La victoire des sandinistes en 1979 a transformé le prêtre poète des Solentiname en ministre de la culture. Mais ce ministre avait aussi appris quelque chose dans ces îles : il savait désormais comment tirer parti de la culture traditionnelle des paysans nicaraguayens pour édifier une société nouvelle et éveiller à la culture une population jusque-là complètement étouffée.

Les principes appliqués aux Solentiname ont donc été transposés à l'échelle de tout le pays, où des écoles d'art et des cercles de poésie sont apparus un peu partout au cours des années 1980. Depuis des années, les peintures à l'huile ne pouvaient être emmagasinées qu'au Ministère de la culture, dans l'une des luxueuses villas de l'ancien dictateur Somoza, située à la périphérie de Managua. C'est là que les artistes devaient apporter leurs peintures afin d'être payés et de se réapprovisionner en couleurs. Devenu ministre, Cardenal a tout changé.

L'exposition de 1986 au Musée des travailleurs de Copenhague avait aussi pour objectif de réunir des fonds destinés à soutenir financièrement la poli-

tique culturelle préconisée par Ernesto Cardenal. Achetées au Nicaragua grâce aux subventions du mouvement syndical danois, les soixante-quinze peintures retenues pour l'exposition ont été vendues à cette occasion et ont remporté un vif succès. Les visiteurs ont trouvé l'exposition extrêmement intéressante et se sont arrachés les tableaux. Le produit de la vente a ensuite été adressé au Ministère de la culture, à Managua, pour financer la création de nouveaux centres culturels. Les riches traditions de la population nicaraguayenne ont constitué la base sur laquelle s'est édifié le nouveau Nicaragua. La peinture est devenue un outil essentiel pour amener les paysans à prendre du recul par rapport à leur propre mode de vie. Cette prise de conscience n'a fait que croître, au point de se retourner, dix ans plus tard, contre ses initiateurs, faisant perdre aux sandinistes l'élection de 1990. L'histoire des artistes des Solentiname montre bien pourquoi il ne pouvait en être autrement. Ils ont en effet appris à voir la réalité différemment. Connaissant leurs îles jusqu'au moindre recoin, ils en ont reproduit tous les détails avec amour ; mais, ce faisant, ils se détachaient à chaque fois un peu plus de toutes ces choses qu'ils aimaient tant. Ils sont devenus partie intégrante d'un processus culturel qui, lentement mais sûrement, les a entraînés à se dissocier d'eux-mêmes. ■

Et à Stockholm... des broderies chiliennes

Lors d'une exposition au Musée ethnographique de Stockholm (décembre 1986-février 1987), les Suédois ont pu découvrir un véritable-arc-en-ciel d'échantillons d'un art populaire typiquement chilien, les *arpilleras*, une forme de broderies très colorées. Nous

avons le plaisir de présenter ici l'une des *arpilleras* exposées à cette occasion. Ajoutons qu'une autre exposition consacrée à l'Amérique latine – au Paraguay, en l'occurrence – a été organisée à la Maison de la culture de Stockholm, de juin à septembre 1989. ■



© Christer Hamp

Autoportrait

Un musée d'art de classe internationale dans une communauté multi-ethnique

Luis R. Cancel

Né à New York de parents portoricains, Luis R. Cancel apporte à ses fonctions de directeur du Musée d'art du Bronx une vision très personnelle du rôle que doit jouer un musée au sein d'une communauté multi-ethnique.

Il a fait des études de peinture, est diplômé en beaux-arts de l'Institut Pratt et titulaire d'une maîtrise d'administration publique de l'Université Harvard et d'une maîtrise de gestion dans le domaine de la culture de l'Université de New York.

J'ai été nommé directeur du Musée d'art du Bronx en 1978, au moment où cette institution et la ville de New York elle-même traversaient une crise. L'administration précédente avait été dépassée par la crise budgétaire, et le maire nouvellement élu devait s'employer à corriger les excès qu'elle avait commis sur le plan financier. Dans le cas du musée, l'absence d'une direction stable avait créé un climat de méfiance – mécènes et bailleurs de fonds du secteur public estimant que la succession de quatre directeurs en sept ans montrait à l'évidence l'instabilité de l'institution. Tel était d'ailleurs le cas: le Musée du Bronx était en plein désarroi.

Compte tenu de la situation, le jeune directeur de vingt-cinq ans inexpérimenté que j'étais devait montrer qu'il est possible d'administrer le Musée du Bronx selon les principes d'une gestion financière prudente, tout en continuant à offrir aux diverses communautés du district des expositions de haut niveau susceptibles de les intéresser.

Élevé moi-même dans le Bronx, l'un des quartiers de New York les plus peuplés, je connaissais, pour l'avoir éprouvé, le sentiment d'identification avec une ethnie et d'appartenance au quartier qui était celui des résidents. Le Bronx, avec ses 1,3 million d'habitants, est composé en grande partie de diverses communautés ethniques qui coexistent sans jamais vraiment se mêler. On y trouve de grandes concentrations d'Afro-Américains, avec des îlots de Noirs antillais, une colonie importante d'Hispano-Américains dominée par les Portoricains, auxquels se mêlent depuis peu des émigrants venus de Saint-Domingue, de Colombie et de plusieurs pays d'Amérique centrale, des communautés plus anciennes d'origine

irlandaise, italienne et juive et une colonie encore peu importante, mais croissante, de Coréens, de Taïwanais, d'Indiens et de Japonais.

Le Bronx est également un lieu de contrastes économiques extrêmes. Ses quelque 71 km² englobent l'un des quartiers les plus opulents de New York, Riverdale, et l'un des plus pauvres du pays, le South Bronx. A cela s'ajoute une répugnance à franchir les frontières invisibles qui délimitent chacune de ces communautés. C'est à Manhattan qu'on va travailler et se divertir, ce n'est pas dans le Bronx. Comprendant bien ce type d'insularité parce que je suis moi-même natif du district, j'ai élaboré des stratégies de nature à aider le musée à vaincre cette polarisation.

Des hispanophones qui connaissent mal l'anglais

En étudiant les réalisations passées du musée, j'ai remarqué une oscillation entre deux extrêmes: à des expositions limitées au Bronx, aux artistes locaux, succédaient des manifestations artistiques qui se voulaient dans l'esprit de celles du Musée d'art moderne, sans les ressources financières de cette institution. Optant pour une approche hybride, j'ai commencé par diviser le calendrier annuel des expositions en trois grandes catégories:

les expositions axées sur le Bronx, généralement autour d'un thème d'architecture ou d'aménagement urbain. Dans cette catégorie entraient aussi les expositions qui mettaient en valeur la culture d'un groupe ethnique – de l'anthropologie culturelle, mais avec une importante composante beaux-arts;

les expositions consacrées aux collections permanentes du musée, c'est-à-dire des œuvres du xx^e siècle sur papier exécutées par des artistes d'Afrique, d'Asie du Sud, d'Amérique latine et des descendants américains des populations de ces régions: Afro-Américains, Amériasiens, Hispano-Américains;

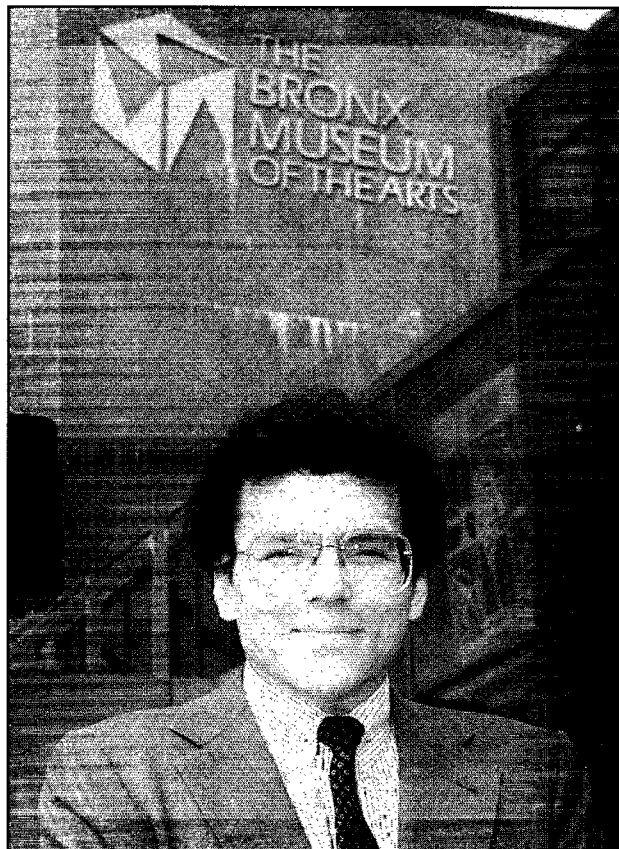
enfin, et ce n'est pas le moins important, des expositions conçues comme des illustrations de l'art moderne faisant connaître d'importants mouvements ou des périodes portant les germes de l'art contemporain.

En étudiant les projets d'exposition des conservateurs du musée, j'ai établi mon

calendrier annuel en fonction de ces trois grandes catégories, en veillant à ce qu'il soit toujours bien équilibré. D'une manière générale, nous avons cherché, sans nous en tenir rigide-ment à cette formule, à diviser le calendrier en trois tiers correspondant équitablement aux trois objectifs.

Parallèlement, conscient de la présence dans le Bronx d'une des plus importantes communautés hispanophones de la ville, dont les membres sont pour la plupart des immigrants récents connaissant mal l'anglais, le musée a appliqué une politique d'affichage de textes muraux bilingues (anglais-espagnol) pour chaque exposition. Le but était de donner à chacun la possibilité

L'auteur.



© 1990 Joe Vericker/Waterbury Studio

de prendre connaissance des renseignements fournis, d'encourager les nouveaux arrivants à visiter le musée et, si possible, de donner l'habitude d'aller au musée à ceux qui ne l'avaient pas. Lorsque l'exposition s'adresse à des émigrés récents d'autres ethnies, les textes muraux sont rédigés en trois langues, ce qui a été récemment le cas de l'exposition consacrée à un artiste coréen, Mo Bahc. Cette présentation en plusieurs langues donne évidemment bien du travail au personnel du musée, qui doit notamment faire traduire les textes et corriger les épreuves, mais elle montre à la communauté visée que le musée a à cœur de l'intéresser et de l'accueillir. J'ai pu constater toute la bienveillance que ce petit geste symbolique valait au musée.

Abattre les barrières

Rétrospectivement, j'ai le sentiment que le milieu bilingue et biculturel qui est le mien est l'un des éléments qui jouent en ma faveur en tant que directeur du Musée du Bronx. Né et élevé là par des parents émigrés de Porto Rico, j'ai moi-même vécu les difficultés qu'éprouvent beaucoup de familles à établir des racines économiques dans une communauté nouvelle. Grâce à cette expérience, je suis à l'aise dans les deux mondes. En grandissant, j'ai dû concilier les exigences qu'imposait à ma famille la culture de la majorité, celle du monde extérieur, avec les valeurs et la langue qui m'étaient inculquées chez moi. Ma réflexion de muséologue a sans aucun doute été façonnée par les habitudes de médiation qui ont marqué mon enfance – je m'efforce toujours de me mettre à la place des autres, ce qui m'aide quand je de-

mande à mes collaborateurs de s'identifier aux visiteurs ou à la culture qui fait l'objet de l'exposition. Ont-ils suffisamment traité du contexte culturel ? Les textes sont-ils écrits dans une langue accessible à tous et informative ? Faisons-nous assez pour faire tomber les barrières de l'insularité culturelle et de l'ethnocentrisme ?

Tels sont les problèmes que pose la vie dans une grande ville faite de communautés divisées, dont la connaissance peut être source d'enrichissement et de créativité, une fois abattues les barrières érigées par la peur. L'un de mes objectifs a été et reste l'action interculturelle. J'ai la grande chance de pouvoir œuvrer à la réalisation de cet objectif dans le cadre du Musée du Bronx. La tâche est écrasante et nos ressources sont limitées, mais nous continuerons à saper les remparts élevés par le racisme, assurés que chaque brèche représente un progrès, aussi petit soit-il.

En tant qu'institution, le musée a progressé, ces treize dernières années, et établi des liens étroits avec diverses collectivités du Bronx, faisant appel à leur fierté ethnique, mais aussi en leur donnant l'occasion d'entr'apercevoir le monde extérieur. Comme nous nous plaçons à le dire, nous leur ouvrons une « fenêtré sur le monde ». Mes collaborateurs et moi-même serions heureux de travailler à la réalisation de ces objectifs avec d'autres musées. ■

Les lecteurs de *Museum* peuvent nous contacter à l'adresse suivante :
The Bronx Museum of the Arts
1040 Grand Concourse
Bronx, New York, N. Y. 10456-3999
États-Unis d'Amérique
Tél. : (1) 212-681-6000
Télécopie : (1) 212-681-6181

Joan Miró : une inspiration précolombienne ?

Américo Castilla

Est-il possible de déceler une influence du symbolisme précolombien de l'Amérique latine dans l'œuvre du grand artiste catalan Joan Miró (1893-1983) ? On ne saurait l'affirmer en toute certitude, mais la question mérite d'être posée, ce que fait, pour les lecteurs de Museum, Américo Castilla, historien d'art argentin.

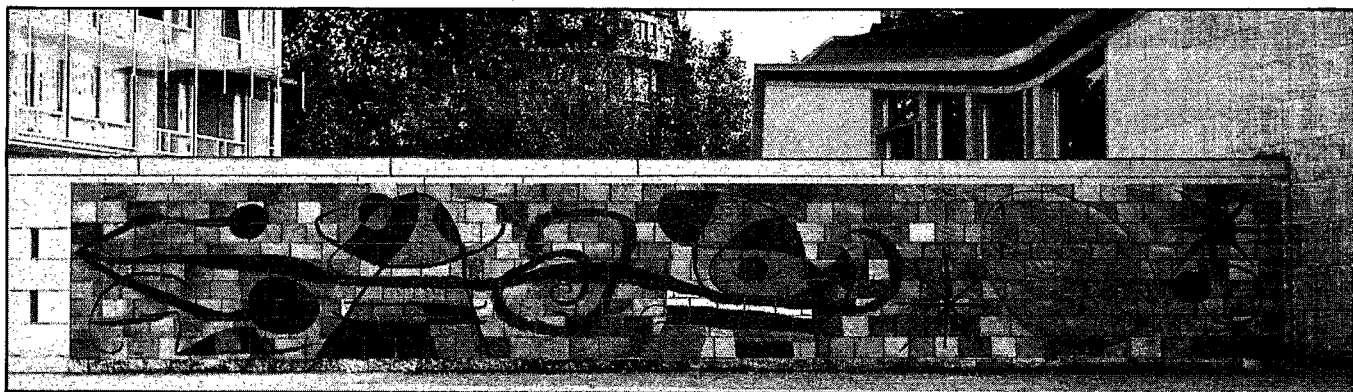
La prétention à l'« originalité » se trouve être l'un des principaux éléments de l'art du xx^e siècle. « Original », dans cette acception du terme, ne doit pas être assimilé à « nouveau », mais évoque plutôt le mot « origine ». Une œuvre originale serait alors celle qui se distingue par sa fidélité à un repère culturel dont elle tire son origine. Tandis que tout art se veut original, certains artistes expriment cette originalité intuitivement. D'autres, au contraire, se conforment délibérément à des expressions archaïques qui laissent percevoir les sources de leur langage artistique.

La rencontre de deux cultures qui se produisit lors de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique se révéla particulièrement intéressante sur le plan du langage parlé. L'Amérique s'exprimait par le truchement de signes qui généraient des idéogrammes. L'Europe, qui commençait à peine à se servir de l'imprimerie, utilisait le système alphabétique comme moyen d'expression. Les manuscrits américains rédigés selon des procédés symboliques aux contours imprécis trouvaient comme contrepartie le code alphabétique d'une grande rigidité, mais qui dégagait néanmoins son potentiel d'expression grâce à la calligraphie. Ces deux manières différentes de percevoir la réalité et d'exprimer des sentiments furent l'une des principales divergences entre les deux cultures.

Il est frappant de voir qu'à présent tant les idéogrammes que l'écriture alphabétique disparaissent pour céder la place aux traitements électroniques ; frappant également de constater que ce sont les artistes qui ont repris les formes archaïques de l'expression écrite pour apporter au monde d'aujourd'hui de nouveaux messages. De même qu'au Moyen Âge les moines s'isolaient pour reconstruire la science par l'intermédiaire de l'écriture, ainsi, de nos jours, beaucoup d'artistes ont choisi de faire appel aux signes, à l'écriture, pour évoquer sur leurs toiles des fragments de nos fantasmes les plus anciens, tels que la Kabbale, l'exorcisme et la sorcellerie. Ils expriment à travers des symboles idéographiques et calligraphiques l'éternité de ces pratiques.

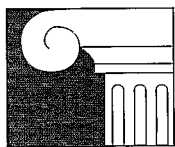
Joan Miró, géant de la modernité, est un curieux exemple de cet état de choses. Son œuvre revêt des formes archaïques greffées à la fois sur les idéogrammes et sur la calligraphie. Les influences qui s'exerçaient sur lui étaient à la fois orientales et américaines. Son utilisation de la géométrie archétypique et sa connaissance de l'œuvre de J. Torres Garcia permettent de supposer que la signification de la symbolique des Amériques ne lui était pas étrangère. La dernière œuvre de Miró fut construite sur ces bases – une œuvre à la fois unique et originale. ■

Le Mur du soleil, au Siège de l'UNESCO, à Paris. Les spirales utilisées par Miró pour représenter le soleil procèdent d'une très longue tradition iconographique. Dans les cultures américaines des Andes, où le soleil était la principale divinité, on peut observer cette spirale dans de nombreuses inscriptions.



UNESCO / P. Volta

Une ville, des musées



Le paysage muséal de Francfort

Hilmar Hoffmann

S'il fallait décrire le paysage muséal de la ville de Francfort, la description ne serait ni grandiose ni héroïque, mais plutôt intimiste, dépeignant diverses scènes de la vie quotidienne. L'image ne serait nullement idéalisée, mais au contraire nourrie d'histoire, de tensions réelles, et il vaut la peine d'y regarder à deux fois. Hilmar Hoffmann, ancien conseiller municipal et responsable du Département de la culture de Francfort, sera notre guide.

La principale caractéristique, l'essence même de l'histoire des collections de Francfort, tient au fait qu'aucun des nombreux musées de cette ville ne doit son existence à quelque illustre *Homo universalis* d'un cabinet d'art et de curiosités. Bien au contraire, des œuvres personnelles ou, plus rarement, des collections privées constituées par des membres de l'aristocratie ont été présentées au public, qui ont constitué les éléments de base pour la création d'un musée. Dans d'autres cas, des œuvres laissées par des savants ou par des artistes furent départies au domaine public. Ainsi, Johann Friedrich Staedel, un habitant de Francfort, joignit à son testament, rédigé en 1815, l'acte constitutif de l'Institut d'art Staedel, qui allait permettre, deux ans plus tard, d'entreprendre la construction du plus prestigieux musée d'art.

Le musée fut déménagé à plusieurs reprises pour finalement être installé dans un édifice spécialement conçu à cette intention, le long du Main, en 1878. L'histoire de l'Institut d'art Staedel est typique du développement tout à fait particulier du paysage muséal de la ville de Francfort, et ce, même si Staedel spécifia dans sa charte constitutive que la fondation devait être dirigée par cinq «habitants remarquables de cette ville» et qu'il n'était pas nécessaire de consulter ni d'avoir l'accord de quelque autorité que ce soit.

L'idée novatrice de l'Institut d'art Staedel, qui réunit une école et les collections, se refléta dans l'architecture du bâtiment et permit une très notable avancée de la conception de l'architecture des musées. *A posteriori*, nous pouvons considérer que le concept de musée en tant que monument, volontairement développé par l'architecte Oscar Sommer, marque une étape qui tendait à contrecarrer l'hégémonie prussienne perceptible dans l'architecture des musées de Berlin. L'avancée de la façade centrale est ornée de statues de héros de la Renaissance allemande, Dürer et Holbein, dont les noms ont été

donnés aux rues adjacentes. Et, plus important encore, il ne s'agit pas d'un programme d'architecture régional ou même municipal: le bâtiment est consciemment intégré à «l'iconologie de l'architecture muséale allemande du début du II^e Reich» (Otto Martin, 1983).

Un autre exemple de la bourgeoisie (plutôt que des princes ou des rois) fondatrice de musées nous conduit au «fils illustre» de Francfort, Johann Wolfgang von Goethe. Son essai sur l'art et l'antiquité (publié en 1816) appelle au rassemblement et à la mise à la disposition du public des œuvres d'art dispersées dans les demeures de la noblesse. En effet, il fut le *spiritus rector* du plus grand musée de sciences naturelles, le Musée Senckenberg. Dès 1763, le Dr J. C. Senckenberg avait établi une fondation dont le but était de créer un hôpital, un «théâtre d'anatomie», un laboratoire de chimie, un jardin botanique, une bibliothèque scientifique et, enfin, une collection d'histoire naturelle.

Cette énumération révèle à elle seule combien la présence des sciences naturelles était bien définie à Francfort à cette époque.

De l'après-guerre aux années 70

Avant la seconde guerre mondiale, Francfort comptait vingt-deux musées ou institutions du même type, dix-sept ayant été fondés sur l'initiative de particuliers. Bien entendu, au sortir de cette guerre, du fait des tragiques destructions qu'elle avait entraînées, Francfort, comme de nombreuses autres villes, dut faire face à des besoins très urgents: le logement, les transports et les infrastructures qui en dépendent. Malgré tout, Francfort a failli devenir la capitale de la République fédérale d'Allemagne et, vers la fin des années 60, elle fut ironiquement appelée «Bankfurt» ou «Mainhattan» et souvent citée comme symbole des effets négatifs d'une politique municipale dominée par des considérations commerciales.

Et la culture? Les musées étaient loin d'avoir recouvré leur situation d'avant la guerre, mais cela n'était certainement pas propre à Francfort: dans toute la République fédérale d'Allemagne, la construction des musées a été lente et il y a d'abord eu peu de changements par rapport à l'avant-guerre. Certains avaient même fait machine arrière, jusqu'à en revenir à une situation proche

de celle du XIX^e siècle, notamment dans la conception de leur rôle propre, ce qui a contribué à éloigner les visiteurs.

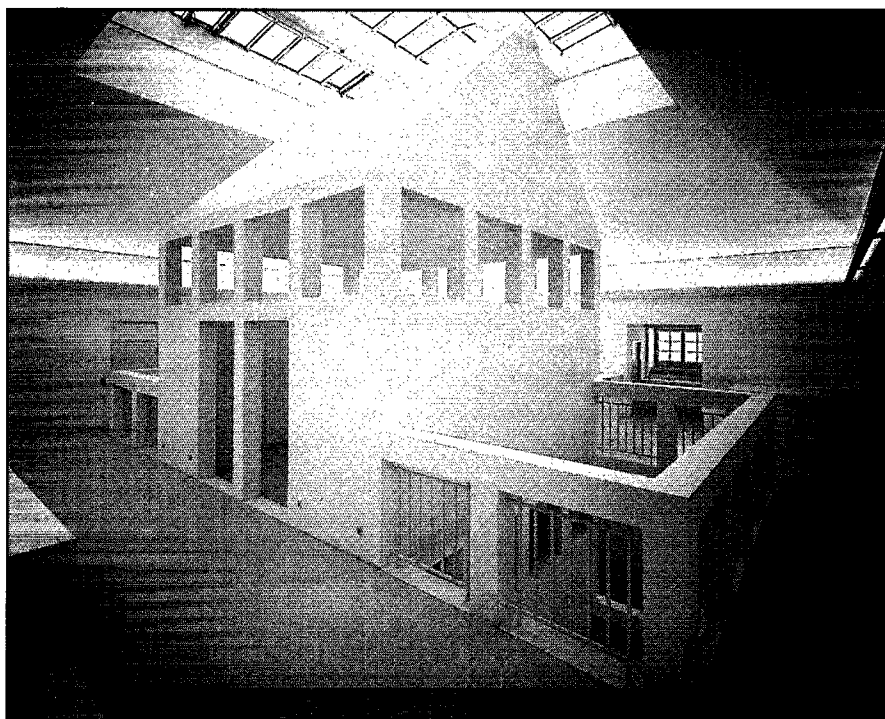
Une première tentative pour sortir de cette situation a entraîné une révision de la notion même de musée: il fallait mettre en exergue ce qui rendait les musées si inaccessibles au public. A ce stade, le Musée d'histoire a joué un rôle précurseur: tout a été fait pour ouvrir ses portes aux groupes sociaux qui, traditionnellement, se tenaient à l'écart. Le rôle du musée en matière d'éducation fut réactivé et clairement défini: « un musée est un lieu où l'on apprend », phrase qui est devenue le symbole de la politique culturelle des musées de Francfort.

Ce principe, exemplairement illustré par le Musée d'histoire, mais peut-être d'une manière excessive, a fini par poser des problèmes, car la pédagogie en matière de musée était alors *terra incognita*, et il n'est pas surprenant de constater que, malgré de bonnes intentions, les expositions restèrent hermétiques. Cela retarda l'éveil de l'intérêt des groupes sociaux dont les musées souhaitaient susciter l'intérêt. Il y eut sans doute un problème plus profond et plus sérieux. Depuis Walter Benjamin, les éducateurs progressistes en matière de musée avaient nourri une profonde méfiance vis-à-vis du culte voué à

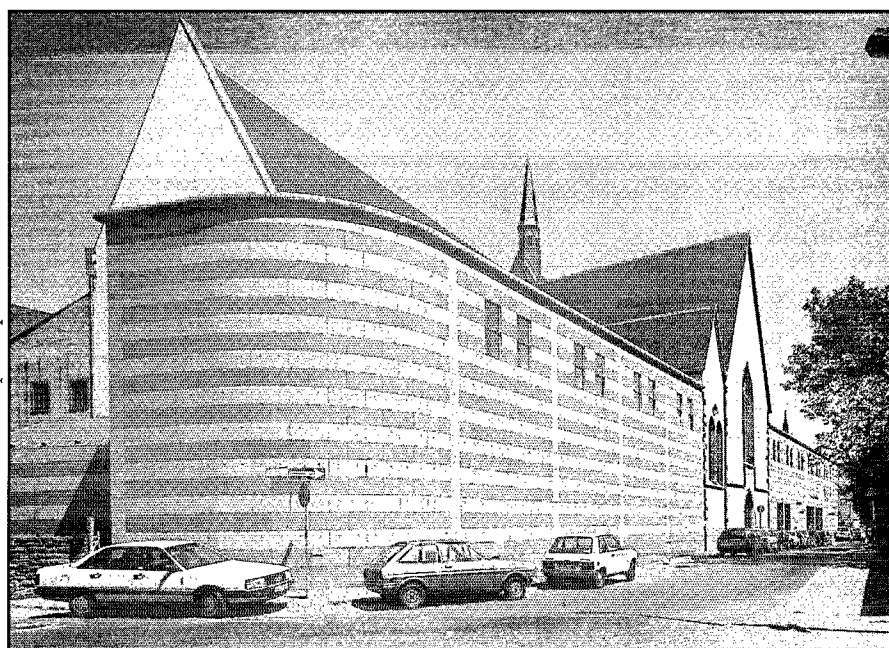
l'œuvre originale: collectionner était tenu pour du fétichisme. Finalement, la prédominance du rôle du médiateur a conduit à une incompréhension tragique: les musées sont souvent devenus des substituts de l'école et de l'université, de la presse écrite et de la télévision. En effet, on prévoyait qu'ils remédieraient aux défauts de ces médias, tant en matière de sensibilisation qu'en matière de capacité pour la communication visuelle. On porta alors peu d'attention à ce qui fait du musée un instrument de culture unique qu'aucun autre média ne peut remplacer. Dans les années 70, la roue tourna et de grandes manifestations extrêmement populaires eurent lieu en République fédérale d'Allemagne. Ces dernières ont prouvé aux plus fervents détracteurs de ce type de manifestations populaires qu'un nouvel intérêt pour l'histoire s'était développé, plus ou moins différemment pour chaque individu – et cet intérêt est renforcé par la proximité de l'œuvre originale.

Cette nouvelle prise de conscience des groupes peu intéressés par les visites des musées est caractérisée par un profond changement d'attitude: visiter un musée est devenu, surtout lors des vernissages, un événement populaire majeur, convivial et de caractère informatif. On

Au Musée de l'architecture, le principe des « poupées gigognes » – un dialogue entre passé et présent. Architecte: Oswald Matthias Ungers.



Hochbauamt der Stadt Frankfurt am Main



*Encore une fois, le vieux côtoie l'actuel
– le noyau du Musée de la pré- et protohistoire
est un monastère carmélite,
alors que l'agrandissement qui l'englobe date
des années 80.
Architecte : Josef Paul Kleibues.*

y vient en famille, avec des amis. Le musée est devenu un lieu de rencontre et un point de départ d'activités de groupe qui ont peu à voir avec les rituels des milieux instruits, des amateurs d'art avertis.

Cependant, bien que jouant ce rôle, les musées sont encore des lieux réservés à des cercles étroits : un certain élitisme perdure, renforcé par l'idée que l'existence d'une barrière qui ferme les portes à certains groupes est chose naturelle.

Les années 80 : priorité à l'architecture sensible à l'histoire

Tout au long du Main, les autorités municipales ont développé une zone communément appelée « Berge des musées ». La bonne situation du lieu fait du concept de « Berge des musées » un paradigme de l'agencement de la ville et de sa conservation : tous les musées et presque toutes leurs dépendances ont pu s'installer dès leur création dans des villas ayant appartenu à la noblesse. Ces dernières, le long du fleuve, donnent aux musées un nouvel attrait et les préservent en tant que monuments historiques.

Dans les années 80, l'architecture des musées de Francfort est devenue célèbre, principalement grâce à un concours qui a aidé à promouvoir la nouvelle conception architecturale, toujours controversée et vaguement taxée par certains de « postmodernisme ». Au terme de ce concours, on assista à la création d'un édifice spectaculaire : le nouveau bâtiment du Musée des arts et de l'artisanat. Le gagnant du concours international pour cette extension, l'architecte Richard Meier, a fait en sorte que le parc soit conservé, et que la villa néoclassique Metzger, dans laquelle était installé le musée, soit au cœur

du nouveau décor. L'édifice de Meier, considéré comme un des plus beaux musées allemands, n'est pas monumental, en dépit de son volume important ; en revanche, il s'accorde à l'échelle historique. Les passages communiquant entre l'intérieur et l'extérieur constituent un ensemble harmonieux dans le parc du musée, les chemins, les entrées, la fontaine le font apparaître comme un prolongement du musée dans l'environnement urbain.

Le nouveau bâtiment, certes le plus beau de tous, apparaît néanmoins comme un des maillons de cette chaîne de musées qui forme notre « Berge ». Deux autres institutions ont été ouvertes avant lui, deux nouveaux musées qui enrichissent encore le paysage muséal de Francfort : ce sont le Musée du film allemand et le Musée allemand de l'architecture. Ils animent une politique culturelle bien particulière, et, à travers eux, la République fédérale d'Allemagne est parvenue pour la première fois à intégrer deux des plus grands moyens créatifs de communication dans le contexte d'un musée.

Le Musée d'architecture est composé de trois types d'édifices : l'un étroit, avec un hall éclairé par une verrière, entoure l'ancien édifice au rez-de-chaussée ; un grand espace, au fond, qui couvre partiellement l'ancien jardin de la villa ; au centre, l'édifice originel. On a créé ici une architecture articulée qui se veut indépendante et refuse d'être un simple entrepôt pour œuvres d'art.

Sur la rive nord du Main, deux nouveaux musées ont été ouverts en 1988 et 1989 : le palais Rothschild, devenu le Musée juif, et le monastère des carmélites et ses dépendances, Musée de la pré- et protohistoire. On y retrouve le leitmotiv de tout le complexe de la « Berge des musées » et de tous les nouveaux musées de Francfort, trop nombreux pour être cités, et encore moins analysés ici : une unité de dialogue entre le passé et le présent. ■

Retour et restitution de biens culturels



*Vers une coordination des efforts pour combattre le trafic illicite
Le Comité intergouvernemental de l'UNESCO s'est réuni à Athènes*

Étienne Clément

L'auteur est un juriste belge spécialisé dans le droit international et spécialiste adjoint du programme à la Section des normes internationales de la Division du patrimoine physique de l'UNESCO.

Intensifier les échanges d'information sur les biens culturels, en particulier sur les objets d'art volés et sur les produits des fouilles clandestines, tel était l'un des vœux exprimés par les participants à la septième session du Comité intergouvernemental pour la promotion du retour de biens culturels à leur pays d'origine ou de leur restitution en cas d'appropriation illégale, qui s'est tenu à Athènes du 22 au 25 avril 1991. Comme l'a souligné M. Tzannis Tzannetakis, vice-premier ministre et ministre de la culture de la Grèce, à l'ouverture des travaux, le trafic de biens culturels est devenu un véritable fléau.

Il sévit partout, en particulier en Amérique latine et dans le bassin méditerranéen, tout en n'épargnant ni l'Afrique, ni l'Asie, ni l'Océanie. Certes, plusieurs pays « importateurs » de biens culturels se montrent prêts à collaborer avec les pays victimes de ce trafic en vue de l'enrayer. Ainsi les États-Unis d'Amérique prennent-ils des mesures pour contrôler l'importation de certains biens culturels saisis par un autre État partie à la Convention de l'UNESCO de 1970 concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et les transferts de propriété illicites.

Encore faut-il pouvoir identifier les objets afin de les récupérer. Le Comité a insisté, une nouvelle fois, sur la nécessité d'établir des inventaires nationaux et a invité l'UNESCO à présenter, à la prochaine session, un formulaire qui pourrait servir de modèle. Par ailleurs, des banques de données informatiques internationales sur les biens culturels volés existent déjà depuis plusieurs années à INTERPOL ou à l'International Foundation for Art Research (IFAR). Des initiatives nationales ont aussi été prises plus récemment : le Canada, par exemple, a offert de donner, à tous les États membres de l'UNESCO, un droit d'accès à ses banques de données internationales sur les biens volés et sur les législations. La coordination de ces initiatives heureuses est à l'ordre du jour, et le Comité a demandé à l'UNESCO de continuer à coopérer à cet effet avec l'Office des Nations Unies à Vienne qui, au sein du Secrétariat de l'ONU, est compétent en matière de

coopération internationale pour la prévention des infractions.

La seule instance internationale représentative

Ce n'était pas la première fois que le Comité se réunissait dans la cité où, il y a plus de deux mille ans, naquit la démocratie : en 1985 déjà, Athènes (et Delphes) avaient accueilli ses travaux. L'année dernière, 41 États, membres et non membres de l'UNESCO, y étaient représentés (dont 13 des 19 membres du Comité), ainsi que les Nations Unies, INTERPOL, l'Institut international pour l'unification du droit privé (UNIDROIT) et l'ICOM. Dans le décor somptueux du palais du Zappeion, en plein centre de la ville, sous la présidence de l'État hôte en la personne de M. Yannis Tzedakis, conservateur en chef des antiquités de la Grèce, les travaux se sont tenus dans un climat serein. Le Canada, Cuba, la République de Corée et l'Uruguay assuraient la vice-présidence. Le Nigéria, en la personne de M. Yemi Lijadu, a été choisi comme rapporteur.

Parmi les autres questions examinées par le Comité figurait l'avant-projet d'UNIDROIT sur les biens culturels volés et illicitement exportés, qui devrait constituer un complément utile, dans le domaine du droit privé, aux dispositions de la Convention de l'UNESCO de 1970. Le Comité a appelé tous les États à accorder toute leur attention à chaque article de cet avant-projet, qui devait faire l'objet, quelques semaines après la réunion du Comité, d'une réunion d'experts gouvernementaux à Rome.

Si le Comité s'affirme de plus en plus comme la seule instance internationale représentative pour discuter des moyens de lutte contre le trafic illicite des biens culturels, sa vocation première reste l'examen des demandes de retour ou de restitution des biens culturels présentées par les États. Bien qu'aucune nouvelle demande n'ait officiellement été introduite auprès du Comité depuis la session précédente en 1989, plusieurs délégations,

notamment des pays qui n'avaient jamais participé à ses travaux, ont informé le Comité des négociations bilatérales envisagées ou en cours avec d'autres pays en vue du retour ou de la restitution de tel ou tel bien culturel. En ce qui concerne les fameux « Marbres du Parthénon » conservés au British Museum, qui ont fait l'objet d'une demande en bonne et due forme présentée

par la Grèce en 1984, le Comité a pu admirer les plans et les maquettes du nouveau Musée de l'Acropole destiné à accueillir les marbres au cas où ils seraient rendus à la Grèce. A la demande du Comité, ces plans seront bientôt présentés pour avis à un groupe d'experts indépendants de réputation internationale. ■

En toute franchise



Les réserves des musées : loin des yeux...

Bernard M. Feilden

Dans bien des musées, on trouve plus d'objets dans les réserves que dans les salles d'exposition. Loin des yeux du public, ils connaissent souvent un sort peu enviable, dramatique parfois, comme le montre Bernard M. Feilden. Directeur honoraire du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, Bernard M. Feilden, qui est citoyen britannique, s'emploie depuis de longues années à voler au secours des musées.

On peut juger de la qualité de la gestion d'un musée d'après l'état de ses locaux d'entreposage. J'ai vu un jour, abandonnés dans un dépôt, des tissus d'une valeur inestimable rongés par les moisissures et les poissons d'argent, avant d'être dissuadé de pénétrer dans un local annexe infesté de puces, de termites, de rongeurs, de serpents et autres tarentules. L'administrateur du musée national en question a profité de ma visite pour s'esquiver. Et, il fallait s'y attendre, les tentatives que j'ai faites pour lancer une opération internationale de sauvetage sont restées sans écho.

Dans un autre pays, les archives nationales étaient entreposées dans une cave humide, juste au-dessous des canalisations, avec des bouches d'égout au sol. Dans de telles conditions, on pouvait s'attendre au pire. Il n'est pas rare en effet que la cave du musée de la ville où j'habite, situé dans un château du XII^e siècle qui servait jadis de prison, soit inondée.

La poussière représente une autre menace : elle s'insinue partout, à moins qu'on n'ait les moyens d'installer la climatisation. Un jour que j'effectuais une inspection détaillée d'un musée national, j'ai été témoin

d'un phénomène étrange. Intrigué par la présence de tas de poussière de forme conique répartis sur le sol à intervalles réguliers, j'ai bientôt compris, en levant les yeux vers le plafond de l'entrepôt, que les tas provenaient de l'étage supérieur : le personnel de nettoyage avait manifestement jugé plus pratique d'évacuer les balayures par les grilles donnant directement sur les réserves du musée. A l'évidence, personne n'était venu inspecter ces locaux depuis des années.

C'est au Musée national du Japon que j'ai pu voir les réserves les mieux aménagées. Les objets étaient rangés dans des locaux spacieux, dotés d'un système de climatisation et d'étagères spéciales.

La main guidée par l'esprit

Les administrateurs comme les architectes qui conçoivent les musées doivent être conscients de l'importance que revêt le magasinage des objets. La gestion de nos collections est souvent confiée à des personnes qui n'ont aucune formation en matière de conservation. Par ignorance, les administrateurs sont hostiles aux conservateurs. J'ai connu un administrateur de musée qui taxait d'arrogance les spécialistes de la conservation, négligeant lui-même d'abriter des rayons du soleil des tableaux d'une valeur inestimable dont il avait la garde : personne n'avait eu l'idée de baisser les stores. De plus, la galerie était vide, le musée étant alors fermé au public.

Paul Perrot, ancien secrétaire adjoint aux programmes de musée du Smithsonian Institute et président du Conseil

du Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels, exerçant actuellement les fonctions de directeur du Virginia Museum of Fine Arts de Richmond, affirme que « bien des administrateurs de musées, petits ou grands, ne savent pas précisément combien d'objets sont confiés à leur garde ou dans quel état ils se trouvent »¹. Encore s'agit-il là d'une litote. « Je ne souhaite pas m'appesantir sur la nature des problèmes qui se posent. Comment y remédier ? Sûrement pas en traitant la conservation et la formation des conservateurs en parents pauvres de nos musées et de nos universités, ni en continuant à permettre que la conservation, au moins sous son aspect le plus élémentaire, ne figure pas parmi les disciplines que tout administrateur de musée doit avoir étudiées.

» Car, poursuit Paul Perrot, si la conservation est un métier, c'est aussi une discipline. Il importe d'inculquer à ceux qui sont chargés d'administrer nos musées et aux sociétés d'historiens les connaissances nécessaires. L'idéal serait un musée où l'administrateur et le conservateur soient absolument à égalité. Il serait même souhaitable pour la sécurité des objets que le conservateur puisse opposer à l'administrateur un droit de veto et avoir libre accès auprès du directeur. Si nous voulons sauvegarder l'intégrité de nos collections, assurer leur préservation dans l'avenir et mieux comprendre leur structure, il faut que les conservateurs puissent s'appuyer sur des connaissances théoriques solides. Il ne s'agit pas de minimiser l'importance des compétences manuelles, mais de rappeler que la main doit être guidée par l'esprit, lequel doit être à même de communiquer à l'administrateur, à l'archéologue ou à l'ethnographe une vision précise des choses, de telle sorte que ces deux types de savoir puissent se fondre en une connaissance plus approfondie. »

Le tronc commun de l'ICOM

Il ressort du rapport publié en 1987, au Royaume-Uni, par le groupe de travail sur la formation professionnelle et la structure des carrières muséologiques², qu'aujourd'hui le monde des musées et des galeries d'art se caractérise d'abord par son taux de croissance et par sa diversité toujours plus grande. Il faut tirer le meilleur parti possible des ressources, augmenter les recettes et attirer un public plus nombreux, ce qui a des incidences pratiques sur la formation des administrateurs, du personnel d'interprétation des expositions et des responsables pédagogiques – tous ceux qui sont en contact quotidien avec le public. Pour autant, l'importance des problèmes de magasinage et de gestion ne saurait être négligée.

Actuellement, plus de la moitié des titulaires d'un diplôme en histoire de l'art, en anthropologie, en ethnographie ou en archéologie qui sont engagés dans des musées du Royaume-Uni n'ont suivi aucune formation professionnelle. Cette situation est loin d'être satisfaisante. Les nouveaux titulaires d'emplois non administratifs, touchant notamment la conservation, l'aménagement intérieur et les services éducatifs, ont quant à eux généralement suivi une formation dans leurs domaines respectifs. Faute de connaître les techniques scientifiques de conservation, les administrateurs risquent de négliger les soins qu'exigent les collections dont ils ont la charge. Il est à souhaiter que le rapport susmentionné permette de remédier à cette situation, qui n'est pas propre au seul Royaume-Uni. Le tronc commun du Conseil international des musées devrait servir de point de départ à *tout* programme de formation des personnels de musée, afin que *tout* nouveau titulaire soit à même d'assurer le catalogage, l'entreposage, la conservation et l'exposition des collections confiées à sa charge.

Depuis quelques décennies, la préservation des objets de musée est devenue un métier à part entière. Ceux qui l'exercent – conservateurs et restaurateurs – comprennent de mieux en mieux les processus de détérioration et maîtrisent mieux les techniques qui permettent de prolonger la vie des objets et de les présenter au public. La transmission et le développement du savoir et des compétences techniques nécessaires à l'exercice de cette profession passent nécessairement par une formation appropriée. ■

1. Norbert S. Baer (dir. publ.), *Training in conservation* (recueil d'essais comprenant un texte de Paul Perrot), New York, Institute of Fine Arts, New York University, 1989.
2. John Hall, *Museum professional training and career structure*, Report of Working Party. Londres, Museums and Galleries Commission, HMSO, 1987.



« Quel dommage que votre mari ne soit pas mort ! »

Catherine Van Rogger

De nombreux spécialistes et artistes s'accordent, de nos jours, pour estimer que, dans l'expression « marché de l'art », les termes « art » et « marché » sont tout à fait antinomiques. Mais est-ce là un débat bien nouveau ? Et quel est le rôle des musées, souvent appelés par la force des choses à jouer un rôle d'arbitre ? Voici un témoignage – le récit d'une vie – qui apporte une ample matière à réflexion par rapport à ces deux questions, et bien d'autres encore. Cette épopée de l'ombre, c'est la femme de l'artiste qui a bien voulu la livrer aux lecteurs de Museum. C'est également elle qui nous a aimablement autorisés à reproduire l'une des œuvres de son mari en quatrième page de couverture de ce numéro.

Le peintre Roger Van Rogger, né à Anvers en 1914, est mort en France en 1983. Sa vie d'homme et d'artiste se partage en deux périodes : la jeunesse tumultueuse qui le mène au succès, et l'âge mûr où la création l'emporte sur tout le reste, qui le mène à mourir dans la solitude absolue.

Prisonnier de guerre en 1940, évadé, recherché pour faits de résistance, il s'exile au Brésil où il devient célèbre, inaugure après Diego Rivera le musée de São Paulo, expose de nombreuses fois à Rio. En 1949, il va à New York. Le Musée d'art moderne lui achète une grande toile : *The Descent from the Cross*. La presse est élogieuse. Les États-Unis d'Amérique seront le dernier contact qu'il aura avec le public. Dans ce que Fabio Doplicher appelle le « cas Van Rogger », les États-Unis demeureront dans l'histoire un pays ouvert et amical. Mais Van Rogger n'a qu'un désir : rentrer en France, le pays pour lequel il s'est battu et qui représente à ses yeux la liberté pour l'homme et la lumière pour la création.

Très vite il se rend compte, comme il l'écrira trente ans plus tard, que « la mystique fut remplacée par le dogme. Celui d'une morale boursière, la porte ouverte aux instincts spéculateurs ». La voie royale de l'ignorance pouvait accueillir tous les trucages et exclure automatiquement la lenteur obscure de la grande œuvre qui « s'accomplit avec l'aide du temps ». Il constate : « Des marchands, des galeries, des États, des admirateurs, des critiques, des collectionneurs, des directeurs de musées ou de bureaux ministériels veillent à empêcher toute intrusion d'une valeur intrinsèque, d'un critère explosif dans un domaine par leurs soins rendu comparable à n'importe quel autre. »

Van Rogger se trouva exclu de la vie artistique française dès 1952. Il s'enfonça dès lors, résolument, dans le monde clos de la peinture. Mais il n'était pas homme à se laisser marginaliser sans réagir. Sans relâche il multiplia les contacts avec musées, galeries et instances officielles : « Je reviens de Paris où j'essaie encore d'ouvrir cette porte. Il le faut et je n'abdiquerai pas dans mon effort de ne pas me confiner dans un angélisme facile. Je voudrais que le xx^e siècle naisse et j'en fais partie », écrit-il en 1965. Mais seuls des « regards fixes qui ne disent ni oui ni non » se posèrent sur ses toiles. Une seule fois, la réaction fut enthousiaste et inattendue, celle d'un conservateur de musée parisien qui, se tournant vers moi, s'écria devant le peintre et ses tableaux : « Ah ! Madame, quel dommage que votre mari ne soit pas mort ! J'aurais fait une si bonne exposition ! » Dix-neuf ans plus tard, l'heureux événement – la mort de l'artiste – étant survenu, je m'entends dire : « Votre mari nous ayant, hélas, quittés, il n'est plus contemporain et nous ne pouvons rien faire pour son œuvre. »

Rien. A tel point qu'après vingt ans de non-réponse Van Rogger demande au Ministère de la culture de bien vouloir lui délivrer une attestation de refus. Et un mois avant sa mort, il écrit dans un réquisitoire que j'ai intitulé « Testament » : « Actuellement, les lieux de l'art, qu'ils soient musées, galeries ou souks, sont des lieux interdits aux peintres et au public. » Ce n'est là qu'un constat, peut-être un regret, car tout peintre désire profondément, comme l'a exprimé Cézanne, « faire des tableaux comme on voit dans les musées ».

Mais qui, aujourd'hui comme hier, ose montrer des tableaux dans les musées ? Certainement pas les conservateurs. Leur dangereux métier les oblige à des prouesses d'équilibre pour se maintenir sur le fil ténu de l'art officiel sans choir ou déchoir aux yeux de la confrérie. Ils ont le regard fixé sur le seul point qui les empêchera de tomber, la cote, et ne peuvent, même un seul instant, poser les yeux ailleurs. C'est sans doute la raison pour laquelle ils n'ont à la bouche que le mot « risque ». *A priori*, le bon sens voudrait que le risque soit plutôt pour l'artiste qui s'engage dans une voie non commerciale, mais enfin, il faut admettre que chaque état a ses dangers. Quels sont ceux de l'état de conservateur ? Comme pour tous les fonctionnaires, celui d'enfreindre les règlements. Mais, direz-vous, l'art est le domaine de la

liberté créatrice, et celle-ci est assez hautement revendiquée pour qu'on s'étonne de cette peur panique qui saisit le conservateur devant une œuvre réelle de peintre. C'est que, trop souvent, son incompetence le précipite dans les bras de la loi. Il est surtout rassurant d'avoir une loi et de ne pas l'enfreindre.

Cette loi, c'est celle du marché. Heureusement elle leur est imposée, elle émane d'un consensus absolument général de toutes les instances, plus particulièrement encore depuis que le ministre de la culture lui-même a décidé que l'art devait être un secteur économiquement rentable comme les autres. De là à penser qu'une œuvre non rentable n'est pas une œuvre, il n'y a qu'un pas, vite franchi. Le musée n'est donc plus qu'un des rouages qui entraînent la machine commerciale. Un conservateur me dit: « Une exposition dans un musée n'offre d'intérêt que s'il y a un marchand avant ou après. Il faut bien que tout le monde mange! » Et réciproquement, comme me le dit un marchand: « Après une période de promotion organisée au travers de plusieurs musées, il semblerait indispensable que ces œuvres entrent dans le circuit normal des galeries. » C'est certainement très généreux, sinon très culturel, de vouloir précipiter l'artiste dans le commerce, mais lorsque, « nous ayant hélas quittés, il n'est

plus contemporain », qu'il ne peut plus « manger » et que seule reste l'œuvre?...

« Ah! l'œuvre! me dit un conservateur... Un jugement sur l'œuvre... je ne suis pas compétent. Mais vous n'intéresserez personne avec une peinture abstraite. De nos jours, il faut faire du figuratif. »

Un conservateur, pourtant, a osé une exposition deux ans après la mort de l'artiste. Le risque ne semble pas avoir été bien grand, puisque, cinq ans après, un article à la louange de son musée est illustré par la photographie du conservateur devant les toiles de Van Rogger. En réalité, les risques ont été pour l'œuvre: deux tableaux sont revenus crevés, et le musée n'a pas donné suite! A propos de cette exposition, une petite anecdote significative: un critique réputé s'y perdit, le jour du vernissage. Il fut stupéfait: « Je vais faire un article. C'est extraordinaire, vraiment. Qui est son marchand? », me demanda-t-il. « Il n'y a pas de marchand. » « Enfin, son *manager*, qui s'occupe de lui? » « Personne. » « Vous voulez dire qu'il a peint tout cela sans que personne s'en occupe? » « En effet. » « Ah. » Il s'en alla tout triste... et il n'y eut pas d'article.

Je suis donc arrivée, après une vie de lutte, d'abord au sommet, puis à la base, toujours en France, et après une

« Quel dommage
que votre mari
ne soit pas mort! »



très longue patience, à la conclusion que l'on ne peut demander aux musées d'être des pionniers. Ils n'en ont ni le courage ni les capacités. Ce n'est d'ailleurs pas leur rôle. Le conservateur doit conserver, être le garant de ce qu'il y a de meilleur dans le passé et suivre, avec un décalage inévitable d'une génération au moins, l'évolution de l'art. Aujourd'hui, quand on veut être sérieux, on montre les années 50. Cela tient au fait que le conservateur se situe près du grand public, comme le marchand d'ailleurs, et non au sein du lieu étroit de la création qui prépare l'avenir, qui forge le vrai visage de notre époque. Cette création est toujours en dehors du temps immédiat, qui est celui du marché, temps continuellement présent, donc essentiellement changeant, producteur de modes. Ce temps-là n'est pas celui de l'art qui dure. Dans la mesure où le musée s'efforce de se mettre au diapason du commerce, il s'imagine être d'avant-garde, mais ce n'est qu'une illusion entretenue par l'effort fourni pour s'écarter de sa vocation culturelle et par l'abandon de tout critère intrinsèque. En fait, la création lui échappe toujours, parce qu'elle est souterraine et se nourrit de communion avec la vie profonde du temps, que l'artiste subit comme tout un chacun sans bénéficier des privilèges de ceux qui appartiennent au complexe musée-galerie.

C'est pourquoi, paradoxalement, la personne normale qui aime la peinture découvrira l'œuvre réelle qui la représentera demain bien avant le système des musées et des marchands, si – évidemment si – on lui permet d'entrer en contact avec elle.

C'est cette aventure passionnante qui se vit à la Fondation Van Rogger. En effet, devant ce retard inévitable du système, l'œuvre s'est tout naturellement tournée vers le public, silencieusement, loin des courants commerciaux, loin des médias, irrécupérée et irrécupérable.

Imaginez un sentier qui monte la colline et débouche sur un lieu magique de volumes et de couleurs. Des fresques et, derrière, des toiles, des toiles, encore des toiles. L'exposition est renouvelée chaque année: il suffit de puiser dans l'œuvre tout entière accumulée là pendant trente-cinq ans (toiles, gouaches, dessins, gravures, sculptures). Le public qui ne sait pas ce qui l'attend, alerté par une signalisation plus que modeste, reste interdit: rien ne l'a préparé à ce qu'il voit. Pas de publicité, pas d'article. Pas d'opinion préétablie par d'autres: il *découvre*.

Le visiteur sent d'emblée que ces tableaux qu'il contemple dans la solitude n'ont pas été vus par d'autres que par lui-même. Lui-même, c'est-à-dire ce public si souvent bafoué et humilié, auquel on ne demande jamais son avis qu'après l'avoir impitoyablement conditionné. « Cette peinture est beaucoup trop profonde », m'avait dit un conservateur (encore un !). « Vous ne pourrez jamais la

montrer, elle n'intéressera pas le public. Le public n'aime que ce qui est superficiel. Regardez ce que l'on montre ! », avait-il ajouté avec une certaine inconséquence. Je puis lui répondre, ici, après la cinquième exposition Van Rogger à la Fondation Van Rogger, qu'il se trompe vraiment. Les personnes qui aiment la peinture attendent qu'on leur montre de la peinture, et plus la qualité de celle-ci est grande, plus elles sont heureuses. Devant l'évidence, l'honnête homme s'incline. L'autre cherche fébrilement quelque parade intellectuelle.

En face de ces toiles, chacun retrouve une dignité d'homme libre de ses choix culturels. De passif, le spectateur devient actif: le devenir de cette œuvre dépend de lui et de lui seul. Il y a là une aventure à laquelle chaque tableau le convie – cette œuvre l'attend. Le public, parmi lequel de nombreux peintres, ne s'y trompe pas, et chacun agit selon ses possibilités. Certains contactent les musées de leur région et essuient un refus, d'autres organisent des expositions dans des centres privés d'art contemporain, d'autres encore parlent de cette peinture dans des revues confidentielles. Petit à petit, l'œuvre entre dans le musée imaginaire, le seul véritable musée utile, inaliénable, hors du temps historique, où Rembrandt côtoie Goya, Cézanne ou Lascaux.

Mon propos n'est pas d'évoquer ici la valeur intrinsèque de l'œuvre de Van Rogger. J'y suis contrainte par les réflexions sous-jacentes que je sens, même à distance, se faire dans les esprits: si aucun conservateur ne veut montrer cette peinture, c'est qu'elle n'est pas digne de figurer dans un musée. Ah ! je la connais bien, cette pensée qui surgit tout naturellement dans la tête de ceux qui ne l'ont pas vue ! C'est la réponse facile, le grand alibi. Mais cela ne tient pas auprès de ceux qui voient et qui me disent sur un ton de reproche: « Quel dommage que votre mari n'ait jamais voulu exposer ! »

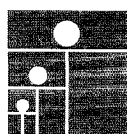
Voici ce qu'écrivait Van Rogger, en 1979, à un fonctionnaire du Ministère de la culture, et qui s'adresse aussi bien à ce public plein d'une innocente candeur: « ... Il n'y eut ni Art ni homme "moderne". Paris est toujours le vaste réceptacle de tous les mensonges incarnés dans la crasse et, surtout aujourd'hui, l'esprit perdu dans la plus conventionnelle des ignorances de tout temps. Ni culture ni amour. L'école la plus primaire y tient lieu de hautes études. Le machiavélisme même y est dérisoire. J'en viens. J'y rêve. Je touche du doigt la décadence ancienne. Relisez ce qu'ils disaient du plus grand poète français, Baudelaire. Ils le rendirent aphasique et gâteux. Ne parlons pas des évidences, voulez-vous ? Comme quand je dis que ma peinture n'est pas faite pour être vue, car, maintenant, comme chaque fois, il me faut m'occuper de rapatrier mes toiles, et la dernière mit trois ans à me parvenir par toutes les voies de l'outrage. Pouvez-vous me

les faire envoyer, je vous prie? Il est juste et lucide de me sentir d'outre-tombe dans cette non-existence, créée de toutes pièces par la succession des assassinats. Qui ne vendrait son éternité pour pouvoir enfin blesser un créateur? Je retournerai ce matin comme les autres à l'atelier. Plus pauvre, moins sûr de mon choix, de ma vie, de mon destin, de ma permission de peindre. Brûlant la toile par les deux bouts. Avec pour seule compagne la déraison, l'indignation gratuite, la rage au ventre de venger les damnés en m'enfonçant davantage dans le

génie à l'état d'aurore flottante, translucide, transcendante et invisible, sauf aux initiés que je paralyse. Mais une force plus forte que ma raison et que mon bon sens me pousse à continuer... » ■

Fondation Van Rogger
Vallongues, route du Beausset
83 150 Bandol (France)
Tél. : 94.29.69.77

CHRONIQUE DE LA FMAM



Flash

Fédération mondiale des Amis des musées

Adresse postale:
Secrétariat de la Présidence
Via Goito 9
20121 Milan (Italie)
Tél. et Fax: (2) 6597036

Si vous cherchez à créer une association d'Amis des musées... La FMAM, lors de son conseil d'administration réuni les 12 et 13 octobre 1990, a décidé de consacrer ses efforts au développement de ses relations dans les pays non membres de la Fédération, et particulièrement d'établir des contacts précis avec les personnes désireuses de créer des associations d'Amis des musées. ■

Ringard ? Branché ? Le musée vu par des adolescents

Aujourd'hui, la jeunesse est devenue un public cible pour un nombre de musées en constante progression. Comblent les lacunes de l'école ou suppléent sa démarche pédagogique – voilà deux étoiles qui montent de plus en plus haut dans le firmament muséal. Mais, au fait, les adolescents, comment « vivent-ils » ces appels du pied, qui avoisinent parfois une stratégie de séduction ?

Pour en savoir plus, *Museum* s'est adressé à une classe de jeunes gens et de jeunes filles, âgés de quatorze ans environ, d'un collège dans un quartier populaire de Paris, élèves d'origine asiatique et maghrébine aussi bien qu'euro-péenne.

Au départ, ce fut l'enthousiasme : il était même question de consacrer tout un numéro de notre revue à un « *Museum* en herbe ». L'enthousiasme est peu à peu retombé cependant, usure d'intérêt oblige. D'ailleurs, nos jeunes reporters n'ont, sauf exception, rencontré ni appels de pied ni (encore moins) stratégie de séduction.

Dix mois plus tard, il ne restait plus qu'un noyau dur (ou endurci) composé de Sandrine Rona-Beaulieu et Stéphane Janin. Jamila Hamoumi a été de la partie aussi, et il y a eu une participation ponctuelle de Touhami Hannachi et de Christian Kam. Sarah Kousierov a enrichi le travail de ses critiques. Olivier Carrère a peu dit, mais beaucoup dessiné ; les illustrations sont de lui. Toute cette équipe remercie les directeurs et le personnel des musées visités de les avoir accueillis et d'avoir bien voulu répondre à leurs questions.

Le résultat de tout ce travail ? Les reportages et réflexions – parfois impressionnistes, mais toujours mûris – qui suivent. Écoutez plutôt.

Pour beaucoup d'entre nous, musée rime avec corvée

Sandrine et Stéphane

Le musée, c'est la sortie obligatoire de toute une classe accompagnée d'un de ses professeurs. Le choix du musée n'est jamais celui des jeunes, mais celui du professeur qui veut enrichir et illustrer son cours. Mais le professeur n'est pas forcément capable d'intéresser la classe au sujet qu'il a choisi... La visite est ressentie non comme une distraction intéressante, mais comme une corvée obligatoire, un prolongement du collège. Et le fait d'être en bande, en groupe de vingt-cinq ou plus n'aide pas à la concentration ni à l'intérêt, mais plutôt à la foire et au tapage. On est loin du but.

Le fait d'aller dans les musées avec son école ne donne pas envie de les fréquenter ensuite seul ou avec des amis pendant les week-ends. Les jeunes préfèrent se distraire autrement pendant leur temps libre.

Ce n'est pas branché d'aller dans les musées ! Leur réputation est faite depuis longtemps et se perpétue d'année en année : c'est cher avant tout, pour le plaisir qu'on en retire. Et puis souvent, c'est ringard, poussiéreux, tout y est figé, immobile, mort. On ressent une sorte de malaise à se promener dans ces allées, dans ces immenses et interminables galeries emplies d'objets plus ou moins bien disposés, qu'on n'a pas vraiment envie d'admirer, où les explications données sur les étiquettes sont souvent trop savantes pour être comprises ou pour intéresser le visiteur.

Outre les objets à voir, on rencontre des gardiens, aussi figés, poussiéreux et immobiles que les objets qu'ils surveillent, assis sur leur chaise dans un coin de la salle et qui attendent la fermeture pour pouvoir rentrer chez eux. Les gardiens parlent peu, sauf pour nous dire

de « ne pas toucher ». Ils observent et surveillent, mais n'expliquent rien.

Un musée du crime !

Les guides à l'ancienne mode – ceux qui récitent un texte bêtement appris par cœur – ne nous donnent pas non plus envie d'aller dans les musées pour les écouter. Les textes récités n'incitent pas à poser des questions, à découvrir des choses, à en imaginer d'autres. On nous a raconté l'histoire authentique d'un guide qui, dans une salle emplies de tableaux de maître, disait son texte comme un perroquet, et d'une manière si syncopée que la phrase n'avait plus aucun sens : « Et voici la Vierge ; à l'enfant d'école ; de Botticelli... », alors qu'il aurait fallu entendre : « Et voici la *Vierge à l'enfant*, de l'école de Botticelli... » A mourir de rire !

Nous, nous avons eu la chance de visiter un musée de la musique, accompagnés d'un guide qui a répondu à nos questions avec beaucoup de gentillesse. Il a su rendre notre visite de musée agréable et intéressante. Et pourtant... il s'agissait là d'un musée ringard et poussiéreux, très ancien dans son actuelle présentation, ce qui explique peut-être qu'il attire peu de visiteurs. Le nouveau musée en cours de construction, décrit par ce guide, promet d'être beaucoup plus attractif : nous, en tout cas, nous serons sans doute parmi les premiers à le visiter quand il sera terminé.

Une autre grande raison de notre réticence est que l'on ne sait pas ce qu'il y a dans les musées. Ils sont là, on le sait vaguement : le Musée de l'homme, de la marine, le Louvre, le Musée de l'holographie, et tant d'autres. Mais il aura fallu que *Museum* nous confie ce

travail pour que nous cherchions quelque chose de plus surprenant, de plus intéressant. Ce ne sont pas les musées qui sont venus à nous, mais nous qui les avons cherchés – et il nous a fallu acheter un livre, *Les musées en culottes courtes* (Brigitte Ventrillon et Anne Cally, Éditions Hermé) pour savoir, connaître, choisir enfin ce qui, en principe, nous passionnerait le plus. C'est ainsi que nous avons découvert avec délice le petit Musée du vin... D'autres aussi nous ont attirés, comme le Musée du cinéma Henri Langlois, ou encore le Musée des bateaux de la Loire (en Touraine)... D'autres nous ont intrigués, que nous n'avons pas visités faute de temps, mais où nous avons l'intention de nous rendre un jour prochain, par curiosité, pour leur anticonformisme, leur originalité, leur côté non obligatoire, *non scolaire* (!). Ce sont: le Musée du pain, le Musée en herbe, le Musée de l'éducation, le Musée d'instruments de musique mécanique, le Musée de la contrefaçon, le Musée des collections historiques de la Préfecture de police (qui serait plus alléchant si on l'appelait le Musée du crime).

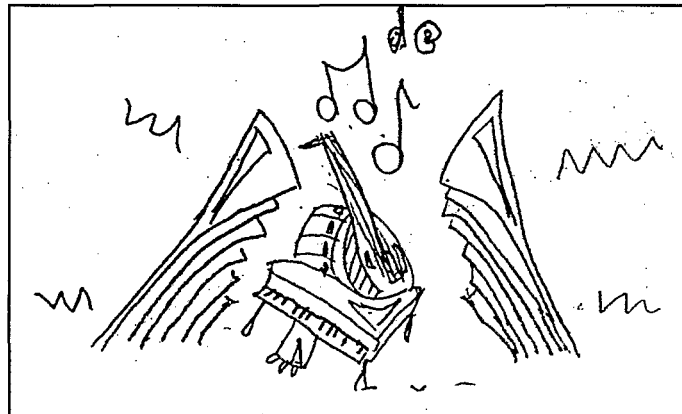
*Faire autre chose,
ou ne rien faire du tout*

Mais ce n'est pas dans la rue ou dans le métro, à la télévision ou à la radio que l'on entend parler des musées, alors que le moindre journal donne la liste complète des films de la semaine, des théâtres, des concerts où l'on peut aller. Aller au cinéma reste une chose facile à faire. Aller au musée relève de l'exploit..

Les plus grands d'entre eux, quelquefois, font poser des affiches pour des expositions ponctuelles: Galliera

et la mode, La Villette, le Grand Palais, etc. L'information du public est faite, et souvent bien faite: les affiches sont très belles, et les gens se déplacent. Ils sont heureux de visiter quelque chose qu'ils n'auront peut-être plus la chance de revoir. Tandis qu'un musée, on se dit qu'on a tout le temps d'y aller, on réserve ça pour un jour de pluie, un jour d'ennui, et puis justement ce jour-là on a envie de faire autre chose où de ne rien faire du tout. Aller au musée est une sorte d'expédition, c'est synonyme d'effort. Et nous sommes trop sollicités par trop de choses différentes pour vouloir faire cet effort, ou pouvoir le faire: en vrac ou dans le désordre, les amis, le travail scolaire, les parents, les livres à lire, les sorties en famille, les activités extra-scolaires, on en oublie. La liste pourrait être beaucoup plus longue.

La solution? Ce n'est pas véritablement à nous, les jeunes, de la trouver. Nous avons quelques idées, bien sûr, mais pour les appliquer c'est autre chose. Peut-être pourrait-on distribuer des affiches sur les musées dans les collèges et lycées et les renouveler de temps en temps. Distribuer des prospectus dans les classes, organiser des jeux-concours, faire passer des annonces publicitaires à la télé, aux heures de grande écoute, entre deux pubs de lessive et de couches-culottes. Faire des annonces dans la presse lue par les jeunes, dans les revues de télévision, sur les radios libres, et créer des cartes de fidélité qui nous inciteraient à y retourner.



Le Musée de la musique

*Stéphane, d'après une interview
faite par Christian*

Le musée a plus de cent ans d'existence. A partir de 1860, une collection véritable a été créée et le musée a été ouvert au public: depuis, il y a eu de nombreuses autres acquisitions, puisque la collection comporte à peu près 4 000 instruments qui, faute de place, ne peuvent pas être tous montrés au public. Les plus anciens datent du XVI^e siècle. Ici, c'est la musique savante qui est évoquée, celle des pays européens et plus particulièrement de la France. Toutes les familles d'instruments y sont réunies, à cordes, à vent, à percussion, mais aucune n'est véritablement complète. En effet, les rares instruments conservés d'avant le XVI^e siècle n'existent qu'en très peu d'exemplaires dans le monde entier. Quant à ceux de l'Antiquité ou du Moyen Age, ils sont encore plus rares et sont souvent trouvés lors de fouilles... et donc très abîmés.

Le prix d'achat d'un instrument varie selon plusieurs critères: son état général, son authenticité, sa rareté, son

histoire... Mais, comme pour les tableaux, il y a aussi une question de mode qui fait changer les prix du simple au quadruple. Les plus belles pièces du musée sont probablement les clavecins, qui appartenaient à des gens très riches et étaient donc très

décorés pour s'assortir à l'intérieur dans lequel ils se trouvaient. L'instrument le plus original du musée est sans doute l'octobasse: c'est une contrebasse géante, de 4 m de hauteur, avec une caisse de plus de 2 m et un long manche. Pour en jouer, il faut monter sur une petite estrade, utiliser un très gros archet et manœuvrer une mécanique qui appuie sur les cordes du manche.

Pour exposer tous ces instruments, le musée va déménager, car les locaux actuels se limitent à une pièce de 300 m² et une petite galerie en mezzanine au premier étage, tous deux un peu désuets. Le futur Musée de la musique, qui se construit à la Villette, avec la Cité des sciences et de l'industrie, la Géode et la Grande Halle, à côté du Conservatoire de musique, présentera plus d'instruments et les présentera mieux, de façon à offrir au public une meilleure approche de la musique. Les instruments seront exposés par famille et on reconstituera l'histoire des objets et celle de la musique. On diffusera les mélodies qu'ils jouaient chacun à leur époque: la sonorisation se fera par casques à infrarouge et permettra aux visiteurs d'entendre devant chaque vitrine la musique cor-

respondante, sans déranger le voisin qui «écouter-regardera» la vitrine d'en face. On n'arrête pas le progrès !

Un Musée du vin... rue des eaux !

Sandrine et Jamila

Les femmes stériles ne viennent plus dans cette rue pour boire «l'eau magique de la source». Pourtant, celle-ci est toujours à la même place, et possède toujours les mêmes eaux aux vertus ferrugineuses, sulfureuses, laxatives et également réputées propices à la fécondité des femmes. Ce sont maintenant les amateurs de... vin et les curieux qui s'y rendent pour découvrir les magnifiques caves de l'époque de Napoléon et les grands crus français qui y sont entreposés.

Avant de devenir la propriété des cent quatorze œnologues et œnophiles Échansons de France qui, en uniforme rouge et bleu à vrai faux col d'hermine (avec M. Joce, le maître, un vrai de vrai), s'occupent de la défense et de la promotion des vins, cette ancienne abbaye des Bonshommes fut le théâtre de bien des aventures : c'est là – entre autres lieux – que les rois aimaient à ve-

nir se rafraîchir et se recueillir, que Balzac se cachait pour échapper à ses créanciers et aux impôts, et l'on peut toujours l'imaginer s'enfuyant par l'escalier. C'est là aussi que Napoléon venait se rafraîchir (avec quel breuvage ? l'histoire ne le dit pas) en compagnie de ses généraux. C'est encore là que J.-J. Rousseau et B. Franklin venaient boire... de l'eau de la source. Et c'était là, enfin, le lieu de rendez-vous et le refuge des conspirateurs, sous le Directoire, avant qu'il ne devienne pour un temps une fabrique de coton.

Mais revenons à nos caves : le cellier a été aménagé en caves pour les restaurants de la tour Eiffel. Le musée, très beau et très intéressant, n'a été ouvert au public qu'en 1981. Il contient outils et documents relatifs au travail des viticulteurs : tous les anciens instruments servant à la culture de la vigne, aux vendanges et à la fabrication du vin y sont exposés, avec quelques personnages de cire pour expliciter certaines anciennes activités.

On y voit aussi des bouteilles et des verres au design original et curieux ; il en est de même pour les carafes aux formes excentriques, alambiquées, plus esthétiques que pratiques. Notre guide

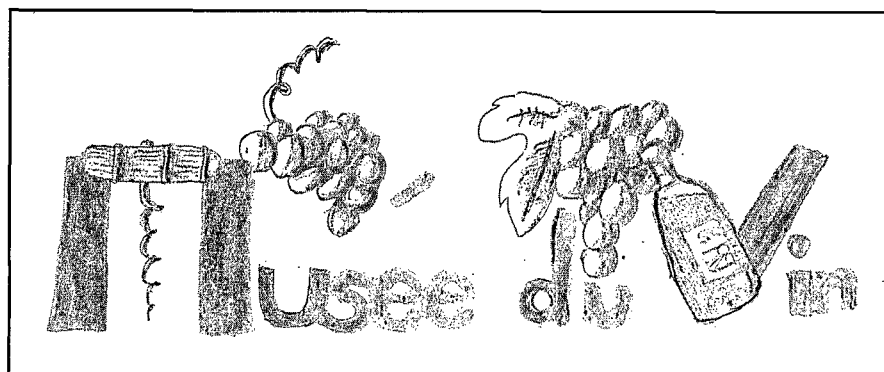
nous a également montré des verres dépourvus de pied, que des messieurs malintentionnés donnaient aux femmes pour les enivrer : comme elles étaient polies, elles étaient obligées de vider leur verre jusqu'à la dernière goutte avant de pouvoir le reposer sur une table.

Ce fut une visite passionnante, et pleine de nostalgie. De nos jours, on ne fabrique plus le vin tout à fait de la même façon. Et comme en outre il y a très peu de visiteurs, nous avons pu y rester le temps que nous voulions, pour rêver un peu...

Exposition des bateaux de Loire

Sandrine

L'idée d'aménager une exposition concernant les bateaux de Loire, au beau milieu de la campagne tourangelles, dans un tout petit hameau, n'est pas venue seule à M. et M^{me} Pronobis, mais seulement après qu'on leur eut demandé de construire des maquettes des grands bateaux qu'ils fabriquent et vendent aux pêcheurs et aux paysans de la région. La mise en place de cette exposition permanente leur a pris en-



viron un an ! Un an pour construire les maquettes, retrouver des objets authentiques, des photographies anciennes, un an pour que M^{me} Pronobis rédige une petite brochure explicative sur la pêche dans la région et sur la vie que l'on menait sur la Loire et la Vienne en ces temps-là.

C'est en janvier 1987 qu'eut lieu l'ouverture de ce musée, déconcertant par sa taille exigüe. Il compte néanmoins une centaine de maquettes de bateaux. Le décor, très réussi, comprend entre autres une magnifique poulie qui date de 1856, sans doute la plus ancienne pièce exposée. On y trouve également de larges filets pour la pêche à l'alose, des mannequins, des tableaux régionaux, et des explications sur les toues et autres barques de rivière.

J'ai aimé ce petit musée tout simple et sans prétention, qui n'a reçu aucune subvention pour sa création, et qui ne doit son existence qu'à la passion d'un couple qui veut préserver et conserver les traditions de la Touraine et de l'Anjou.

Le Musée du cinéma nous a tous séduits. Mais nous nous sommes vite rendu compte que notre interview était très faible, parce que, si nous aimons tous le cinéma, nous ne sommes pas encore suffisamment instruits pour poser des questions judicieuses. Nous avons appris cependant que, depuis sa création par Henri Langlois en 1970-1971, le musée reçoit environ 40 000 personnes par an, de la maternelle au troisième âge, venant de tous les coins du monde. Nous avons appris également que ce sont les enfants et les adolescents qui sont les plus intéressés, les plus marqués par la visite. Le directeur du musée nous a fait quelques confi-

dences : la pièce de son musée qu'il préfère est la première affiche des frères Lumière. Et malgré son admiration pour Ingrid Bergmann dans *Jeanne d'Arc* de Fleming, il nous a avoué avoir un gros faible pour la beauté de Romy Schneider !

Nous sommes aussi allés un matin au Musée de Radio-France. Arrivés trop tard pour la première visite guidée, nous avons dû attendre une heure. C'était bien sûr très intéressant, mais la brochure que l'on nous a remise raconte absolument tout sur le musée, et d'une façon bien plus compétente et bien plus complète que l'exposition elle-même. Ce qui nous a le plus intéressés, c'est l'évolution du microphone, depuis les très gros engins lourds (que l'on voit aussi quelquefois dans les films de ciné-club) jusqu'aux minuscules et discrets micros à cravate. Dans le temps, lorsque les chanteurs bougeaient en direct sur scène, ils avaient toujours des difficultés avec le fil de leur micro. Aujourd'hui, ils n'ont plus peur de s'emmêler dans le cordon, puisqu'il n'y a plus de... cordon !

L'année dernière, je suis allée avec une amie voir l'exposition des affiches de Mucha, propriété d'Ivan Lendl, qui était venu en même temps pour Roland-Garros. J'avais admiré toutes ces affiches et je me suis ruinée en achat de cartes postales de celles que j'avais le plus aimées. Lorsque je suis rentrée à la maison et que j'ai montré mes trésors à ma mère, elle m'a dit : « Si tu m'en avais parlé, je t'aurais montré les livres que nous avons sur les œuvres de Mucha ! » J'ai regardé ces livres après ma visite à l'exposition. Et je dois dire que c'était beaucoup moins intéressant, car, même si c'était très bien imprimé, il n'y avait pas la taille réelle, et les cou-

leurs n'étaient pas les mêmes que dans mon souvenir.

Le dernier musée que nous avons visité est le Musée d'Orsay. Pour celui-là comme pour tous les autres, nous avons tous fait les deux mêmes constatations : premièrement, que c'est plus intéressant en compagnie de deux ou trois copains qu'avec toute une classe et le professeur. Deuxièmement, que cela devient même tellement intéressant que l'on se promet d'y retourner bientôt, parce qu'on n'a pas eu le temps de tout voir.

Je viens d'apprendre que les « écorchés » dont on parle dans le film récemment diffusé à la télé *Les deux Fragonard* existent et qu'ils sont exposés au musée de l'École vétérinaire. J'irai le plus tôt possible ! ■

De l'eau, de l'eau partout (même en Suisse?)

Oui, même en Suisse, pays sans littoral, connu surtout pour ses hautes montagnes, l'humidité est une menace constante pour de nombreux objets de musée, donc un ennemi permanent pour leurs conservateurs. Dans cet article, deux spécialistes suisses – l'un travaillant à Lugano, l'autre à Genève – rendent compte des progrès récents réalisés dans la lutte pour maintenir l'humidité à des taux aussi acceptables que possible à l'intérieur des musées.



Vitrine climatisée classique construite autour de l'encadrement de la peinture.

Royal Academy, Londres

Peintures : le contrôle climatique passif des vitrines

Emil Bossbard

En ce qui concerne les techniques muséologiques, on suppose généralement que « plus c'est complexe, mieux c'est ». Le présent article donne à penser que, même dans un pays de très haute technicité comme la Suisse, cette assertion n'est pas forcément justifiée. Après avoir été restaurateur adjoint au Rijksmuseum d'Amsterdam et conservateur des beaux-arts à l'Institut canadien de conservation d'Ottawa, l'auteur a dirigé le Département de conservation à l'Institut suisse pour la recherche dans le domaine artistique (Swiss Institute for Art Research), à Zurich; depuis 1985, il est responsable de la conservation de la collection Thyssen-Bornemisza, à Lugano.

Des conditions climatiques aussi *uniformes* et *constantes* que possible: voilà l'exigence première des restaurateurs et des techniciens des musées lorsqu'il s'agit de prêter, de transporter ou d'exposer en permanence des œuvres d'art. Si les conditions climatiques de la salle d'exposition sont douteuses, instables ou simplement incertaines, il faut placer les objets les plus fragiles dans une vitrine climatisée. En règle générale, la climatisation de ces vitrines se limite au maintien d'un certain taux d'humidité relative. Les méthodes utilisées à cette fin sont variées. Elles ont déjà été décrites en détail ailleurs¹, et il n'est donc pas nécessaire de les énumérer ici. Il faut toutefois distinguer le contrôle climatique *actif* et le contrôle climatique *passif*. Cette distinction est en effet fondamentale.

Dans le cas d'un système actif, actionné par un moteur, on utilise des assemblages électriques et mécaniques pour refroidir, réchauffer, humidifier, sécher, déminéraliser, diffuser. Ces appareils, dont le contrôle, entièrement automatique, est assuré par des thermostats et des hygromètres, sont, certes, très impressionnants du point de vue technique. Ils présentent cependant des inconvénients que l'on ne saurait sous-estimer: fonctionnant à l'électricité, ils sont tributaires de cette source d'énergie; ils sont très coûteux, doivent être entretenus et sont très fragiles. L'expérience a montré que leur fiabilité n'est pas durable. Or, il faut le souligner, si la vitrine climatisée fonctionne imparfaitement et irrégulièrement, les risques encourus par l'objet exposé sont encore plus grands que s'il n'y avait aucun contrôle climatique.

Les systèmes de contrôle climatique passif, qui ne nécessitent aucun apport

énergétique et sont dépourvus de pièces mobiles, sont à cet égard beaucoup plus sûrs. Depuis près de trente ans, on introduit dans des vitrines hermétiques des produits hygroscopiques qui maintiennent les conditions climatiques au niveau de charge thermique initial. Ces produits dégagent ou absorbent de l'humidité; ils stabilisent ainsi le taux d'humidité relative de la vitrine. On le sait, le gel de silice s'est révélé particulièrement efficace à cet égard: sous forme de granules, il est aujourd'hui utilisé dans les musées des pays occidentaux. De nombreux rapports ont été publiés, où sont exposés les principes de base de ce système et les essais auxquels il a donné lieu². Les résultats de ses applications pratiques obtenus par F. Schweizer et A. Rinuy dans les années 80 sont particulièrement instructifs³. De fait, la preuve a été apportée qu'en utilisant des tampons efficaces et des vitrines relativement étanches à l'air, il est possible de stabiliser les conditions climatiques pour une longue période.

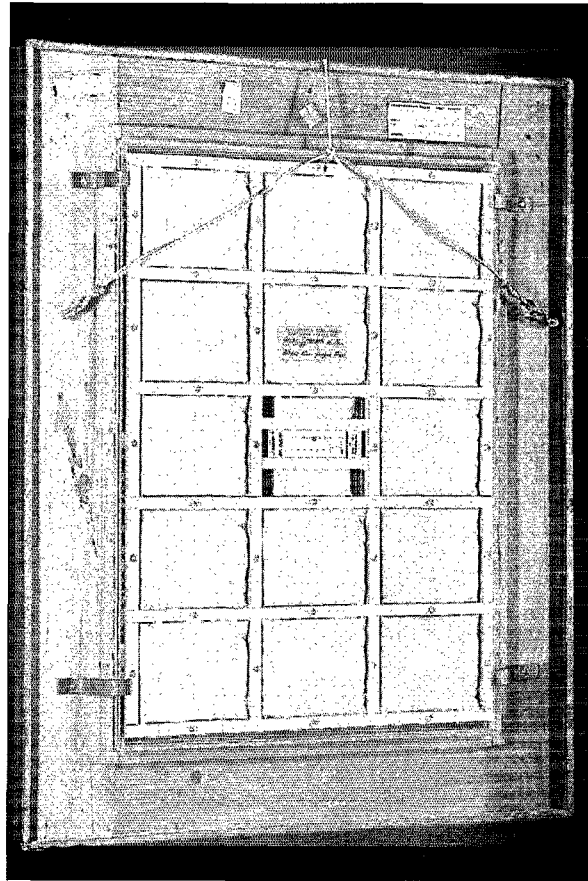
Et les vitrines d'aujourd'hui?

Dans les vitrines climatisées classiques, la peinture est montée avec son encadrement dans une vitrine faite de verre ou de verre acrylique, où le gel de silice, habituellement placé derrière ou sous la peinture, est généralement dissimulé par une bande de tissu⁴ (voir photo). L'un des avantages de ce système, c'est que la vitrine ne doit pas nécessairement être fabriquée aux dimensions de la peinture, de sorte que, si besoin est, elle peut être réutilisée pour une autre exposition. Le système n'en présente pas moins certains inconvénients:

la peinture est disposée dans une vitrine plutôt laide, aux parois très réfléchissantes, surtout si l'on utilise le verre acrylique, ce qui gâche le plaisir esthétique que procure la vue de l'œuvre d'art ;

le second défaut est d'ordre technique : l'efficacité de ces vitrines est directement fonction de leur étanchéité à l'air et de la taille du tampon utilisé par rapport au volume d'air contenu dans la vitrine. Or, avec ce type de vitrine, les espaces autour de la peinture sont bien plus importants qu'il n'est nécessaire. La vitrine sera probablement d'autant moins étanche que ses dimensions seront plus grandes ;

un autre inconvénient apparaît lorsque les objets sont prêtés. Retirée de son environnement habituel, l'œuvre d'art est expédiée plus ou moins loin et, durant le transport, elle va se trouver placée dans des conditions climatiques difficilement contrôlables, avant d'arriver dans la vitrine d'exposition conditionnée, préparée à son intention. Même si les deux parties se sont mises d'accord sur la climatisation de la vitrine, le conservateur du musée prêteur n'a pratiquement aucun moyen de vérifier si les conditions climatiques prévues ont été respectées, encore moins de les modifier, lorsqu'il arrive avec les objets à exposer. Même en prenant le maximum de précautions, on ne peut éviter que l'objet exposé ne change à plusieurs reprises d'environnement climatique : d'abord, au musée d'origine ; ensuite, dans une caisse durant le transport (sans parler de l'emballage et du déballage) ; enfin, dans la vitrine d'exposition du musée hôte.



Face dorsale de la vitrine climatisée encastrée montrant les sacs contenant le gel de silice et un hygromètre en papier permettant de contrôler l'humidité relative à l'intérieur de la vitrine hermétiquement fermée.

Emil Bosshard

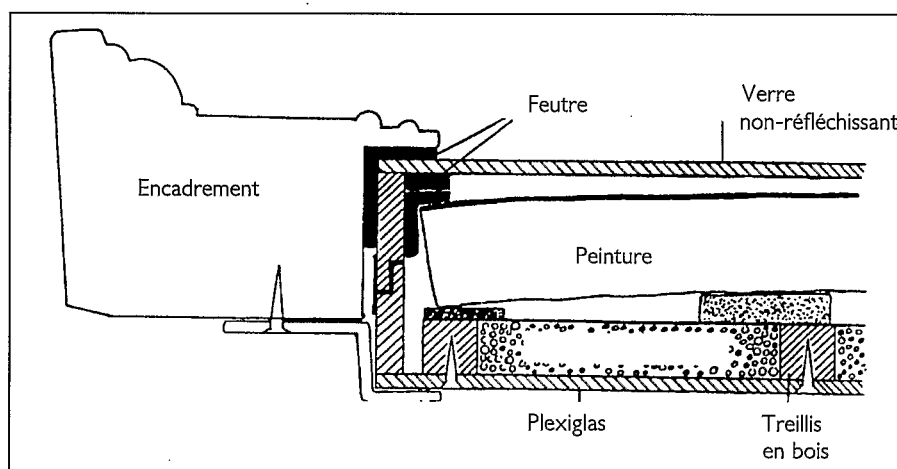
Après l'exposition, le même processus se reproduit en sens inverse.

Il est possible d'éliminer ces inconvénients en procédant aux modifications suivantes : on réduit les dimensions de la vitrine jusqu'à ce que la peinture elle-même, sans son encadrement, ne soit éloignée, sur chacun de ses côtés, que de 5 à 10 mm de la paroi de la vitrine.

De cette façon, le volume d'air à conditionner sera si réduit que de petites quantités de gel de silice suffiront. La vitrine d'exposition devient ainsi si compacte et si plate qu'on peut l'encasturer dans l'encadrement du tableau. Avec une face antérieure de verre non réfléchissant, pratiquement invisible, elle ne sera pas plus gênante qu'une peinture sous verre.

Pour ce qui concerne le prêt et le transport, les avantages de ce dispositif sont considérables : la peinture peut être enfermée dans son environnement

Fig. 1. Coupe schématique d'une vitrine climatisée du type utilisé pour la collection Thyssen-Bornemisza.



climatique habituel et emballée dans le conteneur tout en restant dans sa vitrine. Elle est transportée ainsi au musée hôte et revient à son musée d'origine parfaitement protégée contre les variations de l'humidité relative et contre tout contact physique quel qu'il soit.

Conception

Ce type de vitrines d'exposition a été mis au point par Ben Johnson et George Wight, en Californie, au début des années 80. En coopération avec les responsables de la collection Thyssen-Bornemisza, le système a encore été amélioré et porté à une quasi-perfection, de sorte qu'aujourd'hui on dispose d'une vitrine climatisée standard⁵. Elle consiste en une boîte de plexiglas de largeur normale (elle est fonction de l'épaisseur de la peinture), de l'ordre de 3,5 à 8 cm, avec une face antérieure de verre non réfléchissant. Toute la paroi dorsale est équipée d'un treillis en bois de un centimètre d'épaisseur, dans les ouvertures duquel a été placé le gel de silice, appelé « Art-Sorb »⁶ et contenu dans des sachets de tissu. Les sachets sont maintenus en place par un grillage très fin.

La peinture, habituellement sur panneau en bois, est placée dans cette boîte de plexiglas, avec des tampons de feutre interposés (fig. 1). Ceux-ci maintiennent le panneau à une distance d'environ 5 mm des parois frontale et latérales de la vitrine d'exposition, faite sur mesure, ce qui permet ainsi à l'air de circuler librement autour du panneau de bois. Celui-ci est doucement pressé de l'arrière (c'est-à-dire du treillis en bois) vers l'avant dans la boîte au moyen de caoutchouc mousse ou de tampons de feutre. L'intérieur de la vitrine d'exposition est donc utilisé à peu près comme suit : un tiers de son volume est occupé par la peinture, un deuxième tiers par les sachets de gel de silice fixés dans le treillis en bois ; le troisième tiers reste libre.

On conditionne le gel de silice en l'exposant pendant trois ou quatre semaines à l'humidité relative (HR) souhaitée, ou, encore mieux, à une humidité relative qui soit près de 3 % supérieure à celle que l'on souhaite obtenir, puisque le taux d'humidité relative diminue légèrement après la fermeture de la vitrine d'exposition. Celle-ci est ensuite fermée sans qu'il soit fait usage de vis : on place la face dorsale au-des-

sus de la face antérieure avec la peinture, et on ferme hermétiquement la vitrine en couvrant les jointures des faces latérales avec un ruban adhésif étanche. Également enfermé, mais visible de derrière, se trouve un hygromètre en papier, qui permet de lire le degré approximatif de l'humidité relative sans avoir à ouvrir la vitrine d'exposition (voir photo).

Résultats du test et expériences

La collection Thyssen-Bornemisza de Lugano compte actuellement 58 peintures exposées dans des vitrines dont les conditions climatiques ont été stabilisées de la façon que l'on vient de décrire. A l'origine, ces vitrines étaient conçues pour protéger les panneaux de bois fragiles pendant les expositions temporaires dans les musées mal climatisés. La méthode s'étant révélée très fiable, il a été décidé de laisser les peintures dans leurs vitrines après les expositions. Nombre d'entre elles, à

l'heure où nous écrivons cet article, sont dans leur vitrine depuis six ans sans interruption et sans entretien d'aucune sorte. Les peintures allemandes et hollandaises ont pour support des panneaux de bois mince, les peintures italiennes des panneaux plus épais.

En principe, la durée pendant laquelle la vitrine fermée peut maintenir le même taux d'humidité relative dépend de trois facteurs :

- l'étanchéité de la vitrine : plus hermétique elle est, plus longtemps les conditions climatiques demeureront constantes ;
- la quantité des tampons et leur capacité à retenir l'humidité ;
- le taux relatif de l'humidité de l'air ambiant. La rapidité des changements qui peuvent se produire à l'intérieur de la vitrine d'exposition est fonction de la différence entre l'humidité relative intérieure et l'humidité relative extérieure.

Il faut reconnaître qu'une vitrine d'ex-

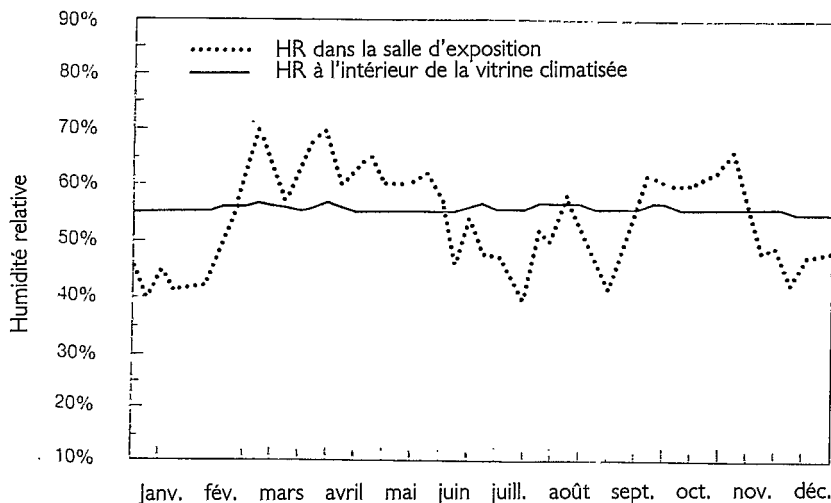


Fig. 2. Test empirique à Lugano, 1989.

Il faut reconnaître qu'une vitrine d'exposition conçue sur ce modèle n'est jamais complètement étanche à l'air. D'une part, le plexiglas lui-même est, dans une certaine mesure, perméable. D'autre part, toute modification de la pression atmosphérique et de la température de l'air ambiant, comme il s'en produit notamment au cours du transport par avion, provoquera inévitablement un certain déplacement d'air à l'intérieur ou à l'extérieur de la vitrine.

Qu'en est-il alors de l'humidité relative à l'intérieur de la vitrine ? Pour le savoir, deux types de tests ont été effectués. Le premier était empirique et consistait à mesurer et à enregistrer une fois par semaine le « fonctionnement » d'une vitrine de ce type dans une salle non climatisée et sur une période de deux ans. Alors que, dans la salle, les fluctuations du taux d'humidité relative (HR) pouvaient atteindre 30 %, le taux de HR à l'intérieur de la vitrine ne variait que de 2 % (fig. 2).

Parallèlement, un autre test était effectué en 1988/1989, dans des conditions de laboratoire accélérées, par Mervin Richard, de la National Gallery of Art de Washington. Il avait calculé une demi-vie de deux ans pour ces vitrines, et posé comme principe que, si une vitrine avec un taux d'humidité relative de 50 % à l'intérieur était exposée continuellement à un environnement dont le taux de HR n'était que de 30 %, le taux de HR à l'intérieur de la vitrine descendrait à 40 % en l'espace de deux ans environ. A l'intérieur des vitrines d'exposition décrites ici, le volume du gel de silice représente près du quart du volume d'air. Cette surcapacité est voulue. Elle assure une stabilisation rapide des fluctuations de l'humidité relative, même en cas de change-

ment brutal de température. Lors des tests qu'il a effectués avec une chambre climatique, Mervin Richard a noté que, si la température augmente ou diminue de 10 °C, l'humidité relative à l'intérieur de la vitrine ne varie que de 2 %⁷.

Élimination des fluctuations brutales

Les résultats des tests montrent que ce type de vitrine d'exposition peut assurer des conditions climatiques stables et contrôlées (s'agissant de l'humidité, mais pas de la température) pour de nombreuses années sans aucun entretien. Bien que le taux d'humidité relative à l'intérieur tende à s'aligner sur le taux de HR de la salle, cela ne se produit que très progressivement. C'est surtout quand la peinture est exposée dans une salle où le taux d'humidité de l'air est trop bas en hiver et trop élevé en été que cette vitrine pourvue de tampons fournira une protection efficace en compensant son propre taux moyen de façon qu'il corresponde au taux moyen d'humidité relative de la salle. Les fluctuations soudaines et nuisibles de l'humidité relative à l'intérieur de la vitrine sont ainsi presque complètement éliminées. ■

1. Voir G. Thomson, *The museum environment*, Londres, 1978-1986 ; voir aussi *Museum (Paris, UNESCO)*, vol. XXXVII, n° 2 (146), 1985, et G. Ognibeni, *Ausstellungen im Museum und anderswo*, Munich, 1986.
2. T. Padfield, « The control of humidity and air pollution in show cases and picture frames », *Studies in Conservation*, II, 1966, p. 8-30 ; N. Stolow, *Controlled environments for works of art in transit*, Londres, 1966 ; G. Thomson, « Stabilisation of RH in exhibition cases : hygrometric half-life », *Studies in Conservation*, 22, 1977, p. 85-102.
3. F. Schweizer et A. Rinuy, « Zur Mikroklimatisierung zweier Vitrinen mit Ikonen für eine temporäre Ausstellung », *Maltechnik-Restaur*, 4, 1980, p. 239-243 ; F. Schweizer, « Stabilisation of RH in exhibition cases : an experimental approach », *ICOM Copenhagen Conference*, 1984, p. 17, 50-53, 84.
4. A. Rothe et B. Metro, « Climate-controlled show cases for paintings », *Museum (Paris, UNESCO)*, vol. XXXVII, n° 2 (146), 1985, p. 89-91.
5. On peut obtenir l'adresse du fabricant sur demande à *Museum*.
6. Produit par Fuji-Davison Chemical Ltd.
7. Les résultats de ces tests varient selon la taille de la vitrine et les écarts de température. Tous les tests ont été effectués avec des vitrines vides. Si les vitrines contiennent des peintures sur bois, on peut même espérer obtenir de meilleurs résultats.

L'hygrométrie et le bonheur d'un clavecin

Jacques Deferne

Les instruments de musique sont particulièrement sensibles aux sautes d'humeur de Dame HR (humidité relative). Jacques Deferne le sait bien, car il est à la fois docteur ès sciences à l'Université de Genève et... claveciniste. Actuellement conservateur du département de minéralogie du Musée d'histoire naturelle de Genève, il est également président de l'Association pour le Centre de musique ancienne de cette ville. Son amitié pour les facteurs de clavecins l'a poussé à approfondir les problèmes liés à l'hygrométrie.

«Je n'ai pas besoin d'humidificateur pour mon clavecin : j'habite au bord du lac Léman et, en hiver, j'ouvre la fenêtre toute grande un quart d'heure tous les matins. C'est largement suffisant...»

Malheureux clavecin ! Il court le grave danger de voir sa table se fendre, sa mécanique se dérégler et d'être faux quelques heures après avoir été accordé. Le raisonnement ci-dessus montre combien la notion d'humidité relative est mal comprise. Il est vrai que c'est une notion moins perceptible que la température, et les graduations qu'on lit sur un hygromètre n'ont rien de commun avec celles qui sont portées sur un thermomètre.

Un peu d'hygrométrie

L'air peut absorber une certaine quantité d'eau, et cette quantité varie avec la température de l'air.

La quantité maximale, qui correspond à la saturation de l'eau dans l'air, correspond à la graduation 100 sur l'hygromètre. Il est rare cependant que l'air ambiant renferme toute l'eau qu'il peut absorber. S'il ne renferme que la moitié de sa capacité d'absorption, l'hygromètre indiquera 50 % d'humidité. C'est ce qu'on appelle l'humidité relative (ou degré hygrométrique), et la mesure est indispensable pour la bonne conservation de nombreux objets – de notre malheureux clavecin, par exemple.

C'est le Genevois H. B. de Saussure qui, le premier, a étudié l'hygrométrie et défini l'unité de mesure de l'humidité. Se basant sur la propriété qu'ont les cheveux de s'allonger de 2,5 % quand l'hygrométrie passe de 0 à 100 %, il construisit un appareil très simple : l'hygromètre à cheveu. Cet appareil, étalonné par comparaison, manque quelque peu de précision, mais il est encore d'usage très courant aujourd'hui du fait de son bas prix.

Il existe aujourd'hui sur le marché d'autres appareils bien plus précis. Leur principe repose sur la variation de la constante diélectrique de l'alumine, ou sur la résistivité électrique d'un sel sensible à l'humidité ambiante. Un cadran digitalisé indique simultanément la température, le taux d'humidité et la température du point de rosée¹. La précision garantie de ces appareils est de 0,1 % pour la température, et de 1 % pour l'humidité relative. Ce sont des appareils coûteux, destinés surtout aux besoins professionnels de la climatisation.

Des études mathématiques ont permis l'établissement d'un diagramme qui tient compte des trois grandeurs variables en hygrométrie, et qui dépen-

Hygromètre à cheveu, modèle de laboratoire inventé par H. B. de Saussure et construit par Jacques Paul à Genève, vers 1780. (Musée d'histoire des sciences, Genève.)

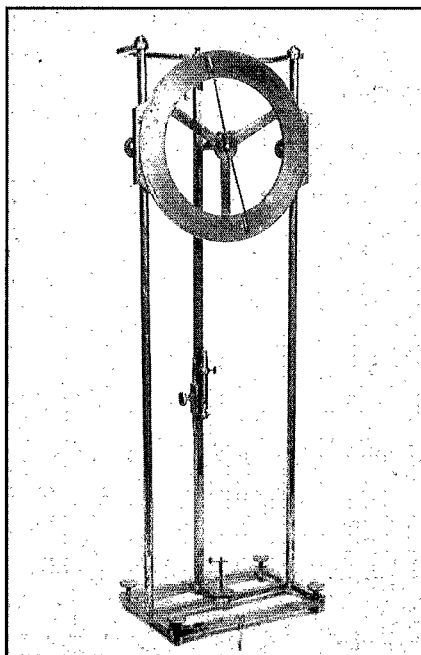
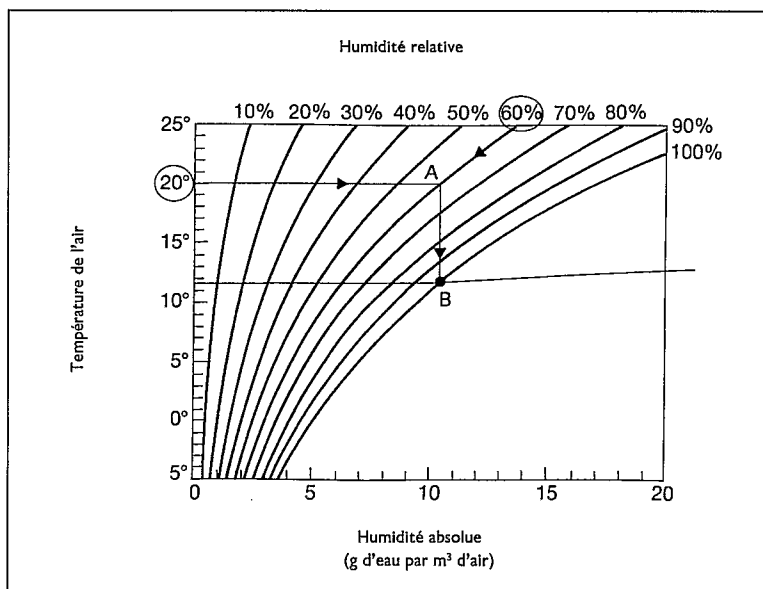


Illustration aimablement fournie par l'auteur

dent les unes des autres : la quantité absolue d'eau dans l'air, la température et l'humidité relative. A partir de ce diagramme, il est possible de retrouver l'une des trois variables lorsqu'on connaît les deux autres, et de résoudre des problèmes tels que la quantité d'eau à faire évaporer dans un lieu donné pour y maintenir un taux d'hygrométrie optimal compris entre 45 % et 65 %, le point idéal se situant aux alentours de 55 %.

Utilisation du diagramme

Un exemple va nous permettre de comprendre l'utilisation d'un diagramme dans la résolution d'un problème : quelle quantité d'eau faut-il évaporer dans une salle de musée chauffée à 20 °C pour maintenir un taux d'hygrométrie de 60 % lorsque l'air extérieur est à 5 °C avec une hygrométrie de 80 % (volume de la pièce 90 m³) ?



D'après ce diagramme, nous voyons que, si l'air extérieur est à 5 °C avec un degré d'hygrométrie de 80 %, il contient 5,5 g d'eau/m³. Pour que cet air, chauffé à 20 °C, soit maintenu à un degré d'hygrométrie de 6 %, il devra contenir 10,5 g d'eau/m³. Pour ce faire, il faudra donc ajouter 5 g d'eau/m³,

soit 450 g d'eau pour les 90 m³ du salon. Mais, si l'on tient compte des 5 ou 6 échanges complets (en 24 h) de l'air de la pièce par diffusion avec les pièces environnantes et l'extérieur, ce sont en réalité 2 à 3 litres d'eau par 24 h qu'il faudra ajouter.

Les observations climatologiques en zone tempérée montrent que la quantité absolue d'eau dans l'air varie très lentement au cours de l'année, passant de 3,5 g d'eau/m³ d'air en janvier à 11 g/m³ en août. Cela implique que, si l'on veut maintenir un degré hygrométrique convenable, il faut humidifier artificiellement les habitations de novembre à mai. En revanche, dans une même journée, en particulier l'été, la variation de la température extérieure, entre l'aube et l'après-midi, entraîne une différence importante du degré hygrométrique. Heureusement, les variations de température sont plus réduites à l'intérieur des habitations, et le degré hygrométrique y reste plus stable.

Les conséquences pour notre malheureux clavecin ? A l'état vert, le bois contient une importante quantité d'eau, souvent plus de la moitié de son poids. Cette quantité s'exprime également en pourcentage et concerne le rapport du poids d'eau renfermé par le bois sur son poids absolument sec (état qui ne peut s'obtenir qu'en laboratoire et n'est stable que dans une atmosphère absolument sèche). Lors du séchage, l'eau du bois s'évapore dans l'air. Cet échange a lieu tant que l'air ambiant est plus sec que le bois lui-même. Cette période de séchage dure généralement plusieurs années, jusqu'à un point d'équilibre où l'air et le bois ont atteint la même humidité. Si l'air ambiant devient plus humide, le bois reprend de l'eau ; s'il devient plus sec, il en perd : tel un buvard, le bois absorbe ou restitue de l'eau à l'air ambiant en fonction du taux d'hygrométrie de l'air : on dit que le bois « travaille ».

Le tableau suivant donne les teneurs en eau du bois en fonction du

taux hygrométrique de l'air, et permet d'évaluer les variations de longueur et de largeur de la table d'harmonie d'un clavecin.

ment de la table d'harmonie, qui entraîne son affaissement. Une trop grande sécheresse, au contraire, provoque l'apparition de fentes dans la table

| | | | | | | | | | | |
|--------------------------------|---|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|
| Humidité relative de l'air (%) | 0 | 25 | 30 | 40 | 50 | 60 | 70 | 80 | 90 | 100 |
| Teneur en eau du bois (%) | 0 | 5 | 6 | 7 | 9 | 11 | 13 | 16 | 20 | 28 |

La principale conséquence d'une variation d'humidité du bois est le retrait ou le gonflement. Le retrait du bois se manifeste très différemment selon qu'il s'exerce dans le sens longitudinal (parallèlement à la veine) ou dans le sens radial (perpendiculairement à la veine). L'allongement ou le retrait, pour chaque pour cent d'humidité relative, correspond environ à 0,02 à 0,03 % perpendiculairement aux veines du bois, et à 0,002 à 0,005 % dans le sens des veines.

Prenons le cas d'une table d'harmonie de clavecin. Les veines du bois sont le plus souvent disposées parallèlement aux cordes. Les dimensions d'une table sont approximativement 170 cm de long (dans le sens des veines) et 100 cm de large. Les variations de longueur et de largeur de cette table, si l'humidité relative passe de 30 % (très sec) à 80 % (très humide), seront les suivantes :

largeur :

$$0,0002 \times 50 \times 100 \text{ cm} = 1 \text{ cm}$$

longueur :

$$0,00002 \times 50 \times 170 \text{ cm} = 0,17 \text{ cm (ou 1,7 mm)}$$

Il est impressionnant de constater qu'un changement important du taux d'hygrométrie peut faire varier la largeur d'une table de clavecin de 1 cm et que sa longueur varie de 2 à 3 mm. Cet exemple permet de comprendre l'importance de maintenir les objets en bois, en l'occurrence les instruments de musique, dans une humidité la plus constante possible.

Une trop grande humidité peut entraîner des dégâts importants : organes mécaniques qui se bloquent ; gonfle-

d'harmonie, qui vont entraîner la modification de la palette sonore de l'instrument.

Mais comment maintenir notre clavecin dans une atmosphère à taux hygrométrique le plus constant possible ? C'est le rôle des humidificateurs.

Les humidificateurs

Ce sont des diffuseurs d'eau. L'évaporation consomme une quantité importante d'énergie, et il faut compter 750 watts pour produire un kilo de vapeur. Cette énergie peut être fournie soit par une résistance électrique, soit par l'air ambiant en le refroidissant légèrement (la chaleur est une forme d'énergie). De nombreuses firmes construisent des humidificateurs de diverses dimensions suivant le volume des locaux à humidifier. On distingue généralement trois types d'humidificateurs, qui diffèrent entre eux suivant le mode de transfert de l'eau dans l'air.

Transport d'instruments de musique

Le problème étudié dans cet article revêt une importance particulière lors du transport d'instruments de musique, et certaines précautions devront être prises :

Ne jamais laisser un instrument dans une voiture stationnée au soleil.

Maintenir l'instrument dans un étui ou un autre emballage aussi étanche que possible pendant toute la durée du trajet, ou l'envelopper dans une housse de protection s'il s'agit, par exemple, d'un clavecin. Cette recommandation est impérative lors de voyages par avion, car le renouvellement fréquent de l'air et la très grande différence de température entre l'extérieur et l'intérieur de l'appareil font qu'il est impossible de garantir une humidité suffisante et que le taux d'hygrométrie y est compris entre 15 % et 35 %.

Type vaporisateur

L'eau est vaporisée sur un corps de chauffe ou entre deux électrodes. C'est de la vapeur chaude qui est répandue dans l'air. L'énergie nécessaire à l'évaporation est fournie par le réseau électrique. La puissance électrique nécessaire est de l'ordre de 500 watts lorsque l'appareil fonctionne. L'inconvénient de ce type d'appareil est le risque de court-circuit, ainsi que la possibilité de brûlures pour les enfants. Son avantage principal réside dans le silence absolu de fonctionnement.

Pulvérisateur

Un système à pulsation pulvérise des gouttelettes ultra-fines dans l'air. Là aussi, c'est l'air ambiant qui fournit l'énergie nécessaire à l'évaporation des gouttelettes. Il est donc aussi légèrement refroidi. La consommation électrique est faible. Cet appareil nécessite cependant un système de déminéralisation de l'eau pour éviter un dépôt calcaire sur les meubles.

Type évaporateur

Un ventilateur force l'air ambiant à travers un rideau perméable (natte, buvard) maintenu constamment mouillé. La consommation électrique est faible, environ 20 watts. L'énergie nécessaire à l'évaporation de l'eau est empruntée à l'air lui-même : il ressort un peu plus froid qu'il n'est entré. Ce type d'humidificateur refroidit légèrement le local dans lequel il se trouve.

Ces appareils sont équipés d'un réservoir d'eau avec indicateur de niveau qu'il ne faut évidemment pas oublier de remplir régulièrement. Certains modèles sont reliés directement au réseau d'alimentation et dispensent de l'obligation du remplissage. D'autres modèles dépoussièrent l'air au passage et le font même parfois passer sur un filtre à charbon actif. Ils sont vendus sous le nom de « purificateurs ». Cette possibilité n'est pas à dédaigner aujourd'hui dans les villes, souvent fortement empoussiérées et polluées.

Le rendement des humidificateurs des types A et B est indépendant du taux hygrométrique de l'air ambiant. Ils fonctionnent tant qu'ils sont enclenchés. Pour fournir un degré d'humidité constant, ils doivent impérativement être équipés d'un hygrostat, petit appareil qui enclenche l'humidificateur lorsque l'humidité est insuffisante et qui l'arrête lorsque le taux souhaité est atteint. Cet accessoire est indispensable, surtout avec les systèmes de chauffage à programmation qui assurent des températures différenciées le jour et la nuit, ce qui a pour conséquence de faire varier le taux d'humidité relative. Il peut être soit incorporé à l'humidificateur, soit placé extérieurement.

En revanche, les évaporateurs ont un rendement qui dépend directement de l'humidité ambiante : lorsque l'air est sec, le rendement est maximal ; lorsque l'air est humide, le rendement diminue, pour être pratiquement nul aux alentours de 60 % d'humidité. Ils n'ont donc pas besoin d'hygrostat et maintiennent automatiquement un degré d'humidité voisin de 60 %, dans la mesure, bien entendu, où leur puissance est en rapport avec le volume d'air à humidifier.

Tous ces appareils exigent un entretien, car l'évaporation concentre des résidus calcaires dans le réservoir et dans les divers organes de l'humidificateur.

Choisir l'humidificateur

Le choix du type d'appareil dépendra de la source d'énergie choisie pour évaporer l'eau : le réseau électrique (type A) ; un léger abaissement de la température du local (types B et C).

Si le choix porte sur un évaporateur à pulvérisation (type B), assurez-vous que le système de déminéralisation de l'eau est vraiment effectif. Sur la fiche technique, vérifiez la capacité d'évaporation. Elle est habituellement exprimée en litres ou en fractions de litre

par heure. Vérifiez également que le volume d'air pour lequel l'appareil a été construit correspond au volume des locaux que vous voulez humidifier. Assurez-vous enfin que le réservoir est facile à remplir et qu'il est suffisamment grand pour que l'humidificateur puisse fonctionner au moins 48 heures sans avoir besoin d'être réalimenté.

Si votre choix porte sur un humidificateur de type A ou B, assurez-vous qu'il possède bien un hygrostat incorporé. Dans le cas contraire, faites installer un hygrostat séparé. Assurez-vous que le niveau sonore de l'appareil est acceptable : un ronronnement trop marqué devient vite insupportable.

Si on vous propose un « purificateur d'air », assurez-vous que sa fonction de purification répond bien aux critères précédents. En cas d'hésitation, adressez-vous à un spécialiste ou prenez contact directement avec le service technique d'une firme construisant ce genre d'appareil.

Des précautions fastidieuses, voire superflues ? Non : le prix d'un clavecin heureux ! ■

Cet article est un résumé d'une étude plus complète qui peut être obtenue sur simple demande auprès de l'auteur au Muséum de Genève, B.P. 434, CH-1211 Genève 6, Suisse.

1. Point de rosée : température à laquelle l'humidité relative atteint 100 %. L'eau se condense alors sur les objets dont la température est égale ou inférieure à ce point.

Rotterdam : à collection nouvelle, nouveau système de documentation

Alma Ruempol

Même les collections de musée les plus complètes sont souvent mal documentées, ce qui empêche d'apprécier pleinement les objets exposés. Procédant selon une approche nouvelle, le Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam tire parti de nombreuses ressources auparavant inexploitées pour améliorer l'accès à sa collection d'objets préindustriels. Le système adopté est présenté ici par l'une des personnes qui l'ont conçu, actuelle conservatrice de la collection. Titulaire d'un diplôme d'histoire de l'art de l'Université de Leyde obtenu en 1966, elle vient, se fondant sur ce système, d'écrire, en collaboration avec sa collègue Alexandra Van Dongen, un ouvrage intitulé Pre-industrial utensils. 1150-1800, publié à Amsterdam en 1991, en hollandais et en anglais.

C'est en 1983 que je suis arrivée, en tant que conservatrice des objets préindustriels, au Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam. Peu de temps auparavant, le musée, renommé dans le monde entier pour sa superbe collection de peintures, dessins, gravures, d'art moderne et d'art décoratif, avait acquis la collection archéologique Van Beuningen-de Vries, laquelle comporte quelque 10 000 articles datant de 1100 à 1800 environ, dont la majorité est du *xvi*^e siècle. Il s'agit essentiellement de simples ustensiles ménagers qui étaient utilisés dans les villes hollandaises pour faire la cuisine, manger et boire. Les objets qui ont survécu, retrouvés pour la plupart au cours de fouilles archéologiques, étaient fabriqués dans des matériaux qui se conservent dans la terre : céramique, métal et, dans une moindre mesure, verre, bois, cuir et os. Comme ces objets sont non seulement très révélateurs de la culture du passé, mais aussi une source d'inspiration pour la conception d'objets d'art décoratif contemporain, ils constituent un complément des plus appropriés pour un musée d'art.

En 1981, un comité d'experts comprenant l'actuel directeur du musée a établi un rapport sur la collection Van Beuningen-de Vries. Ce rapport met clairement en lumière l'importance de la collection et fonde la philosophie actuelle du musée, que l'on peut résumer ainsi : cette collection d'ustensiles est unique en son genre, ne serait-ce qu'en raison de la période très longue qu'elle couvre. Associée à une collection célèbre d'art décoratif, elle révèle des correspondances dans la conception formelle de l'objet d'art, de l'accessoire de luxe et du simple ustensile au cours des âges. Présentée en as-

sociation avec des peintures, des dessins et des gravures, elle permet de comprendre comment et dans quel environnement un objet était utilisé, ainsi que la façon dont les ustensiles étaient fabriqués, échangés et transportés. Entre les ustensiles du Moyen Âge et ceux qui sont utilisés de nos jours, on discerne des correspondances dans la forme, la décoration, parfois dans les matériaux utilisés. Les ustensiles ordinaires du passé, tels que marmites, gobelets, cuillers et couteaux, et même peignes et pots de chambre – bref, les objets utilisés par nos ancêtres dans le cadre de leurs activités quotidiennes – sont, dans notre société, un élément concret qui perdure au fil des siècles et dont la forme ne se modifie que quand interviennent des changements économiques, techniques et sociaux. Enfin, l'évolution et le perfectionnement de ces objets sont riches d'enseignement sur la vie quotidienne de nos ancêtres.

Informations, citations, illustrations

En tant qu'historienne de l'art, j'étais spécialisée, non dans les objets archéologiques, mais dans les arts décoratifs, la peinture, les dessins et les gravures des *xvii*^e, *xviii*^e et *xix*^e siècles. Dans mes nouvelles fonctions, je me suis trouvée rapidement confrontée à une pénurie d'informations sur les rapports entre la forme, la fonction et l'utilisation des objets, ainsi que sur les méthodes de production, les modes d'utilisation et les utilisateurs. Les peintures, les gravures et la littérature ne recèlent que des bribes d'information sur les objets associés à des activités élémentaires, telles que la nourriture et le sommeil. C'est souvent un simple dé-

*Le système de documentation
Boymans-van Beuningen résumé
en quelques mots.*

*Cette gravure représentant
le Fils prodigue, de Petrus
Iselburgh (1568-1630),
est indexée sous les rubriques
suivantes : gobelet, assiette, coupe
à boire, flûte, lustre, bougeoir,
couteau, plat, fourchette.*



Musée Boymans-van Beuningen

tail ou une petite phrase de rien du tout qui fournit les renseignements les plus fiables. Il apparaissait donc souhaitable, pour constituer une documentation digne de ce nom, de glaner des renseignements dans diverses disciplines – archéologie, histoire de l'art, géographie, archivistique et linguistique – et de faire en sorte que ces renseignements soient aisément accessibles en permanence.

C'est ainsi que G. J. Koot, responsable de la documentation scientifique, et moi-même avons commencé à recueillir des données. Notre objectif premier était de rendre pleinement justice aux collections du musée, en particulier à la collection des ustensiles préindustriels. A cette fin, nous avons élaboré une méthode pratique et claire,

visant à fournir autant de renseignements pertinents que possible sous forme de données facilement compréhensibles, que le personnel du musée peut consulter au moment de la conception des aménagements permanents, des expositions et des catalogues. Trop souvent, les expositions et les publications des musées sont conçues sur la base d'informations réunies pour la circonstance; en revanche, avec notre système, le personnel et les stagiaires peuvent systématiquement retrouver des données concernant de nombreux domaines qui les intéressent.

Progressivement, le système de documentation Boymans-van Beuningen pour les ustensiles préindustriels a pris forme. En gros, il utilise trois types d'information.

Informations sur les ustensiles eux-mêmes

Elles comprennent les données d'inventaire figurant traditionnellement dans les fichiers: matériau, taille, site archéologique, références bibliographiques, etc. Il suffit, pour donner une idée de la diversité de la collection, de dresser la liste des objets classés en tant que « récipients en terre cuite »; dans cette seule catégorie, on trouve les pots ventrus, les marmites à une anse et trois pieds, les marmites à deux anses et trois pieds, les pots à deux anses et à col étroit, les pots avec ou sans bec, les pots à onguents, les éteignoirs, les passoires, les pots de fleurs et les tirelires. Le rapport entre la forme, le matériau et la fonction de chaque objet est étu-

dié. Il est évident qu'autrefois les objets étaient beaucoup plus souvent multifonctionnels que de nos jours.

Citations tirées de textes littéraires et des archives

Depuis 1984, la recherche s'est orientée vers les textes imprimés et les manuscrits de l'époque où les objets étaient utilisés. Nous avons commencé par le XVI^e siècle, car c'est de cette période que datent la plupart des objets de la collection, et complété notre documentation sur cette base, en partant de thèmes divers : nourriture et boisson, livres de cuisine, «pays de cognac», manuels des bons usages, récits

de voyages, pèlerinages, essais, législations et réglementations, ustensiles de ménage, coutellerie, éclairage, chauffage, poterie et industrie de la céramique. La documentation est chronologique et classée par thème. En plus des citations hollandaises, nous avons récemment commencé à inclure des observations d'auteurs étrangers relatives à des coutumes ou à des objets curieux qui les ont frappés au cours de leurs visites aux Pays-Bas.

Il est vite apparu, à la lecture des textes du XVI^e siècle, que les objets portaient des noms différents de ceux que nous utilisons aujourd'hui. Nous avons donc entrepris une recherche étymologique des anciens termes attribués aux

ustensiles. Cette recherche doit certainement être élargie jusqu'au XIX^e siècle compris, période à laquelle l'industrialisation a accéléré la disparition de toutes sortes d'objets traditionnels et souvent aussi celle de leur nom. Parfois, un mot est demeuré en usage, encore qu'associé avec un objet dont la forme et le matériau se sont modifiés en raison de l'évolution technique. Nos plats à rôtir sans pied et en métal en sont un exemple : au XVI^e siècle, un *braetpan* était en général en terre cuite et avait trois pieds ; la forme a évolué depuis, mais le mot hollandais moderne pour plat à rôtir est encore *braadpan*.



*Flûte du début
du XVII^e siècle (Hollande)
et coupe italienne
de la même période.*

Illustrations

Les gravures, les dessins et les peintures fournissent quantité d'informations sur la façon dont les ustensiles étaient utilisés; aussi notre documentation fait-elle également appel aux œuvres d'art pertinentes des collections Boymans-van Beuningen. Nous avons commencé avec les gravures de l'aire culturelle hollandaise antérieures à 1800, en mettant, là encore, l'accent sur le XVI^e et le XVII^e siècle. Toutes les gravures où figurent un ou plusieurs ustensiles sont photographiées *in toto*. On fait ensuite un agrandissement de chaque objet représenté. Les photos des gravures sont classées par ordre alphabétique sous le nom de l'artiste, et les gros plans de détails par catégorie d'objets. Le système de documentation qui en résulte comprend actuellement quelque 2500 gravures et gros plans avec des renvois. Un même ustensile fait parfois l'objet de douzaines d'illustrations légèrement différentes. Les objets représentés sont alors datés en fonction de la date de naissance et de décès de l'artiste. Dans le cas de gravures effectuées à partir de peintures d'autres artistes (souvent plus anciens), les dates retenues sont celles de l'artiste original, sauf quand les détails des ustensiles ont été « actualisés », comme c'est parfois le cas. Par ailleurs, on peut supposer que les ustensiles ont souvent traîné pendant longtemps dans les studios avant de servir de modèles. Il faut donc faire preuve de prudence en matière de datation.

Cette partie du système de documentation englobe maintenant les peintures de la collection Boymans-van Beuningen, et nous allons sous peu aborder les dessins. Toutefois, comme

la collection du musée ne comprend pas de matériel illustratif pour les ustensiles des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles, ce sont les livres de miniatures des autres collections hollandaises qui sont notre principale source d'information sur cette période. Les illustrations qu'ils contiennent sont traitées de la façon précédemment indiquée.

Utilisation et accès

Le recours combiné aux différentes sections de la documentation Boymans-van Beuningen, pour les ustensiles préindustriels, permet d'obtenir les renseignements suivants: données relatives à l'objet figurant sur la fiche d'inventaire et références bibliographiques; illustrations de l'objet à travers l'histoire; évolution de la forme de chaque catégorie d'objets à travers les âges en fonction de son utilisation; fonction de l'objet dans l'histoire; évolution étymologique de la désignation de l'objet; citations de la période au cours de laquelle l'objet a été utilisé.

En ce qui concerne notre musée, l'utilité de ce système est avant tout de servir de base pour l'organisation des collections publiques. Les photos constituent une documentation visuelle qui est très utile pour le montage des expositions. Le système peut être continuellement élargi en fonction des besoins. Il a déjà fait entrevoir des possibilités nouvelles à des collègues à l'intérieur comme à l'extérieur du musée. Dans certaines conditions définies par la loi, il sera accessible aux professionnels et au public intéressé.

Dans cette perspective, le musée s'est doté d'un équipement informatique qui permet d'automatiser des sections du système, et cette automatisa-

tion est en cours; la documentation photographique et les fiches d'inventaire sont d'ores et déjà faciles à consulter. Bien entendu, le système sera en fin de compte complètement informatisé, si bien qu'il suffira d'appuyer sur une touche pour obtenir instantanément toutes les données disponibles concernant, par exemple, une marmite. Il est tout à fait concevable que n'importe quel musée disposant de collections ethnographiques ou d'instruments puisse regrouper ses données de façon semblable, de façon à les rendre accessibles en permanence. ■

Un guide à l'intention des familles Pourquoi et comment ?

Vasundhara Prabhu

Nous avons publié, dans le n° 169 de Museum, un court article intitulé « Les musées : un problème pour Robert », qui décrit les réactions orageuses d'un petit garçon que l'on traîne de force dans les musées. Les exemples de ce genre ne manquent pas, et c'est parce qu'il a remarqué que les visites en famille ne remplissent pas toujours leur fonction que le Musée d'art contemporain (MOCA) de Los Angeles (Californie) a décidé d'éditer un guide de ses collections, destiné tout spécialement aux familles. L'article qui suit, avec les suggestions qu'il contient à l'intention des musées qui voudraient s'engager dans une entreprise de ce genre, a été rédigé par le premier directeur de l'éducation du MOCA ; formé en Inde, en Australie et aux États-Unis d'Amérique, l'auteur a été attaché au Musée pour enfants de Boston et au Musée Herbert F. Johnson de l'Université Cornell, avant de s'établir à Los Angeles.

Depuis octobre 1989, le Musée d'art contemporain met gratuitement à la disposition de ses visiteurs une brochure intitulée *Pour visiter le MOCA en famille*. Cet ouvrage a pour but de familiariser le lecteur avec l'art contemporain et de l'aider à regarder les œuvres d'art contemporain exposées dans les salles du musée, à y réfléchir et à en parler. Il est édité dans cinq des grandes langues les plus parlées à Los Angeles. En fait, cette initiative est loin d'être unique en son genre, et l'on est en droit de se demander pourquoi les musées, aux États-Unis d'Amérique, sont de plus en plus nombreux à publier des guides à l'intention des familles. Qui rédige ces guides, qui les utilise et qui les finance ? Sont-ils efficaces et quels bénéfices les musées en tirent-ils ? Au cas où des lecteurs de *Museum* souhaiteraient réaliser un guide destiné aux familles, peut-être l'expérience que nous avons acquise en la matière pourra-t-elle les intéresser.

Observer et consulter

La première des choses à faire est d'observer le public du musée. Au MOCA, nous avons été surpris du nombre des visiteurs qui venaient en famille. Nous avons constaté aussi que les parents passaient beaucoup de temps à essayer soit d'intéresser leurs enfants aux objets exposés, soit d'obtenir qu'ils se tiennent tranquilles. Ces deux activités semblaient mettre à rude épreuve les nerfs de tous les intéressés !

Pour comprendre leurs motivations, il est utile, si possible, de parler aux visiteurs du musée. Or nous avons constaté, pour notre part, qu'une grande partie de notre public parlait, non pas l'anglais, mais d'autres langues ! De

plus, parmi les visiteurs qui parlaient l'anglais, nombreux étaient ceux qui avaient du mal à le lire. Aussi avons-nous demandé à certains d'entre eux s'il leur serait utile que les notices et les autres indications données dans les salles soient rédigées dans leur langue. Leur réponse a été affirmative ; nous avons donc pris contact avec les autorités de la municipalité et du comté pour avoir des informations sur la situation démographique de Los Angeles ; c'est sur la base de ces renseignements que nous avons déterminé les versions linguistiques de notre futur guide.

Il est utile aussi de consulter le personnel du musée concerné et celui d'autres musées. Nous avons demandé au personnel du MOCA d'évaluer tant la connaissance qu'il avait de l'art contemporain que le plaisir qu'il en tirait. Fait intéressant, nombre des personnes interrogées ont indiqué qu'elles étaient peu compétentes en la matière, mais vivement intéressées. Tout le personnel, quel qu'ait été son niveau de connaissances, a demandé de pouvoir disposer de publications sur l'art contemporain. L'équipe du Bureau d'information du MOCA a été invitée à noter le genre de questions que le public posait sur le musée en général et sur l'art contemporain en particulier. Ces questions, elles aussi, ont servi à déterminer le contenu du guide. Les musées américains avec lesquels nous avons pris contact nous ont grandement aidés en nous envoyant des exemplaires de leurs propres guides. Ces derniers étaient destinés pour la plupart aux enfants qui venaient visiter le musée dans le cadre d'un groupe scolaire. Lorsque notre guide a été réalisé, nous en avons envoyé à notre tour un

exemplaire aux musées qui avaient répondu favorablement à notre demande.

Une fois la nécessité d'un guide bien établie, il convient de déterminer où s'adresser pour obtenir des fonds. Nous avons eu la chance de trouver la Joseph Drown Foundation, qui s'est immédiatement intéressée à l'idée de la publication d'un ouvrage qui aiderait les familles à voir et à comprendre les œuvres d'art exposées au MOCA. La Fondation a été sensible aussi au côté pratique et concret du projet. Elle a accepté le principe, proposé par le MOCA, de la gratuité du guide. Le concepteur et l'imprimeur de l'ouvrage ont également apporté leur aide. Sans la générosité des uns et des autres, la publication n'aurait pas pu être réalisée ou n'aurait pas eu la qualité qui est la sienne.

S'est posée ensuite la question de savoir quelles œuvres présenter dans le guide. Le MOCA avait réussi cette année à enrichir sa collection permanente d'œuvres remarquables et voulait faire partager son enthousiasme au public. Il semblait donc aller de soi que le guide porterait sur la collection permanente. Nous avons choisi des œuvres illustrant l'histoire de l'art contemporain, la contribution des principaux donateurs du MOCA, toute une gamme de moyens artistiques et, enfin, la production d'artistes, hommes et femmes, vivants ou non. Enfin, notre choix s'est porté sur des œuvres faciles à reproduire et sur des artistes dont les œuvres avaient toutes les chances d'être exposées à tout moment. Si, par exemple, le tableau de Louise Nevelson qui s'intitule *Cathédrale du ciel/Montagne méridionale* n'est pas exposé en permanence, quelque au-

tre de ses œuvres figurera dans les salles du musée.

Conception

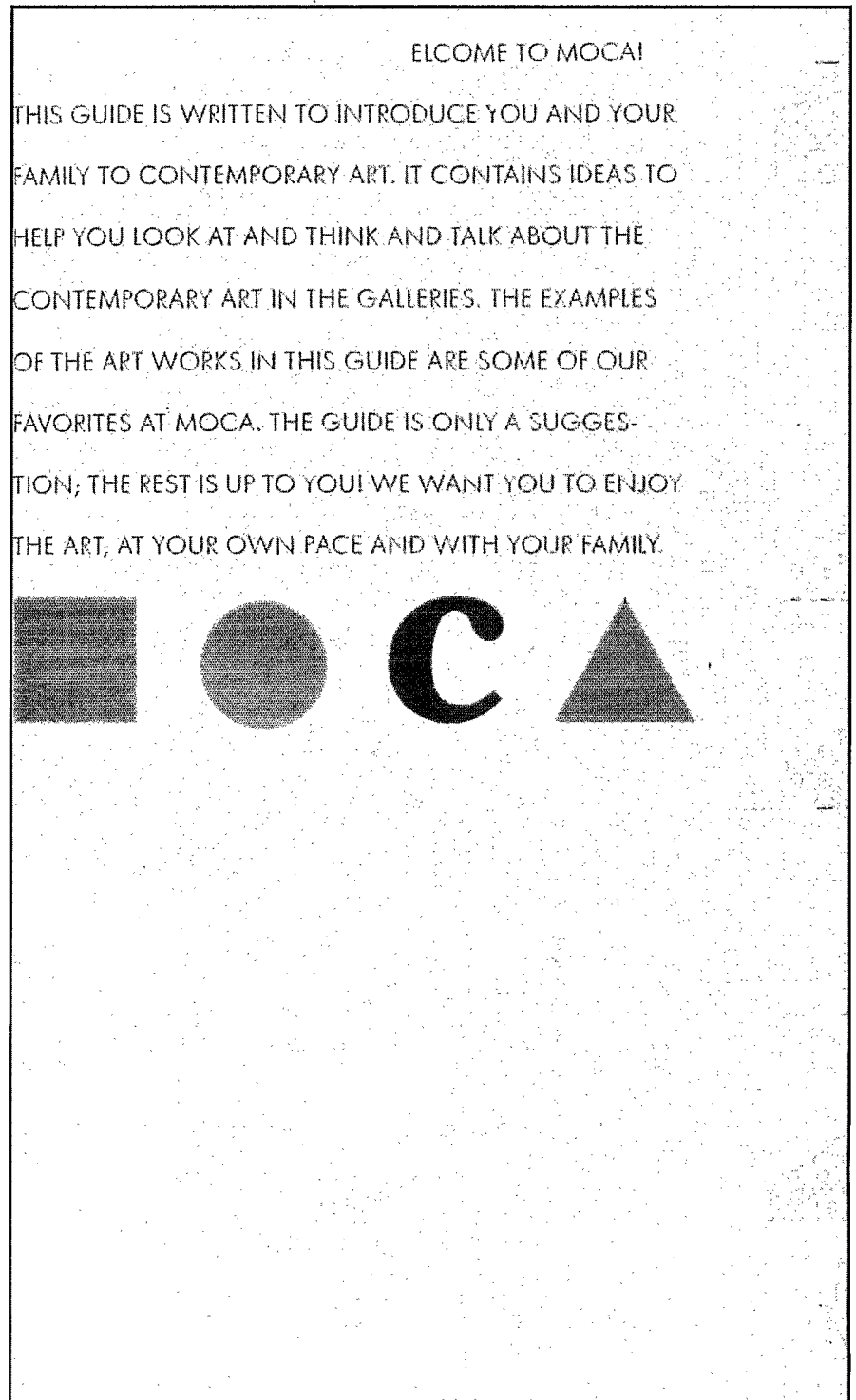
On ne saurait à notre époque sous-estimer l'influence de la présentation et du conditionnement d'un produit quel qu'il soit. L'aspect extérieur du guide était d'une importance capitale pour son succès. Il fallait donc donner à cette publication didactique la même qualité esthétique qu'aux catalogues des expositions du MOCA. Le guide devait offrir une image du musée et capter l'attention à la fois des adultes et des enfants. Il était donc essentiel de trouver un concepteur qui fût sensible aux caractéristiques de l'institution, de son public et des objets exposés; nous avons eu la chance de travailler avec Kit Hinrichs, du bureau de San Francisco de la société Pentagram. Lorsque nous avons discuté avec lui du projet, les guides que nous avons reçus d'autres musées nous ont été très utiles: ils nous ont permis de préciser les idées et les présentations graphiques que nous aimions ou, au contraire, que nous n'aimions pas.

Nous avons eu également la bonne fortune de trouver des éducateurs, des artistes et des administrateurs de la culture qui ont traduit le guide dans diverses langues. Nous n'avons ménagé ni notre temps ni notre énergie pour discuter avec eux de la finalité et du ton du guide. Nous avons également débattu de certains problèmes culturels touchant le comportement des familles en public et la dialectique des relations entre parents et enfants. Il fallait que, dans les traductions, les intentions du musée fussent expliquées à la fois culturellement et linguistiquement. De

même, nous avons dû collaborer avec le concepteur afin d'établir une présentation qui convienne pour les différentes traductions. Enfin, nous avons eu la chance de trouver un imprimeur familiarisé avec des langues autres que l'anglais.

Pour visiter le MOCA en famille étant notre première publication didactique destinée aux visiteurs, le projet était ambitieux. En fait, tout l'avenir des publications didactiques dépendait de la réussite de ce premier ouvrage! Le département de l'éducation a mené les recherches que nous venons d'évoquer et a organisé l'information recueillie en fonction des objectifs de la publication. L'ouvrage a été conçu de manière à communiquer un message non seulement au public du musée, mais aussi à son personnel, aux membres de son conseil d'administration et aux donateurs. Cette préoccupation nous a aidés à déterminer les sections à faire figurer dans le guide, qui sont les suivantes :

1. Comment regarder une exposition? (Indications sur la manière dont les œuvres sont choisies et présentées.)
2. Pourquoi lire les notices? (Explications relatives aux indications figurant sur les notices.)
3. Conseils aux parents (suggestions pour l'utilisation du guide dans l'enceinte du musée).
4. Conseils aux enfants (comment les enfants peuvent aider le reste de la famille à regarder les œuvres d'art).
5. Qu'est-ce que l'art contemporain? (Quelques-unes des grandes questions qui se posent à propos de l'art contemporain.)
6. Interrogez-vous (questions que les visiteurs peuvent se poser eux-mêmes).



mes pour mieux regarder certaines des œuvres exposées).

7. Informations sur les artistes (illustrées de photos représentant les auteurs des œuvres exposées).
8. Terminologie (définitions).
9. Activités complémentaires (suggestions d'activités que les familles peuvent avoir une fois rentrées chez elles, le soir même, le lendemain, la semaine suivante ou le mois suivant).
10. Dites-nous ce que vous en pensez (les lecteurs sont invités à faire connaître leur avis sur le guide).
11. Renseignements concernant le musée (adresse, prix d'entrée, heures d'ouverture et numéros de téléphone à appeler pour avoir des renseignements sur les programmes et les expositions temporaires).

Vous avez dit évaluation ? Vérifiez les corbeilles à papier !

Beaucoup d'adultes non accompagnés d'enfants nous demandent s'ils peuvent quand même prendre le guide. (Bien entendu, ils le peuvent.) En fait, le guide est maintenant utilisé autant par des adultes sans enfants que par des adultes avec enfants. En observant parents et enfants, nous nous sommes aperçus que le nombre des œuvres d'art dont ils discutent entre eux est de trois en moyenne. (Dix œuvres sont illustrées et expliquées dans le guide.) Apparemment, ils se font une idée de la manière de regarder, puis l'appliquent aux différentes œuvres exposées. Signalons que nous n'avons pas eu de guides rendus par les visiteurs et – pour ne prendre qu'un seul autre critère d'évaluation – que nous n'en avons pas trouvé un seul dans les corbeilles à papier du musée !

Nous avons reçu, bien sûr, des réclamations à propos du guide; elles sont de deux sortes. D'une part, le public trouve que les caractères typographiques employés sont trop petits, ce

qui rend la lecture difficile. D'autre part, il souhaiterait que le guide soit publié dans *un plus grand nombre* de langues; certaines personnes sont même vexées de constater que leur langue ne figure pas au nombre de celles qui ont été retenues! On a beau leur expliquer que le choix des langues a été fait sur la base d'une analyse démographique et que les crédits disponibles sont limités, cela ne les convainc pas.

Par ailleurs, nous avons été déçus de constater que peu de visiteurs remplissent les bulletins que nous leur demandons de nous retourner. Les réponses reçues, cependant, révèlent une tendance assez curieuse: les lecteurs bifforment souvent les questions relatives au guide proprement dit, faisant porter plutôt leurs commentaires sur l'institution elle-même. Leurs observations sont de deux ordres. Premièrement, ils se plaignent de l'insuffisance des services offerts au public par le MOCA (coût du stationnement et manque de sièges dans les salles, par exemple). Deuxièmement, s'adressant directement aux conservateurs, ils leur demandent de justifier le choix de telle ou telle œuvre d'art ou la conception de telle exposition. D'une manière générale, les auteurs de ces commentaires se sentent dépassés ou déconcertés par les œuvres exposées et ont de ce fait l'impression d'avoir été insultés.

Quoi qu'il en soit, le guide a été dans l'ensemble très bien reçu. Nos collègues d'autres musées ont été favorablement impressionnés par l'ambition de l'ouvrage et par sa conception. Les membres du conseil d'administration et les donateurs du MOCA ont apprécié la richesse des informations qu'il contient et se sont félicités de son excellente présentation. Le public est satisfait du guide et étonné de voir qu'il est proposé à titre gratuit. Les diverses communautés ethniques et linguistiques intéressées nous ont remerciés d'en avoir fait paraître une version dans leur langue.

Soulignons enfin l'importance du

livre dans notre culture. Tout livre nous rappelle les conditions dans lesquelles nous en avons fait l'acquisition. Nous faisons collection de livres, nous les conservons sur nos rayonnages, nous les présentons sur les tables de nos salons. Les livres jouent un rôle actif dans notre existence, et cet aspect du guide sera, je l'espère, mis en évidence dans les conversations que nous aurons avec le public à l'avenir.

La version anglaise du guide a été épuisée en quatre mois, la version espagnole en six mois; nous avons maintenant reçu des fonds pour la réimpression de l'ouvrage. Il a été adapté (avec notre autorisation) par d'autres musées des États-Unis d'Amérique. Il a dans l'ensemble rehaussé l'image du MOCA: les gens sont impressionnés par l'importance de la collection permanente à laquelle il se réfère et par la conception de l'éducation muséale dont il s'inspire. Le public est sensible à la qualité de sa présentation et se félicite qu'un ouvrage didactique puisse être aussi attrayant. Enfin, nous nous sommes aperçus que, pour un petit département éducatif comme le nôtre, le temps, les efforts et l'argent consacrés à une publication telle que *Pour visiter le MOCA en famille* étaient bien investis. Nous comptons maintenant publier toute une série de guides du même genre et serons heureux de recevoir tous commentaires dont les lecteurs de *Museum* souhaiteront nous faire part. Notre adresse est la suivante:

Education Department,
Museum of Contemporary Art
250 South Grand Avenue
Los Angeles, CA 90012,
États-Unis d'Amérique
Télécopie: (1)(213) 620-8674 ■

Courrier des lecteurs

Monsieur le Rédacteur en chef,

J'ai constaté avec plaisir que le n° 169 de *Museum* avait pour thème « Parcs et autres jardins de délices ». Vos lecteurs apprendront peut-être avec intérêt que l'Alliance mondiale pour la nature (UICN) a repris la publication de *Parks*, la revue internationale des zones protégées de la planète. Cette revue paraît trois fois l'an, chaque numéro étant consacré à un thème précis. A ce jour, les thèmes traités ont été : « Populations et parcs », « Pollution » et « Le professionnalisme dans la gestion des parcs ». *Parks* a pour objectifs : de décrire la contribution que les zones protégées peuvent apporter au développement durable ; d'améliorer la qualité de la gestion des zones protégées ; de diffuser auprès de toutes les personnes concernées l'information relative aux zones protégées ; et de promouvoir la gestion des zones protégées en tant que profession. La revue *Parks* est diffusée à 1 400 exemplaires dans le monde entier ; parmi ses destinataires figurent notamment la plupart des organismes publics chargés des zones protégées.

Les personnes qui souhaitent s'abonner à la revue sont invitées à écrire à Scientific and Technical Letters Ltd,
P. O. Box 81,
Northwood, Middlesex HA6 3DN,
Royaume-Uni
ou (aux États-Unis d'Amérique seulement) à
Science Reviews Inc.,
707 Foulk Road,
Suite 102, Wilmington, DE 19803

Les auteurs d'éventuelles contributions sont priés de me contacter au préalable, par écrit, à l'adresse suivante :
Paul Goriup, Rédacteur en chef,
Parks Magazine,
36 Kingfisher Court,
Hambridge Road,
Newbury RG 14 5SJ,
Royaume-Uni

Monsieur le Rédacteur en chef,

C'est avec grand intérêt que j'ai lu le n° 4, 1990, de *Museum* sur les revues muséales ; je lis régulièrement votre revue, qui me sert d'instrument de travail pour terminer une licence, avant de poursuivre mes études en vue d'une carrière dans la muséologie ou dans l'éducation dans les musées... Je vous remercie d'avoir pensé à demander l'opinion de vos lecteurs, ainsi que les suggestions qu'ils pourraient vous présenter.

Sylvia Thyssen
Carrboro, North Carolina
États-Unis d'Amérique

Bon de commande

MUSEUM

Je désire souscrire un abonnement d'un an à *Museum*

Édition en français

Édition en espagnol

4 numéros par an : 180 francs français.

Pour connaître le tarif de l'abonnement en monnaie locale, veuillez consulter l'agent de vente des publications de l'UNESCO pour votre pays (voir la liste des agents ci-contre).

Nom, prénom

(Prière d'écrire à la machine ou en majuscules d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Pays

Signature

Veuillez envoyer ce bon de commande accompagné de votre règlement :

- soit à l'agent de vente des publications de l'UNESCO pour votre pays (paiement par chèque ou mandat postal en monnaie locale, à l'ordre de l'agent) ;
- soit à : UNESCO, Service des abonnements, 31, rue François-Bonvin, 75015 Paris, France
(paiement par chèque en francs français, à l'ordre de l'UNESCO ;
ou par mandat postal international en francs français,
à l'ordre de l'UNESCO, Service des abonnements ;
ou à l'aide de bons de livres UNESCO pour l'équivalent
du montant de l'abonnement).

Pour tout renseignement concernant l'édition en anglais de *Museum*, veuillez vous adresser à :
Journals Subscriptions Departments, Marston Book Services, P.O. Box 87, Oxford OX2 0DT,
Royaume-Uni.

Et ensuite ?

Le numéro 174 de *Museum* posera la question : « Les musées : quelles limites ? » Vaste programme ! Mais c'est aussi un dossier d'une importance extrême, et la prochaine Conférence générale triennale du Conseil international des musées se penchera précisément sur le problème de la redéfinition des « frontières », des fonctions et des activités des musées. Le numéro 174 de *Museum* sera donc une contribution à ICOM'92, qui aura lieu à Québec en septembre de cette année.

Bonne lecture !

Agents de vente des publications de l'UNESCO

- ALBANIE** : « Ndermarrja e perhapjes se librit », TIRANA.
- ALGÉRIE** : ENAL, 3, boulevard Zirout Youcef, ALGER. *Périodiques seulement* : ENAMEP, 20, rue de la Liberté, ALGER.
- ALLEMAGNE** : UNO-Verlag, Poppeldorfer Allee 55, D-5300 BONN 1; S. Karger GmbH Verlag, Angerhofstrasse 9, Postfach 1724, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN; LKG mbH ABT. INTERNATIONALER FACHBUCHVERSAND, PRAGER STRASSE 16, D-O 7010 LEIPZIG. *Cartes scientifiques seulement* : GEO Center, Schockenriedstr. 40, Postfach 80 08 30, D-7000 STUTTGART 80. Pour « Le Courrier de l'UNESCO » (*éditions allemande, anglaise, espagnole et française*) : Deutscher UNESCO-Vertrieb, Basaltstrasse 57, D-5300 BONN 3.
- ANGOLA** : Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
- AUTRICHE** : Gerold & Co., Graben 31, A-1011 WIEN.
- BELGIQUE** : Jean De Lannoy, Avenue du Roi 202, 1060 BRUXELLES.
- BÉNIN** : Librairie Notre-Dame, B.P. 307, COTONOU; Éts. Kouidjo G. Joseph, B.P. 1530, COTONOU.
- BRÉSIL** : Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, CP 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000.
- BULGARIE** : Hemus, Kántora Literatura, Boulevard Rousky 6, SOFIA.
- BURKINA FASO** : SOCIFA, 01 B.P. 1177, Ouagadougou.
- CAMEROUN** : Commission nationale de la République du Cameroun pour l'UNESCO, B.P. 1600, YAOUNDÉ; Librairie des Éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie Hermès Memento, Face CHU Melen, B.P. 2537, YAOUNDÉ.
- CANADA** : Éditions Renouf Ltée, 1294 Algoma Road, OTTAWA, Ont. K1B 3W8. (Tél. : (614) 741-4333; fax : (613) 741-5439). *Magasins* : 61, rue Sparks, OTTAWA, et 211, rue Yonge, TORONTO. *Bureau de ventes* : 7575 Trans Canada Hwy, Ste 305, SAINT LAURENT, Québec H4T 1V6.
- CAP-VERT** : Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
- CHINE** : China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.
- COMORES** : Librairie Masiwa, 4, rue Ahmed-Djoumoi, B.P. 124, MORONI.
- CONGO** : Commission nationale congolaise pour l'UNESCO, B.P. 493, BRAZZAVILLE; LIBRAIRIE RAOUL, B.P. 100, BRAZZAVILLE.
- CÔTE D'IVOIRE** : Commission nationale ivoirienne pour l'UNESCO, 01.B.P. V 297, ABIDJAN 01; Centre d'édition et de diffusion africaines (CEDA), 04.B.P. 541, ABIDJAN 04 PLATEAU.
- CROATIE, RÉPUBLIQUE DE** : Mladost, Ilica 30/11, ZAGREB.
- ÉGYPTE** : UNESCO Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO.
- ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE** : UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391; (toll-free: 1-800-274-4888; fax: (301) 459 0056); United Nations Bookshop, NEW YORK, NY 10017.
- FINLANDE** : Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, SF-00101 HELSINKI 10; Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvaarankuja 2, SF-01640 VANTAA 64.
- FRANCE** : Librairie de l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS. Grandes librairies universitaires.
- GABON** : Librairie Hachette, B.P. 3923, LIBREVILLE.
- GRÈCE** : Eleftheroudakis, Nikkis Street 4, ATHÈNES; Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHÈNES; Commission nationale hellénique pour l'UNESCO, 3, rue Akadimias, ATHÈNES; John Mihalopoulos & Son S.A., 75 Hermou Street, P.O. Box 73, THESSALONIQUE.
- GUINÉE** : Commission nationale guinéenne pour l'UNESCO, B.P. 964, CONAKRY.
- GUINÉE-BISSAU** : Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n. 10-A, B.P. 104, BISSAU.
- HAÏTI** : Librairie La Pléiade, 83, rue des Mirades, B.P. 116, PORT-AU-PRINCE.
- HONGRIE** : Kultura-Buchimport-Abt., P.O.B. 149, H-1389 BUDAPEST 62.
- ITALIE** : LICOSA, via Benedetto Fortini 120/10 (ang. via Chiantigiana), 50125 FIRENZE, et via Bartolini 29, 20155 MILANO; FAO Bookshop, via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA; ILO Bookshop, Corso Unità d'Italia 125, TORINO.
- LIBAN** : Librairie Antoine A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
- LUXEMBOURG** : Librairie Paul Bruck, 22, Grande-Rue, LUXEMBOURG. *Périodiques* : Messageries Paul Kraus, B.P. 1022, LUXEMBOURG.
- MADAGASCAR** : Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'UNESCO, B.P. 331, ANTANANARIVO.
- MALI** : Librairie Nouvelle S.A., Avenue Modibo Keita, B.P. 28, BAMAKO.
- MAROC** : Librairie « Aux Belles Images », 282, avenue Mohammed-V, RABAT; Librairie des écoles, 12, avenue Hassan-II, CASABLANCA; SOCHÉPRESS, angle rues de Dinant et Saint-Saëns, B.P. 13683, CASABLANCA 05.
- MAURICE** : Nalanda Co. Ltd, 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
- MAURITANIE** : GRA.LI.CO.MA, 1, rue du Souk-X, Avenue Kennedy, NOUAKCHOTT; Société nouvelle de diffusion (SONODI), B.P. 55, NOUAKCHOTT.
- MOZAMBIQUE** : Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, n. 1927, r/c, et n. 1921, 1. andar, MAPUTO.
- NÉPAL** : Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.
- NIGER** : M. Issoufou Daouda, Établissements Daouda, B.P. 11380, NIAMEY.
- PAYS-BAS** : Roodveldt Import b.v., Brouwersgracht 288, 1013 HG AMSTERDAM; S.D.U., CHRISTOFFEL PLANTJNSTRAAT 2, P.O. BOX 20014, 2500 EA DEN HAAG. *Périodiques* : Faxon-Europe, Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.
- POLOGNE** : ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA; Ars Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA.
- PORTUGAL** : Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, Rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA; (*adresse postale* : Apartado 2681, 1117 LISBOA Codex).
- RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE** : Librairie Sayegh, Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.
- ROUMANIE** : ARTEXIM Export-Import, Piata Stiintei, no. 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCUREȘTI.
- RUSSIE, FÉDÉRATION DE** : Mezhdunarodnaja Kniga, ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.
- SÉNÉGAL** : UNESCO/BREDA, 12, avenue Roume, B.P. 3311, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR.
- SLOVÉNIE, RÉPUBLIQUE DE** : Cancarjeva Založba, Zopitarjeva 2, 61001 LJUBLJANA.
- SUÈDE** : A/B C. E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, S-103 27 STOCKHOLM 16. *Périodiques* : Wennergren-Williams AB, Nordenflychtsvägen 70, S-104 25 STOCKHOLM; Esselte Tidskriftcentralen, Gamla Brogatan 26, Box 62, S-101 20 STOCKHOLM.
- SUISSE** : Europa Verlag, Ramistrasse 5, CH-8024 ZÜRICH; Librairie des Nations Unies, Palais des Nations, CH-1211 GENÈVE 10; ADECO, Case postale 465, CH-1211 GENÈVE. *Périodiques* : Naville SA, 7 rue Lévrier, CH-1201 GENÈVE.
- TCHÉCOSLOVAQUIE** : SNTL, Spalena 51, 113-02 PRAHA 1; Artia, V. Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA 1. *Pour la Slovaquie seulement* : Alfa Verlag, Hurbanovo nam. 6, 893-31 BRATISLAVA.
- TOGO** : Les Nouvelles Éditions Africaines, 239, boulevard Circulaire, B.P. 4862, LOMÉ.
- TUNISIE** : Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
- TURQUIE** : Haset Kitapevi A.S., Istiklal Caddesi no. 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.
- YOUGOSLAVIE** : Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD.
- ZAÏRE** : SOCEDI (Société d'Études et d'Édition), 3440, avenue du Ring - Joli Parc, B.P. 165 69, KINSHASA.

Une liste complète des agents de vente dans tous les pays peut être obtenue en écrivant aux Presses de l'UNESCO, Service des ventes, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris, France.

Bons de livres de l'UNESCO

Utilisez les bons de livres de l'UNESCO pour acheter des ouvrages et des périodiques de caractère éducatif, scientifique ou culturel. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser au Service des bons de l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris.