

# *Museum*

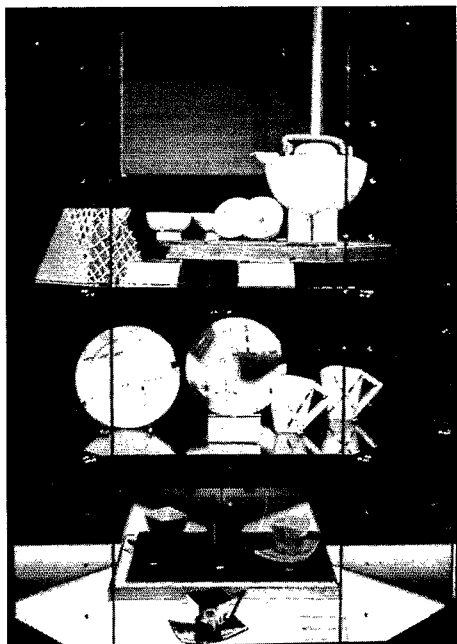
No 157 (Vol XL, n° 1, 1988)

**Musées et artisanat**

# **museum**

*Museum*, qui a succédé à *Mouseion*, est publié à Paris par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. Revue trimestrielle, c'est une tribune internationale d'information et de réflexion sur les musées de tous genres.

N° 157, 1988



Exposition-vente d'objets en dépôt « Notre tasse de thé » ; exposition et vente de théières, de tasses et de cuillères, produits de l'artisanat contemporain des États-Unis d'Amérique. Boutique de la Renwick Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., États-Unis d'Amérique, 1985.



Cuisine traditionnelle du sud de l'Inde, ornée des symboles kolam porte-bonheur, peints avec de la poudre de riz. Cette décoration est d'ordinaire réservée à des occasions spéciales ; moins élaborée, elle peut être faite quotidiennement après le nettoyage de la cuisine.

Rédacteur en chef :

Rédactrice adjointe : Marie-Josée Thiel

Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson

Conception graphique : George Ducret

## COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde

Azedine Bachaouch, Tunisie

Fernanda de Camargo e Almeida-Moro, Brésil

Patrick D. Cardon, Secrétaire général de l'ICOM, *ex officio*

Gaël de Guichen, ICCROM

Alpha Oumar Konaré, Mali

Jean-Pierre Mohen, France

Luis Montreal, Espagne

Syeung-gil Paik, République de Corée

Paul Perrot, États-Unis d'Amérique

Lise Skjøth, Danemark

Vitali Souslov, Union des républiques socialistes soviétiques

Les auteurs sont responsables du choix et de la présentation des faits figurant dans leurs articles, ainsi que des opinions qui y sont exprimées, lesquelles ne sont pas nécessairement celles de l'Unesco et n'engagent pas l'Organisation.

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

## CORRESPONDANCE

*Questions d'ordre rédactionnel :*  
*Museum*

Unesco

7, place de Fontenoy, 75700 Paris, France

## ABONNEMENTS

Office des publications et périodiques de l'Unesco  
Service des ventes périodiques (UPP/V)  
1, rue Miollis, 75015 Paris, France

## CORRIGENDUM

Par mégarde, nous avons oublié de mentionner que le photographe responsable des illustrations 67-69 publiées dans le numéro 155 de *Museum* était M. Jean-Yves Grégoire.

© Unesco 1988

Imprimé aux Pays-Bas

Imprimeries Roto Smeets

Prix du numéro : 48 F

Abonnement (4 numéros ou numéros doubles correspondants) : 156 F

---

# Musées et artisanat

---

H. Ganslmayr	<i>Musées et artisanat</i> 2
S.V. Obeyesekere	<i>Le rôle d'un musée d'artisanat dans la promotion de l'artisanat : l'expérience de Lakpahana</i> 10
J.J. Peltonen	<i>Le rôle des musées des arts appliqués</i> 18
K.S. Borru	<i>L'artisanat dans les boutiques des musées</i> 22
S.P. Huyler	<i>Mécénat et artisanat : vers une conception nouvelle de la sélection et de la présentation</i> 28

---

## RUBRIQUE

---

S. Inglis	<i>L'isolement de l'artisanat touche-t-il à sa fin ?</i> 34
P.H. Ela	<i>Pour le développement de l'artisanat dans le monde</i> 39

---

## ETUDES DE CAS ET PROJETS

---

E. Gewinner	<i>Le Musée d'instruments de musique de Markneukirchen</i> 43
J. Jain	<i>Le Musée d'artisanat de New Delhi</i> 48
D. Thiagarajan	<i>Dakshinachitra : un musée pour les arts et traditions populaires de l'Inde du Sud</i> 53
L. Horne	<i>L'ethno-archéologie au musée : relier le passé au présent</i> 57

---

## CHRONIQUE DE LA FMAM

---

<i>Flash</i>	62
<i>Les musées et les Amis des musées sont-ils à la hauteur de la situation ?</i>	62

---

### Crédits photo

*Couverture* : © Smithsonian Institution ; 1-12 : S.V. Obeyesekere ; 13, 16, 17 : Rauno Träskelin, Musée des arts appliqués ; 18-24 *a, b* : © Smithsonian Institution ; 25-31 : © Stephen P. Huyler ; 32 : Beauchemin, Musée canadien des civilisations ; 33 : Kedl, Musée canadien des civilisations ; 34 : Claus, Musée canadien des civilisations ; 35, 36 : Foster, Musée canadien des civilisations ; 37 : Garner, Musée canadien des civilisations ; 38 : Raynard, Musée canadien des civilisations ; 40, 45-48 : ADN-Zentralbild ; 41-44 : Stephan ; 49-60 : © Crafts Museum, New Delhi ; 61-67 : © Gouvernement Museum de Madras ; 68, 69 : University Museum, Université de Pennsylvanie ; 71 *a-d* : Felice Macera et MASCA, University Museum, Université de Pennsylvanie ; 70, 72-74 : Lee Horne.

# Musées et

Herbert Ganslmayr

Né en 1937. Etudes d'ethnologie, d'égyptologie et d'histoire ancienne à Munich et à Bâle ; Doctorat en 1965. 1965-68 : maître-assistant en ethnologie à l'Université de Munich. 1969-71 : travail sur le terrain au Sud-Nigéria. 1971-75 : conservateur au département d'ethnographie et depuis 1975, directeur de l'Übersee-Museum de Brême, Rép. féd. d'Allemagne. 1974-80 : Président du Comité international pour les musées d'ethnographie. Président du Comité consultatif de l'ICOM, 1980-1986. Membre du Conseil exécutif depuis 1986.

L'expression *musées et artisanat* soulève d'emblée le double problème de la définition de ce qu'est un musée et de ce qu'est l'artisanat. Il ne semble pas difficile, à priori, de définir ce qu'est un musée : c'est un lieu où sont rassemblés des objets — qui, bien souvent, ne sont plus des objets anciens —, où ces objets sont conservés et où une petite partie d'entre eux au moins est exposée. Le public n'en continue pas moins d'associer les musées au passé et à la poussière : il n'a pas encore pris la mesure de la contribution que les musées apportent déjà à la résolution des problèmes d'aujourd'hui et à la prévision de ceux de demain. Je reviendrai plus loin sur cette définition élargie du musée<sup>1</sup>.

Définir l'artisanat ou l'objet artisanal m'est très difficile. En tant que directeur d'un musée intégré d'ethnographie et d'histoire naturelle, et spécialiste d'anthropologie culturelle africaine, je dois tenter de résoudre plusieurs difficultés : il me faut présenter comme œuvre d'art des objets qui, dans leur contexte africain traditionnel, n'ont jamais été considérés comme tels. L'Afrique ne connaissait pas l'art tel qu'on le conçoit en Europe ou dans certaines régions d'Asie. Aujourd'hui, cependant, on tient ces objets pour des œuvres d'art.

Je m'occupe notamment de l'artisanat rural des villages africains. Est-ce seulement un artisanat utilitaire, ou s'agit-il d'un artisanat créateur, d'un artisanat technique ou d'un artisanat d'art ? Peut-on faire entrer dans la même catégorie cette production artisanale et les métiers d'art d'une ville européenne telle que Brême, où se trouve mon musée et où j'organise chaque année l'exposition de l'Arbeitsgemeinschaft der Kunsthandwerker Bremens (Association des artisans

de Brême, plus exactement, des artisans-artistes de Brême). Des objets artisanaux remarquables y sont exposés. Des œuvres d'art ? Où se situe la frontière ?

Je ne me hasarderai pas à donner une définition de l'artisanat ou des métiers artisanaux, ni à tenter d'établir cette frontière. Si les participants à la Consultation d'experts sur la préservation et le développement de l'artisanat dans le monde contemporain, organisée en août 1984 sous l'égide de l'Unesco à l'Université Candido Mendes de Rio de Janeiro, n'ont pas réussi à résoudre le problème, autant en rester là pour le moment.

Une dernière remarque cependant : on ne saurait s'en tenir à la définition assez restrictive qui est donnée de l'artisanat et des métiers artisanaux dans des pays comme la République fédérale d'Allemagne, où il faut notamment, pour accéder à ces métiers, avoir reçu une formation de plusieurs années, sanctionnée par un certificat de maîtrise, et où l'on ne peut prétendre à la qualification d'artisan d'art qu'au terme d'une formation complémentaire obligatoire en esthétique, façonnage et ornementation.

Le problème qui se pose en République fédérale d'Allemagne est d'établir la distinction non pas entre l'artisan d'art et l'artisan qui fabrique des objets utilitaires, mais entre l'artisan d'art et l'artiste.

Comme il sera largement question ici des musées et de l'artisanat des pays dits en développement, et comme cette conférence porte sur « le rôle de l'artisanat dans le développement », les termes « artisanat » et « artisans » doivent être entendus comme désignant non seulement l'artisanat et les artisans mais aussi les artisans des zones urbaines et rurales des pays dits en développement. La définition applicable dans les pays européens ou, disons,

1. Ce texte est la transcription d'une conférence donnée en août 1985 à Djakarta dans le cadre de la Conférence internationale sur l'artisanat, organisée par le Conseil mondial de l'artisanat ; il conserve le ton caractéristique de ce genre d'exposé.



# artisanat

dans les pays industrialisés, n'est pas toujours adaptée. Il incombe, à mon avis, au Conseil mondial de l'artisanat (WCC) de trouver le moyen de réunir tous les intéressés et de les faire coopérer sans qu'aucun groupe n'exerce une domination idéologique ou financière sur les autres.

L'accentuation du rôle sociopolitique du musée, qui s'observe tant dans les pays industrialisés que dans les pays dits en développement, modifie aussi l'ordre de priorité des tâches assignées à l'institution. Les expositions gagnent en importance. Leur rôle au regard de l'enseignement et de l'éducation extrascolaire a été redéfini et renforcé. Qui plus est, on s'est aperçu qu'il faut aussi offrir des services éducatifs de différentes sortes pour soutenir l'importance nouvelle prise par les expositions.

Aujourd'hui, le débat sur le rôle du musée dans la société est à peu près clos ; l'importance de son rôle social a été pleinement reconnue. Cependant, ce rôle varie selon les structures des pays.

Dans les pays industrialisés, le musée ne remplit pas les mêmes fonctions que dans les pays dits en développement, même si certaines des composantes fondamentales du musée sont partout les mêmes.

Les musées des pays dits en développement ont, à certains égards, d'autres tâches que leurs homologues des pays industriels ; ou peut-être est-ce que l'on place, dans ces pays, davantage l'accent sur certaines de ces tâches. L'une des plus importantes, car elle concourt à l'édification de la nation, est la préservation du patrimoine culturel de la population, et sa présentation d'une manière telle que l'unité nationale transparaît à travers la diversité de ce patrimoine. L'identité culturelle d'une nation se fonde pour une grande part sur son patrimoine culturel.

Lorsque les sources historiques écrites font défaut, les musées font fonction d'archives, du moins en ce qui concerne les témoignages matériels du passé culturel de la nation.

C'est ainsi que les musées sont devenus des sortes de « banques de données », les détenteurs d'informations susceptibles d'être utilisées pour toutes sortes de recherches. Et c'est sur ce plan qu'ils sont appelés à prendre une importance particulière, notamment en ce qui concerne les arts et l'artisanat. Dans leurs réserves et dans leurs salles d'exposition, les musées possèdent les témoignages matériels de techniques et de procédés souvent tombés dans l'oubli, et sur lesquels il n'existe aucune documentation écrite. Ces techniques et ces procédés ont été mis au point à une époque déterminée, à des fins précises et dans certaines conditions géographiques, économiques, écologiques et culturelles. Les objets qui les matérialisent aident une nation, ou une minorité ethnique, à trouver son identité, car ils font partie de sa culture matérielle ; de plus, ils sont des auxiliaires précieux pour quiconque se propose de retracer l'histoire sociale et culturelle des populations considérées. Mais leur importance ne s'arrête pas là : ils jouent un rôle important dans le débat sur la technologie appropriée.

Par « techniques appropriées », il faut entendre non pas des techniques plus primitives, mais des techniques adaptées aux conditions géographiques, socioculturelles, écologiques et économiques propres à une région donnée. Ce n'est ici ni le lieu ni le moment d'examiner en détail la question de la technologie appropriée. Je voudrais toutefois préciser qu'il ne s'agit nullement d'inciter qui que ce soit à utiliser telle technique parce qu'on pense que

c'est celle qui lui convient le mieux ; cela s'est fait à l'époque coloniale, et cela arrive encore souvent aujourd'hui dans le cadre de ce qu'il est convenu d'appeler les programmes d'aide au développement. C'est seulement au terme de recherches menées conjointement par des partenaires égaux que l'on peut trouver des solutions spécifiques et en proposer l'application. Et seules des discussions avec les intéressés permettent de décider s'il convient ou non d'introduire telle ou telle technique. Quel rôle le musée peut-il jouer dans ce domaine ?

Les musées pourraient aider à retrouver des techniques traditionnelles (de tissage, par exemple) perdues et qui pourraient être reconstituées à partir des pièces entreposées dans leurs réserves. Ils peuvent aussi contribuer à améliorer certaines techniques, comme cela s'est fait dans l'Himalaya, où l'on a modifié l'antique moulin à eau muni de roues à pales verticales en s'inspirant d'un moulin roumain, de conception analogue mais dont les pales en forme de cuiller captent mieux l'eau, de sorte que la roue tourne plus vite. Des modèles réduits des deux types de moulins ont permis aux paysans locaux de mesurer les avantages du moulin roumain. Ces moulins à eau ne sont pas seulement utilisés pour l'irrigation, pour moudre le blé ou le riz ; ils servent aussi à actionner de petits établis de menuisiers.

Le meilleur exemple de ce que les musées peuvent faire dans ce domaine nous est fourni par le Conseil national des musées scientifiques de l'Inde, qui administre, outre d'importants musées, de petits centres scientifiques régionaux dans des zones défavorisées, comme le district de Purulia (Bengale occidentale). Dans cette région, le musée tente de reva-

loriser des techniques traditionnelles pour répondre à des besoins définis avec la participation de la population intéressée, ou d'introduire des techniques appropriées après que les recherches ont été faites dans les grands musées. Le premier projet mis en œuvre dans le district de Purulia a connu un tel succès que la Commission nationale de la planification de l'Inde accorde aujourd'hui son soutien financier aux activités du musée.

*Pourquoi le musée plutôt qu'une autre institution ?* Le musée a ceci de particulier qu'il possède des originaux, généralement à trois dimensions, qui impressionnent le public par leur authenticité et leur esthétique, et l'attirent souvent davantage que le livre, le poste de radio ou l'écran de télévision. Il n'est pas rare qu'un dialogue se noue entre l'objet et le visiteur. A l'attrait de l'original à trois dimensions s'ajoute une présentation qui le met en valeur, et qui prend même en considération la manière dont il sera regardé et perçu par certains groupes-cibles. Cette approche didactique est complétée par les efforts que déploient les éducateurs attachés aux musées pour aider le visiteur à saisir le message dont l'objet exposé est porteur. Le musée ne fournit pas seulement un espace pour la présentation des objets, mais aussi des salles qui sont autant de lieux d'échange et de communication sollicitant la participation active du visiteur. Celui-ci, outre qu'il bénéficie des activités organisées par les éducateurs attachés au musée, a parfois même l'occasion de participer à des projets muséologiques, en contribuant, par exemple, à préparer et réaliser une exposition. Cette institution est bien davantage qu'un musée au sens traditionnel du terme. C'est plutôt un centre culturel, ou un centre d'animation, où l'on trouve deux éléments qui sont les caractéristiques spécifiques du musée : objets tridimensionnels et expositions.

Quel rôle les musées ont-ils joué jusqu'ici en ce qui concerne l'artisanat, et quel devrait être leur rôle à l'avenir ? Comme nous le verrons, il y a une différence importante entre les musées d'artisanat ou d'artisanat d'art des pays industrialisés et les musées d'artisanat des pays dits en développement. Comme le thème de cette conférence est « le rôle de l'artisanat dans le développement », il sera plus particulièrement question de ces derniers.

En Europe, les musées ont été créés dans le but précis d'illustrer et de préserver — de sauver de l'oubli — des

techniques et des artefacts menacés de disparition. Ces musées n'en étaient pas moins destinés à abriter aussi des « collections d'échantillons » qui pourraient servir au développement de l'artisanat lui-même. Je donnerai ici un exemple emprunté à l'histoire de mon pays. En 1870, la Chambre de commerce de Brême adressa aux autorités municipales une lettre où elle se plaignait que les objets produits par des artisans non brémois se vendaient mieux que ceux des artisans brémois, et proposait la création d'une institution qui « fournirait aux artisans brémois des idées et des modèles ». En 1873 fut fondé l'Institut technique des métiers, et en 1884 le Musée des arts appliqués, qui fusionna en 1922 avec le Focke-Museum, devenu depuis le Musée d'histoire de l'art et de la culture de l'État de Brême. Les activités de l'ancien Musée des arts appliqués étaient essentiellement de nature éducative. Leur objectif était d'assurer la formation des artisans, ainsi que le perfectionnement de ceux — dessinateurs industriels, fondeurs, etc. — qui souhaitaient améliorer leurs compétences artistiques pour en tirer parti dans l'exercice de leur activité professionnelle, commerciale ou industrielle. L'importante collection d'objets du musée — objets « dont la forme générale ou certains détails sont remarquables et méritent d'être copiés, ou sont susceptibles d'être repris dans la réalisation d'œuvres d'art contemporain, ou encore d'inspirer la création de nouveaux produits et de nouveaux éléments de décoration » — a d'abord été utilisée à des fins didactiques. Cette collection devait en outre « mettre le public mieux en mesure de se faire par lui-même, à partir d'une connaissance des styles et des canons de l'esthétique, une opinion sur les questions relatives aux arts appliqués, et affiner son goût ». Le musée comprenait aussi un « bureau des modèles » où les artisans pouvaient se procurer des modèles originaux. Les projets réalisés par les stagiaires ou les apprentis et les objets les plus remarquables étaient exposés.

Le Musée des arts appliqués de Francfort-sur-le-Main a été créé pour des raisons similaires : « L'idée qu'il faut sauver et encourager les métiers artisanaux est née de la constatation que les pièces uniques sorties des mains des artisans ont été supplantées par des articles faits à la machine, ce qui a entraîné une baisse de la qualité. » C'est en 1877 que furent fondés le musée et le collège technique qui y est associé. Des collections de prototypes furent constituées dans beaucoup

d'autres villes — par exemple, à Krefeld, en 1880, dans le cadre de l'École professionnelle de tissage et des techniques de la teinture qui devint par la suite le Musée allemand du textile, ou à Pforzheim, où l'on créa à la fin du siècle dernier la collection des « Modèles historiques pour l'ornementation de l'industrie de Pforzheim ».

Toutes ces institutions (musées des arts appliqués, musées municipaux ou régionaux d'histoire de l'art et de la culture, musées consacrés à l'histoire et à la culture locales) continuent aujourd'hui encore à recueillir ces témoignages du passé afin de nous faire mieux connaître la vie et les cultures d'autrefois, et de faire ressortir l'évolution et le contexte de la création artistique. Outre qu'ils contribuent à élargir l'horizon du visiteur, ces témoignages sont utilisés aujourd'hui encore pour la formation des artisans. C'est ce qui se passe, par exemple, au Musée allemand du textile, où l'on continue de mettre l'accent sur la fonction didactique de l'institution.

Il va désormais de soi que les produits de l'artisanat contemporain (qu'il soit utilitaire, créateur ou artistique) ont leur place dans les musées. D'une part, ceux-ci souhaitent mettre en lumière l'évolution intervenant dans ce domaine ; d'autre part, ils souhaitent appeler l'attention du visiteur sur les œuvres de certains artisans ou artistes, voire l'inciter à en acheter — ce qui ne peut qu'être profitable à l'artiste et à son activité, et aider l'artisanat à survivre. Un certain nombre d'activités peuvent être mises sur pied à l'occasion d'une exposition en vue de promouvoir l'artisanat : organisation d'ateliers par les artistes à l'intérieur du musée, conférences données par eux, discussions avec le public afin de mieux lui faire connaître les créateurs et leur travail, etc. La solution idéale consisterait à installer des ateliers pour les artistes dans le musée même. Les activités éducatives du musée consistant à expliquer certaines techniques et à en faire la démonstration contribueront aussi à éveiller l'intérêt du visiteur pour l'artisanat, et lui enseigneront à discerner la qualité. Il peut arriver, néanmoins, que ces activités dégénèrent en un mauvais amateurisme romantique « ne permettant (pas) l'expression profonde de la sensibilité et de la personnalité de chacun »<sup>2</sup>. Au cas où pareille évolution se dessinerait, elle pourrait être corrigée par des éducateurs bien formés et expérimentés, et du mal pourrait au bout du compte sortir un bien.

La promotion des ventes peut être assurée par des ventes-expositions spéciales comme celles qu'organise chaque année à Noël le Musée des arts appliqués de Hambourg et aussi grâce aux boutiques des musées. Néanmoins, les efforts de promotion de ce genre suscitent aujourd'hui certaines réserves. On fait souvent remarquer que ces activités ne peuvent manquer, certes, d'avoir un effet stimulant sur le visiteur, mais que le musée devrait se préoccuper avant tout de présenter les évolutions qui interviennent, d'en rendre compte, et non d'exercer une influence sur le goût du visiteur (idée qui peut paraître illusoire compte tenu du rôle qu'une bonne exposition joue dans la formation de ce goût). Le musée devrait en quelque sorte servir de catalyseur dans les relations entre l'artisan ou l'artiste et le public. Il devrait agir à la manière d'un mécène et encourager les artistes par des achats directs, en passant des commandes pour l'aménagement ou la décoration d'un musée, ou en favorisant les contacts avec le public. Les musées régionaux peuvent contribuer activement à promouvoir l'artisanat, notamment là où il n'existe qu'un petit nombre d'artisans ou d'artistes. Mais il y a autre chose que le musée peut faire. Il peut, par des expositions, mettre en lumière la spécificité de la situation socio-économique des artisans et aider le public à mieux comprendre l'évolution de leur rôle.

Après ces observations sur les relations positives entre le musée et l'artisanat, j'aimerais signaler un point qui a prêté plus d'une fois matière à discussion. Les musées appellent l'attention du public sur certains objets, ils les mettent en valeur, les présentent au visiteur — et, dans le même temps, les « sacralisent » en les enfermant dans des vitrines où ils s'offrent à sa vue sous un éclairage soigneusement mis au point. Les objets artisanaux sont des objets pratiques, fonctionnels — et cette remarque ne vaut pas uniquement pour les produits de l'artisanat utilitaire. Dans ces expositions, ils sont dissociés de leur fonction. De nombreux musées ont commis cette erreur. Les objets une fois privés de leur fonction ne sont rien d'autre que des objets, de l'art pour l'art. C'est ce qui se passe non seulement dans des musées d'ethnographie mais aussi dans quantité de musées européens des beaux-arts.

Avant de passer à l'examen de la contribution que le musée peut apporter à la promotion de l'artisanat dans les pays dits en développement, je voudrais con-

sacrer quelques brèves remarques au rôle particulier qui revient aux musées (d'ethnographie, en particulier) des pays industrialisés en ce qui concerne l'artisanat d'Afrique, de certaines régions d'Asie et de l'Amérique latine. Ces musées ont notamment pour tâche de lutter contre les préjugés à l'égard des autres cultures et des créateurs qui en font partie. Il leur faut donc exposer des objets artisanaux en provenance de ces régions du monde de telle sorte que leur importance et leur valeur soient pleinement compréhensibles et qu'ils puissent être admirés pour leur intérêt esthétique et leur signification économique et sociale. Ces musées peuvent aussi orienter le goût du public et le comportement des acheteurs. Après que le Hamburgische Museum für Völkerkunde eut organisé une exposition sur la poterie espagnole qui réservait une place importante à la production de localités où les artisans fabriquent encore aujourd'hui des poteries de qualité selon les procédés traditionnels, on constata une augmentation du tourisme dans ces localités.

Les musées d'artisanat remplissent généralement les mêmes fonctions dans les pays industriels que dans les pays dits en développement. Mais il ne faut jamais oublier que, dans ces derniers, les musées sont généralement moins spécialisés. Très souvent, les différentes catégories de musées sont regroupées en une seule et même institution — lorsqu'il ne s'agit pas d'un musée national, où sont exposés des œuvres d'art ou des objets d'intérêt ethnologique, avec, tout au plus, une section de sciences naturelles.

Du fait de l'importance particulière que revêt l'artisanat dans les pays dits en développement et des problèmes spécifiques que posent sa préservation et son enseignement, les musées de ces pays ont une tâche supplémentaire à accomplir. Quelle peut bien être cette tâche?

Si l'on compare le rôle que nous évoquons ici à celui que Jacques Anquetil, dans son étude<sup>2</sup>, assigne aux musées, on n'aura pas de mal à voir où est la différence. Anquetil s'en tient encore à la conception traditionnelle des tâches du musée, et à ses yeux le musée d'artisanat n'a d'autre objectif spécifique que d'éveiller l'intérêt du visiteur et d'encourager et promouvoir l'artisanat et ses produits en faisant des acquisitions et, surtout, en organisant des expositions. La préservation et la promotion de l'artisanat comportent deux volets : il faut, d'une part, préserver l'artisanat et les métiers artisanaux en tant que tels, donc

2. Jacques Anquetil, *CREA Report*, n° 17, Paris, Unesco.

3. Jacques Anquetil, *op.cit.*

les produits et, d'autre part, améliorer les conditions de vie des artisans et des artistes, voire de créer des conditions qui leur permettent de survivre. Il s'agit donc de promouvoir un développement intégré, à la fois culturel, économique et social. Que l'artisanat — utilitaire, créateur ou artistique — et les métiers artisanaux soient une manifestation de l'identité culturelle d'un groupe ou d'une nation, plus personne n'en doute. De même reconnaît-on que tout en transmettant les valeurs culturelles du passé, ils permettent au talent créateur de chaque artisan, de chaque artiste de se révéler. On a souvent opposé l'objet artisanal au produit industriel, au risque parfois de donner de l'artisanat et des métiers artisanaux une vision romantique très éloignée de la réalité. Cette tendance est très souvent la marque d'une insatisfaction devant la situation actuelle du monde, d'une nostalgie du « bon vieux temps ». Elle peut être aussi le signe d'une incapacité d'affronter les problèmes de notre époque. Vivre en regardant en arrière, c'est s'interdire de trouver du nouveau. Anquetil voit dans cette attitude rétrograde et conservatrice une des causes du déclin de l'artisanat et des métiers artisanaux. On conserve des objets dépourvus de signification et de fonction ; les qualités d'authenticité, de créativité et d'originalité sont perdues. La production artisanale n'est alors rien de plus qu'une activité thérapeutique.

C'est un processus analogue qui aboutit à l'apparition de l'« art touristique », même si les causes et les conséquences en sont différentes. Lorsqu'on définit l'art touristique, on l'oppose toujours à l'art traditionnel, qui comprend aussi l'artisanat. L'art traditionnel avait une fonction dans et pour la société ; cela rendait importante l'esthétique des objets, c'est-à-dire leur adéquation au sens esthétique de la société en question. Si, par une évolution interne ou sous l'effet d'influences extérieures, la fonction d'un objet change, cet objet cesse d'être produit, à moins qu'une nouvelle fonction ne lui soit attribuée. Mais s'il existe une demande émanant des collectionneurs, des musées ou des touristes, la production se poursuit, puisqu'elle est une source de revenus. L'objet subit alors des modifications conformes aux goûts des acheteurs ; de nouveaux objets peuvent même être conçus, comme on l'a vu au Kenya avec la sculpture kamba, ou en Malaisie avec celle des Orang Asli.

L'expression « art touristique » a presque toujours une connotation péjorative.

On tient généralement cet art pour « dégénéré », surtout lorsque la ligne de démarcation avec l'art Kitsch demeure floue. Les villages touristiques donnent très souvent l'impression d'être des zoos où l'on a parqué les artisans. Mais étant donné que la production d'objets d'art touristiques est très souvent l'unique moyen de subsistance de nombreux artisans, comment les blâmer pour ce qu'ils produisent ? Nombreux sont les cas (Espagne, Tunisie, Mexique, Samoa-Occidental, par exemple), où le tourisme a redonné vie à l'artisanat. Le mépris indigné n'est certainement pas le seul ni le meilleur moyen d'aborder le problème que pose l'art touristique. Celui-ci est, dans le monde entier, une source importante de revenus ; aussi faut-il prendre en la matière des mesures équilibrées. D'une part, il faut faire respecter certaines normes, obtenir une amélioration de la qualité, tout en tenant compte des goûts des acheteurs — sans qui plus rien ne se vendrait. D'autre part, le goût des touristes n'est pas un impératif intangible ; il est possible de l'infléchir, de le guider. En plus des facteurs culturels, des facteurs sociaux militent en faveur de la préservation et du développement de l'artisanat et des métiers artisanaux. Ces facteurs sont importants, puisque, comme nous venons de le voir, c'est la survie d'êtres humains qui est en jeu. Toutefois, les avantages socio-économiques qu'artisans et artistes tirent du tourisme n'est pas le seul argument en faveur de la promotion de l'artisanat ; il faut y ajouter les incidences économiques que cet effort de promotion ne peut manquer d'avoir sur le développement d'une région ou d'un pays.

La demande internationale de produits de l'artisanat ne cesse de croître ; elle a été évaluée à 2,6 milliards de dollars des États-Unis en 1984. Les exportations des seuls pays de l'ASEAN s'élèvent chaque année à 100 millions de dollars ; elles ont permis de créer un million d'emplois dans chacun de ces pays. L'artisanat et les métiers artisanaux représentent donc désormais un facteur économique de poids. Ils offrent, par ailleurs, l'avantage de nécessiter une grande quantité de main-d'œuvre, et peu d'investissements. Selon les estimations, ce secteur emploie environ 15 à 20 % de la population active des pays en développement, et 30 à 50 % des revenus des populations rurales proviennent de la vente des objets artisanaux. Ces estimations prennent en compte les activités artisanales de recyclage qui, selon des estimations précises,

représentent au Pakistan de 15 à 25 % du PIB réel. Ces chiffres ne peuvent être qu'estimatifs, car une grande part de l'activité artisanale appartient au secteur informel de l'économie et n'apparaît donc pas dans les statistiques officielles ; de surcroît, cette activité est parfois non déclarée et, de ce fait, non imposée, ce qui explique qu'elle échappe en partie aux études statistiques.

Après l'échec des stratégies de développement conçues dans les pays industrialisés — industrialisation unilatérale ou effet dit de ruissellement, par exemple —, d'autres formules destinées à apporter une aide efficace, surtout au petit artisanat et, ce qui revient souvent au même, aux secteurs informels de l'économie, sont à l'étude. L'application de différents critères a été préconisée pour permettre de mesurer la qualité des efforts de développement. Ces efforts devraient viser surtout à satisfaire la demande ainsi qu'à créer des emplois et des sources de revenus. Toutefois, on souligne aujourd'hui que rien ne peut être fait si les intéressés, les artisans en l'occurrence, ne prêtent pas leur concours, s'ils ne sont pas déterminés à faire eux-mêmes tout ce qui est en leur pouvoir, s'ils ne sont pas capables de s'exprimer. La croissance économique, en tant que corollaire de l'industrialisation, n'est plus aujourd'hui au premier plan des préoccupations.

L'encouragement et la promotion de l'artisanat peuvent donc jouer un rôle important dans le développement économique d'un pays. D'une part, les objets artisanaux peuvent procurer des devises, lorsqu'ils sont exportés, ou permettre d'en économiser énormément, lorsqu'ils viennent se substituer à des produits importés. D'autre part, la création d'emplois nouveaux contribuera à améliorer les structures socio-économiques du pays.

Toute une série de mesures en faveur de l'artisanat ont été proposées : formation des artisans (y compris la diffusion d'informations plus nombreuses sur les techniques et les améliorations qui peuvent y être apportées), et aide au maintien de la qualité, commercialisation des produits, mise sur pied d'infrastructures adéquates, etc. Pour ma part, je tiens seulement à souligner que toutes les propositions en faveur du développement des productions et des métiers artisanaux doivent être adaptées aux conditions régionales — socioculturelles, économiques et écologiques.

Sans vouloir m'attarder sur les mesures

qui pourraient être prises pour promouvoir l'artisanat, j'aimerais en évoquer quelques-unes qui pourraient intéresser les musées.

Pour tout ce secteur culturel que je viens d'évoquer, il est de fait que c'est dans les musées que le patrimoine culturel est rassemblé, préservé et présenté comme tel au visiteur. Il lui offre la possibilité de prendre conscience et des traditions culturelles et des évolutions en la matière. Les unes et les autres sont déterminantes dans la genèse de l'identité culturelle d'un peuple. Les objets et les métiers artisanaux occupent une place privilégiée, non seulement parce qu'ils font partie intégrante du patrimoine culturel, avec toutes les valeurs qui s'y rattachent, mais aussi parce qu'ils jouent un rôle important dans la vie culturelle de la société, en ce qu'ils gardent leur authenticité et leur originalité dans un monde soumis à la technique, de plus en plus coupé de ses racines. Dans la description qu'il nous donne de l'artisanat du Sud-Est asiatique, Anquetil définit ce rôle dans les termes suivants : « Le développement de l'artisanat leur permet de reconquérir leur espace intérieur, celui des valeurs morales et culturelles, de la confiance et de la dignité, celui de leur identité. »

Hormis ceux dont l'approche est uniquement axée sur l'objet, les musées apportent aussi au visiteur des informations sur le contexte socioculturel, économique et écologique de l'activité artisanale. Ils révèlent et éclairent les conditions dans lesquelles certains objets ont été créés puis utilisés, et font comprendre que les cultures ne sont pas statiques mais évolutives. Une fois que le visiteur s'est pénétré de cette idée, il ne tient plus l'artisanat pour une survivance du passé, il le considère avec réalisme, il commence à penser à ce qu'il faudrait faire pour le préserver ou l'adapter à l'évolution du cadre de vie.

Parmi les facteurs invoqués pour expliquer le déclin de l'artisanat figurent le mépris du travail manuel et la méconnaissance des valeurs humaines et spirituelles associées à la création de l'objet, joints à une incapacité croissante d'apprécier les œuvres d'art. Il en est ainsi dans les pays industrialisés comme dans les pays en développement. Il faut donc une action éducative accrue pour faire mieux apprécier les œuvres d'art. Compte tenu du rôle qu'ils jouent dans l'enseignement et dans l'éducation extrascolaire, les musées peuvent apporter une contribution importante à cet égard.

En plus de l'action qu'ils mènent dans le domaine culturel, les musées des pays en développement pourraient — à l'instar de certains de ceux des pays industrialisés — s'employer à rehausser le prestige social des artisans en mettant en lumière l'importance de leur rôle tant dans la vie culturelle, par leur contribution à la préservation de certaines valeurs culturelles, que dans le développement économique à l'échelon régional ou national. Je voudrais, à ce propos, revenir sur un point que je n'ai fait qu'effleurer : le rôle des musées en tant que lieux de communication et de participation. Anquetil mentionne dans son étude le Centre méditerranéen de l'artisanat créateur, créé par la France, dont il décrit les objectifs comme suit : « Ses objectifs principaux sont de sortir de tous les cloisonnements traditionnels des métiers de création et de s'efforcer d'être tout à la fois un lieu d'informations, d'échanges, de créations, de réflexions, de coordinations, de recherches, d'expérimentations, de formations et de diffusions et surtout un lieu à la fois interdisciplinaire et interculturel dans le respect de l'appréciation mutuelle de l'identité culturelle et professionnelle de chacun des partenaires. »

Compte tenu de la nature des tâches que les musées se sont assignées récemment, ils pourraient fort bien remplir ces fonctions. S'ils s'y refusent, ils auront laissé passer l'occasion qui leur est offerte de relever le défi. Il faut cependant reconnaître que beaucoup de musées (écomusées et musées régionaux, notamment) se sont déjà engagés dans cette voie.

Les nouveaux champs d'action qui s'ouvrent aux musées en matière de promotion de l'artisanat ne font, en définitive, que répondre à la vocation du musée, qui est d'être une institution culturelle. Mais l'aide que les musées sont en mesure d'apporter peut prendre d'autres formes. Pour maintenir un certain niveau de qualité, il faut, cela a été souvent souligné, un inventaire de la production artisanale, un registre complet donnant également des informations sur le contexte socioculturel, économique et écologique des objets artisanaux. Des renseignements sur le rôle joué par les femmes dans l'artisanat sont d'une importance particulière.

Au cours d'un Séminaire sur le rôle des musées régionaux d'Afrique occidentale, organisé à Lomé en 1985 sous les auspices de l'Institut international africain, le professeur Adande, du Bénin, a préconisé la création de banques de données nationales susceptibles d'alimenter par la suite

une banque régionale. Au Mali, le Musée national s'occupe de la préparation d'un projet de collecte de données sur la culture matérielle du pays, qui servira de modèle pour l'exécution de projets analogues dans d'autres parties du monde, si les fonds nécessaires à sa réalisation peuvent être réunis. Anquetil estime que les banques de données artisanales pourraient être étoffées graduellement : « Cette banque de données pourra s'ouvrir progressivement à tous les produits culturels de la région (films, pièces de théâtre, œuvres plastiques, œuvres littéraires, œuvres musicales, vidéo, etc.) » ; le projet d'inventaire du Mali fera peut-être entrer cette idée dans les faits. Une banque de données de ce genre, portant sur une gamme étendue de phénomènes culturels, permettrait aux intéressés de prendre en compte les caractéristiques générales d'une région, avant de proposer des mesures destinées à promouvoir l'artisanat local.

Les musées ont un rôle important à jouer non seulement dans le domaine de la collecte de l'information, mais aussi dans celui de la recherche, notamment en appelant l'attention sur des techniques et des formes traditionnelles susceptibles d'être remises en honneur. Ils peuvent également apporter une contribution à la recherche appliquée, à l'amélioration et à l'adaptation des techniques, comme cela s'est fait pour ce moulin à eau himalayen dont il a déjà été question. Le musée ne saurait cependant se transformer en un simple centre de recherches. Il devrait aussi s'équiper d'ateliers où des techniques appropriées pourraient être mises au point avec le concours d'artisans qualifiés, et où l'on pourrait former des gens à leur utilisation. L'action du Conseil national des sciences, en Inde, qui comprend, d'une part, des centres scientifiques hautement qualifiés, et d'autre part, des centres scientifiques régionaux établis dans les zones défavorisées, offre à cet égard, un exemple tout à fait remarquable.

Plus conforme au rôle traditionnel des musées est leur action en faveur de la commercialisation des produits de l'artisanat. Elle consiste essentiellement à faire largement connaître les objets artisanaux et à établir des normes de qualité en organisant des expositions dans le pays d'origine et à l'étranger.

Si l'on admet l'idée que les musées doivent se charger de ces tâches liées au développement et à la préservation de l'artisanat, qu'est-ce que cela signifie, sur le plan pratique ?

Il faut tout d'abord que, du côté des musées et des institutions représentatives des artisans, on prenne mieux conscience de la tâche à accomplir et des moyens susceptibles d'être mis en œuvre. Concrètement, le Conseil international des musées (ICOM) pourrait reprendre les recommandations de l'Unesco concernant l'artisanat, ou celles du Conseil mondial de l'artisanat (WCC), et recommander à ses membres et, surtout, à certains de ses comités internationaux de contribuer activement à leur application. Les comités dont la coopération pourrait être sollicitée sont : le Comité international pour les musées d'ethnographie, le Comité international pour les musées d'arts appliqués, le Comité international pour les musées régionaux et le Comité international pour les écomusées, actuellement en cours de formation<sup>4</sup>. Leurs groupes de travail pourraient mener une action très concrète, en étroite coopération avec le WCC et les associations nationales et régionales d'artisans : ils pourraient mettre en œuvre, en liaison avec des artisans, des projets pilotes concernant les boutiques des musées, les ateliers des artisans, ou l'amélioration des activités éducatives, ou organiser des expositions itinérantes dont l'importance pourrait aller de celle du musée en réduction à celle des grandes expositions d'œuvres d'art.

Les musées pourraient aussi — nous l'avons déjà dit — contribuer à établir des inventaires ou à créer des banques de données artisanales, qui serviraient de base à d'autres actions. Dans les pays dits en développement, les musées, régionaux et locaux en particulier, peuvent jouer un rôle actif dans la préservation et le développement de l'artisanat. La question de l'artisanat devrait être introduite le plus rapidement et le plus vigoureusement possible dans le débat en cours<sup>5</sup>.

[Traduit de l'anglais]

4. Créé depuis sous la dénomination de MINOM (Mouvement international pour une nouvelle muséologie). Le MINOM est devenu une association affiliée à l'ICOM.

5. L'ICOM pourrait aider à établir les contacts nécessaires. Pour que s'institue une coopération efficace, il faut aussi que les organisations gouvernementales soient davantage sensibilisées aux spécificités des musées et des métiers artisanaux, sans quoi les uns comme les autres ne bénéficieront pas du soutien requis. Grace McCann Morley, aujourd'hui disparue et qui a tant fait pour le développement des musées en Asie, a pu souligner, lors d'une Conférence sur les musées et la communauté rurale tenue en Inde, qu'un projet conjoint du Musée national de Thaïlande et du Département de l'éducation des adultes, destiné à aider les paysans des environs de Lopburi, a échoué parce que les fonctionnaires subalternes du service d'alphabétisation des adultes ne lui apportaient pas leur soutien, du fait qu'ils n'étaient pas acquis au principe de la communication visuelle. Si l'on veut jeter les fondements d'activités nouvelles, il faudra qu'une coopération s'établisse non seulement entre l'ICOM, le WCC et l'Unesco, mais aussi avec la Fédération pour le développement de l'artisanat utilitaire (FEDEAU). Cette conférence pourrait émettre d'utiles recommandations dans ce sens et créer la base institutionnelle requise pour une participation du WCC, peut-être sous la forme d'un groupe de travail.

## *Extrait de la Déclaration de Djakarta*

Conférence internationale sur l'artisanat,  
organisée par le Conseil mondial  
de l'artisanat (WCC), en  
août 1985 à Djakarta.

La Commission V est convenue que les musées doivent être attrayants, engageants et vivants, qu'ils doivent replacer les objets dans leur contexte social et refléter la tradition et le patrimoine d'une culture : le passé, le présent et les perspectives d'avenir. Autant que des sources d'information, ils doivent être des organes vivants de la Communauté ouverts à la participation de tous ses membres. Il leur incombe de promouvoir l'artisanat et l'artisan, en facilitant l'organisation d'expositions locales, d'échanges d'expositions, de démonstrations, de séminaires et de ventes, ainsi que l'éducation des artisans et du public.

La promotion et le bien-être de l'artisan doivent être considérés comme prioritaires par les organisations qui s'occupent d'artisanat.

### *Recommandations*

1. Les musées devraient jouer un rôle plus important dans le processus de développement.
2. Le WCC devrait demander aux musées de prêter davantage d'attention aux habitants de zones reculées, car ils peuvent eux aussi tirer profit d'activités muséologiques organisées dans les centres.
3. Les musées ne devraient pas perdre de vue la grande importance de la continuité dans la préservation du patrimoine culturel. Dans les pays en développement comme dans les pays industrialisés, tous les musées d'artisanat qui possèdent surtout des collections d'objets historiques devraient faire ressortir les liens existant entre ces objets et les productions artisanales actuelles et les situer dans la perspective de la vie quotidienne moderne. Les personnels doivent recevoir une formation à cette fin, de manière à rendre les musées plus vivants et plus attrayants. Des boutiques offrant une sélection d'objets artisanaux contemporains pourraient être créées.
4. Tous les musées, notamment ceux des pays en développement, devraient publier des catalogues illustrés de leurs collections destinés à servir aux chercheurs et à fournir des modèles aux artisans.
5. Le WCC devrait demander qu'il y ait, dans tous les projets de développement, un certain pourcentage de crédits réservé pour la préservation de l'artisanat et l'amélioration des conditions de travail des artisans.
6. Il conviendrait de tenir compte, dans le processus de développement des villes, des musées et des activités artisanales traditionnelles qui sont implantés en milieu urbain ou rural et historique ou traditionnel.
7. Le WCC devrait encourager les organisations nationales qui s'occupent d'artisanat à assurer dans leurs musées la promotion de la production artisanale actuelle. Il pourrait notamment contribuer à la formation du personnel chargé des activités destinées à assurer cette promotion.
8. Le bien-être des artisans devrait occuper un des tout premiers rangs dans l'ordre des priorités des organisations qui s'occupent d'artisanat.

### *Résolutions*

- a) Il est recommandé qu'un groupe de travail mixte WCC/ICOM (Conseil international des musées) soit constitué afin de promouvoir la coopération entre les musées et le monde artisanal.
- b) Il est recommandé que le WCC serve de centre d'information en ce qui concerne:
  - i) les projets muséologiques concernant l'artisanat;
  - ii) les sources possibles de financement;
  - iii) les possibilités de formation;
  - iv) l'assistance technique et les consultants.

# *Le rôle d'un musée d'artisanat dans la promotion de l'artisanat : l'expérience de Lakpahana*

Sivagamie Verina Obeyesekere

Née en 1929 à Sri Lanka. Membre fondateur du Sri Lanka Freedom Party en 1952. Présidente du Conseil consultatif pour la petite industrie en 1961. 1962 : Déléguée à l'International Cooperative Conference, New Delhi (Sri Lanka Women's Conference). Présidente de la Commission de l'accueil hôtelier, Conseil pour le développement du tourisme en 1963. Création de Laksala (Centre de diffusion de produits d'artisanat, présidente du Conseil consultatif) en 1964. Elue députée de Mirigama en 1965. Première femme à remplir les fonctions de présidente de la Chambre basse du Parlement en 1968. Réélue députée de Mirigama. Vice-ministre de la santé en 1970. Organisation et mise en œuvre d'un programme national pour la santé de la famille à Sri Lanka en 1972. Création de Lakpahana, organisme privé pour le développement de l'artisanat, dont elle est nommée directrice en 1973. Ministre de la santé en 1975. Vice-présidente de l'Assemblée de l'Organisation mondiale de la santé, Genève (Suisse) en 1977. Consultante de l'Organisation des Nations Unies pour une mission sur les besoins de la population à Sri Lanka en 1978-1980. Depuis 1979, déléguée à différentes conférences du Conseil mondial de l'artisanat au Japon, en Autriche, en Indonésie, en Inde, etc. Membre de diverses associations, notamment concernées par la santé publique. Présidente de la Sri Lanka National Artisans and Craftsmen's Association ; a siégé dans les comités de nombreuses autres organisations sociales bénévoles.

Un « musée » est (selon la définition du dictionnaire encyclopédique Webster, édition de 1973) « un bâtiment ou une aire où sont exposés des objets ayant un rapport avec la littérature, l'art, la science, l'histoire ou la nature ». Pour Herbert Ganslmayr<sup>1</sup>, « définir ce qu'est un musée peut sembler facile : c'est un endroit où des objets sont réunis — objets qui, de nos jours, sont loin d'appartenir en majorité au passé —, où l'on en prend soin et où, du moins pour une très petite partie d'entre eux, ils sont exposés à la vue du public. Pourtant, les musées évoquent encore un passé poussiéreux, le public n'ayant pas conscience du rôle qu'ils jouent aujourd'hui dans la solution des problèmes de notre temps et dans la prévision de ceux de demain. »

Dans la plupart des pays occidentaux, les édifices réservés à cet usage sont aujourd'hui chose courante. Les musées sont désormais des établissements hautement spécialisés, intégrés aux concepts socio-économiques, technologiques, philosophiques et artistiques des nations.

Rendre compte de tous les aspects de l'existence humaine dans un musée national unique serait une entreprise démesurée : aussi complexe soit-il, on n'y parviendrait pas. C'est seulement par une diversification que l'on peut présenter tous ces différents aspects et le faire d'une manière qui soit pleinement acceptable ; archéologie, religion, ethnologie, anthropologie, art et artisanat, pour ne citer que ceux-là, sont autant de domaines spécialisés exigeant chacun une approche particulière.

Pour diverses raisons, de nombreux pays ont ressenti le besoin de se doter de musées consacrés à l'artisanat : au Népal, les mutations sociales de plus en plus rapides qui accélèrent l'urbanisation et

qui se traduisaient par un déclin de la créativité ; au Mexique, la menace de dépréciation que représentait à court terme pour l'artisanat traditionnel la production de souvenirs de pacotille destinés aux touristes.

Lors d'un colloque régional organisé à Sri Lanka en 1977 sur « le rôle du musée dans les sociétés asiatiques en mutation, en ce qui concerne en particulier la sauvegarde et le renforcement des cultures traditionnelles, rurales et tribales », de nombreuses communications d'un grand intérêt ont évoqué de beaux exemples de musées de ce genre qui existent dans notre région. Dans son exposé Grace McCann Morley a dit : « En Inde, le Musée d'artisanat de New Delhi, avec son "village" récemment créé, apporte une contribution remarquable dans ce domaine en proposant à l'inspiration des concepteurs et aux artisans de beaux modèles du passé et en éveillant l'intérêt du public, les objets artisanaux de qualité que l'on peut y voir donnant matière à s'émerveiller, mais aussi à s'instruire. »

À Sri Lanka, l'artisanat traditionnel est menacé d'un déclin progressif mais inexorable face à la lente montée de la science et de la technologie, qu'aggravent l'urbanisation et l'industrialisation croissantes et les efforts faits pour modifier le style de vie des populations rurales. Néanmoins, grâce à son niveau d'alphabétisation élevé, Sri Lanka pourrait fort bien apporter la preuve qu'il est possible de développer la production artisanale en améliorant les techniques et en réduisant les tâches fastidieuses.

Les arts et métiers d'une nation font partie de son patrimoine culturel ; ils lui confèrent son individualité, son caractère propre, ils reflètent le style de vie de son peuple ; aussi est-il indispensable d'en

1. Voir l'article de Herbert Ganslmayr, p. 2.  
2. *Ibid.*



protéger et d'en sauvegarder pour la postérité les formes matérielles ainsi que les formes non matérielles qui existent encore. Telle est la fonction première d'un musée d'artisanat.

Il ne faut pas concevoir le musée, ainsi qu'on le fait communément, comme un endroit où l'on remise des antiquités qui seront vues de temps à autre par un chercheur, des visiteurs ou des touristes, des écoliers et d'autres excursionnistes occasionnels. A plus forte raison lorsqu'il s'agit d'un musée d'artisanat. Dans le cas qui nous occupe, un musée, ou plus précisément un musée d'artisanat, n'est pas conçu comme un lieu où sont reléguées des pièces d'artisanat qui sont de beaux objets mais qui sont devenus désuets avec le temps. Il s'agit plutôt d'un lieu où les pièces exposées sont disposées avec soin et mises en valeur de manière à attirer le regard non seulement du connaisseur, mais aussi de ceux qui ont besoin de les acheter pour leur usage, de ceux qui en les achetant veulent joindre l'utile à l'agréable, ou de ceux qui se laissent tenter par le simple plaisir que procure la possession d'une réplique.

Un tel établissement ne devrait pas nécessairement se borner à réunir et à expliquer les objets et les formes d'expression culturelle relevant de son domaine. Il pourrait élargir son champ en se faisant le reflet vivant de l'histoire d'une nation à travers les siècles. Les vestiges du passé et les réalisations du présent donneraient un aperçu des rêves, des espoirs, des revers et des aspirations de cette nation. Le musée d'artisanat a donc pour tâche d'offrir à la fois au regard et à l'esprit une image concrète et scientifique de la culture nationale. Il est le support d'une information qui sauve de l'oubli cette culture et en préserve les fondements mêmes sans rien lui ôter de son authenticité — comme d'autres médias, tels que la presse et le cinéma risquent de le faire — parce qu'il laisse l'objet parler de lui-même.

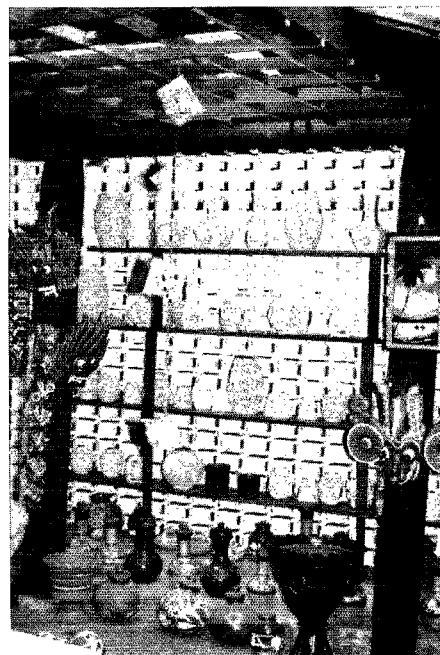
« La culture peut être définie comme l'ensemble des acquisitions de l'homme dans le domaine scientifique, technique, artistique grâce auquel l'être humain s'approprie les données brutes de la nature, les transforme et les utilise. C'est ainsi que l'invention du soc de charrue, dont le rôle dans l'évolution de l'humanité fut plus important que l'édification des pyramides, etc., fait partie du patrimoine culturel de l'humanité. Il n'est pas d'autre culture qu'humaine et la culture nationale traduit le fait de l'homme au sein d'une nature donnée et face à elle.

Elle relate la présence en nous du patrimoine héréditaire qui s'inscrit dans notre vie quotidienne. Il appartient au musée d'être la mémoire vivante du peuple pour le peuple.

Dès lors, le musée ne devra pas contenir seulement des peintures, des sculptures, des armes, des ornements... mais aussi tout ce qui rattache l'homme au sol natal et à ses ancêtres<sup>2</sup>.

L'artisanat se présente sous de nombreuses formes variées. Il allie la beauté de la matière brute et l'habileté de l'homme. Cette habileté peut s'exercer sur la matière par la taille, le tissage ou le moulage, ou des variantes de ces trois techniques de base. La matière peut être du métal (or, argent, cuivre, etc.); du bois ou de l'argile; du fil ou du tissu, voire du papier; du jonc, des roseaux ou des herbes; du cuir, des plumes, de l'ivoire, des coquillages, des plumes, de la corne, et bien d'autres choses encore. Un musée d'artisanat doit posséder dans ses murs un échantillonnage complet de cette multitude, et l'exposer de manière que le visiteur découvre l'artisanat sous ses divers aspects, puisse suivre l'évolution de chaque métier au fil des siècles et y déchiffrer le patrimoine de tout un peuple. Faire comprendre et apprécier cet aspect culturel contribuerait sans nul doute directement à promouvoir l'artisanat.

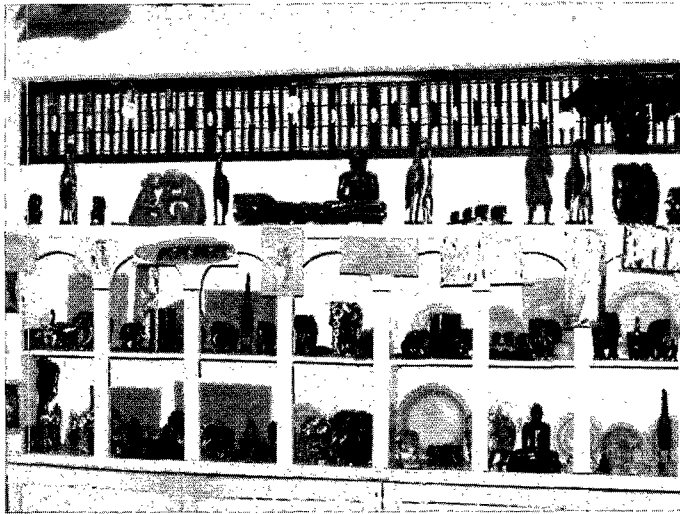
Pour l'œil averti, le musée d'artisanat devrait aussi présenter les différentes techniques, de la plus simple à la plus complexe, utilisées à telle époque dans tel pays, par telle culture ou telle tradition. C'est ainsi que, disposés dans un ordre approprié, des vestiges de céramiques représentatifs des différents stades de la poterie, des objets de cuivre de conception et de forme variées, des masques de différentes inspirations, formes et couleurs suggèrent des techniques qui pourraient être exploitées de nos jours pour produire des articles répondant à la demande du marché. A Sri Lanka, la poterie rustique qui a donné naissance au



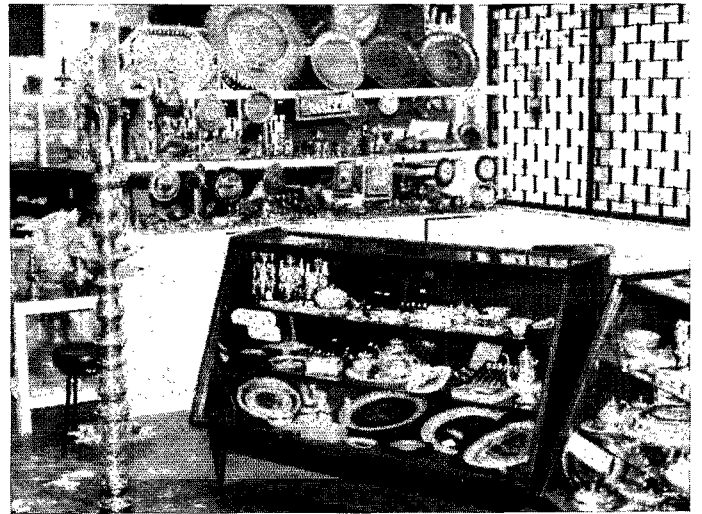
1  
Poteries décorées en argile rouge et biscuits délicats.



2  
Poteries en argile rouge tournée à la main et figurines peintes.



3  
Objets sculptés dans du bois sombre ou clair.



4  
Objets en cuivre et en argent.

cours des siècles à des objets d'art et d'artisanat d'une beauté raffinée laisse entrevoir diverses possibilités qui, adaptées au goût du jour, ont abouti à la production de poteries émaillées dans différents styles contemporains ou abstraits. Ces poteries ne le cèdent en rien aux pièces les plus exquises de la céramique classique grecque ou italienne (fig. 1 et 2). L'art immémorial qui consiste à tailler la pierre ou le bois a pu, sans être dénaturé, être développé pour créer des objets d'art ou de caractère utilitaire tels qu'en réclament aujourd'hui les acheteurs (fig. 3). Un musée d'artisanat pourrait donc donner à voir l'éventail entier des techniques existantes, parmi lesquelles il serait possible de découvrir celle qui permettrait de satisfaire des besoins particuliers et de trouver un débouché. Bien organisé et agencé, il présenterait une si grande variété de techniques qu'il donnerait la mesure des possibilités qu'offre un patrimoine donné.

A travers la gamme étendue des objets qu'il expose, le musée d'artisanat devrait illustrer l'histoire et l'évolution des techniques, leurs variations en fonction du matériau utilisé, et fournir d'autres informations utiles de cette nature. Il ferait saisir au visiteur ou à l'étudiant comment la technique du moulage se modifie selon qu'elle s'applique au cuivre, à l'argent (fig. 4), ou bien à l'argile; quelles techniques sont mises en œuvre pour tailler le bois et pour ciseler le laiton, l'argent, le cuivre ou même l'or; quelles sont les différentes applications de la technique du tissage selon que le matériau est du fil (confection de dentelles), du jonc ou des roseaux (fabrication de paniers ou de nattes) ou des fibres (production de tapis ou de carpettes). Il mettrait également en lumière

les différentes étapes du développement de chacune de ces techniques pour chaque matériau travaillé. Pour tout dire, le musée d'artisanat devrait rendre sensible la manière dont toutes ces matières « inertes » s'animent entre les mains habiles de l'homme.

Pour l'artisan, le musée d'artisanat serait une source vitale d'inspiration, où il pourrait puiser. Ce serait une réserve de modèles parmi lesquels il pourra opérer un choix et, à partir des modèles retenus, tenter de faire aussi bien, voire mieux, ou dont il se départira pour innover. Dans cette réserve, il pourra trouver des éléments appartenant à une période donnée, en particulier ceux qui sont moins connus. En possession de ces éléments, l'artisan serait à même de créer de nouveaux chefs-d'œuvre. Cette révélation que, loin d'être isolé, il est au contraire l'héritier d'une longue tradition qui a laissé des traces tangibles serait nécessairement pour lui un encouragement à préserver la pureté de cette tradition tout en l'améliorant par des innovations conçues pour répondre aux besoins et aux exigences de son temps.

Les objets artisanaux donnent aux rites leur appareil (fig. 5). Dans certaines cultures, leur fonction prend une valeur toute particulière. A Sri Lanka, par exemple, la lampe à huile est un moyen d'éclairage courant, mais c'est aussi un objet rituel présent dans les fêtes et les cérémonies célébrées dans les foyers. Brillant de l'éclat de ses sept, parfois neuf, feux — toutes les mèches étant allumées l'une après l'autre en ces occasions fastes et solennelles —, elle symbolise la lumière et le savoir qui augmentent sans cesse à travers un partage sans réserve de la sagesse et de la connaissance. C'est pourquoi dans les cultures orientales la lampe a une

double valeur quant à son usage. Cette valeur elle-même a été à l'origine d'une consommation locale, laquelle contribue directement au développement du marché de l'artisanat. De même, Sri Lanka n'est pas le seul pays qui attribue une valeur « utilitaire » aux bijoux dans les grandes occasions. Une noce ne serait jamais complète sans les précieux bijoux, en argent et en or, souvent incrustés de pierres, que porteraient la mariée et les invités, y compris les plus humbles. Quant à l'argile, dans les cérémonies de mariage on ne saurait se passer du pot où sont disposées traditionnellement des fleurs de cocotier, héraut de la prospérité. Le pot d'argile est aussi utilisé en d'autres occasions heureuses ; ainsi, en emménageant dans une nouvelle maison, on y fait bouillir du lait, et le débordement du lait est symbole d'abondance.

En dehors des cérémonies, les objets d'artisanat sont d'usage courant : ainsi, la natte (fig. 6) sur laquelle on dort ou l'on s'assoit, le sac qui sert à faire les courses, ou leurs avatars modernes, tapis et sac de plage. De fait, les mille et un produits artisanaux qui sont fabriqués dans nos pays d'Asie ont été conçus à l'origine pour répondre aux besoins de la vie quotidienne. Les nombreuses fêtes du calendrier créent d'autres besoins encore. Au fil du temps, les objets d'artisanat ont également acquis une valeur ornementale. De la sorte, la demande dont ils font l'objet s'est accrue et diversifiée dans de multiples directions.

Sous le patronage des rois et des seigneurs de jadis, l'artisanat et les artisans ont connu une ère florissante. Mais lorsque la royauté et la noblesse furent évincées par des maîtres étrangers, on assista à une transformation radicale des valeurs sociales. Les artisans qui, dans la hiérarchie traditionnelle, venaient immédiatement après les nobles, les « Hondrews » comme les appelle Robert Knox, se virent délogés vers un rang beaucoup plus bas de l'échelle sociale par une nouvelle élite qui montait, sous le patronage britannique, tandis que leur travail était considéré comme vil et relégué à une condition inférieure. Depuis l'Indépendance, de nouvelles valeurs sociales s'affirment lentement mais sûrement et les artisans devraient retrouver leur prestige d'autrefois.

Ananda K. Coomaraswamy, auteur de *Mediaeval Sinhalese art*, présentait ce déclin en 1908 lorsqu'il écrivait : « A Ceylan comme en Inde, le contact direct et indirect avec l'Occident a été fatal pour les arts. Les deux causes les plus directes

de cet effet néfaste ont été la destruction des rapports privilégiés entre l'État et les artisans à la suite de l'occupation britannique et le désintéret systématique affiché par les Britanniques comme par les Cinghalais pour la tradition architecturale locale. Une autre raison, moins directe mais tout aussi certaine, du déclin des arts fut la montée du mercantilisme, ce système de production fondé sur le travail des machines européennes et des hommes-machines qui, en Orient, a conduit le tisserand de village à abandonner son métier, l'artisan ses outils, le laboureur ses chansons, et provoqué un divorce entre l'art et le travail. Comme l'écrivait Blake :

Lorsque les nations vieillissent,  
Les arts s'engourdissent,  
Et le commerce élit domicile dans  
chaque arbre.

C'est d'une manière tout aussi sinistre que le commerce a établi ses quartiers en Orient. »

Dans de telles circonstances, un musée qui se ferait le dépositaire des produits d'artisanat et du génie des artisans ne contribuerait pas dans une mesure négligeable à rétablir ces derniers dans la position importante qui leur revient et à leur donner une image nouvelle dans l'opinion populaire. Ainsi se produirait une évolution logique — l'ancien engendrant le nouveau — correspondant à une mutation culturelle s'inscrivant naturellement dans le contexte des changements sociaux que connaît le pays.

En Asie, les musées d'artisanat sont appelés à jouer un nouveau rôle important en se chargeant de promouvoir l'arti-



5  
Masques traditionnels et masques « kolam » utilisés dans les danses populaires, les rites et les cérémonies, et objets laqués d'usage courant.

6  
Vannerie en jonc et roseau et nattes finement tressées et décorées servant à orner les plafonds.

7  
 Quelques-uns des membres de la Sri Lanka National Artisans and Craftsmen's Association, gardiens de nombreuses techniques traditionnelles et producteurs des plus beaux objets d'artisanat de Sri Lanka.



sanat à l'intérieur de chaque pays, suscitant du même coup un regain d'intérêt pour cet artisanat à l'étranger.

Herbert Ganslmayr a très clairement indiqué quelques-unes des fonctions liées à ce rôle et les conditions à remplir pour promouvoir l'artisanat<sup>3</sup>.

« Il est nécessaire d'intensifier les efforts d'éducation pour développer le sens artistique. Les musées peuvent accomplir beaucoup dans ce domaine étant donné le rôle qui est le leur en matière d'éducation formelle et non formelle. Outre ces efforts sur le plan culturel, les musées des pays en développement pourraient, à l'exemple de ce qui se fait dans les pays industrialisés, chercher à améliorer le prestige social des artisans en mettant en relief le rôle important qu'ils jouent dans la vie culturelle et le maintien des valeurs culturelles, et en insistant davantage sur leur contribution au développement économique d'une région ou d'un pays. »

C'est pourquoi, à mon sens, un musée d'artisanat pourrait remplir les fonctions suivantes :

### Conservation

- a) Regroupement de tous les objets produits et disponibles.
- b) Constitution systématique et progressive d'une collection d'objets anciens et contemporains en vue de les étudier, de les exposer ou de les prêter à des artisans.
- c) Inventaire systématique des formes, motifs et modèles utilisés dans les principales catégories d'artisanat. Je voudrais faire observer à cet égard qu'un grand nombre d'objets de va-

leur quittent nos pays parce que les artisans ne se rendent pas compte qu'il y a intérêt à les conserver.

### Contribution à un renouveau de l'artisanat

Ce point est tout particulièrement important :

- a) Renouveau des arts et métiers traditionnels grâce aux objets conservés dans des collections publiques ou privées.
- b) Encouragement de l'apprentissage partout où il existe des maîtres artisans capables de transmettre leur métier.

Ainsi, à Sri Lanka, lorsque des efforts sérieux furent faits au début des années 60 pour susciter un renouveau de l'artisanat et le développer, un centre, dénommé Laksala, fut créé pour promouvoir la commercialisation des produits d'artisanat. Cette initiative ouvrit la voie à un renouveau complet de l'artisanat sri-lankais, mais elle mit aussi en lumière le fait que de nombreux arts et métiers traditionnels étaient menacés de mort imminente. Un plan de sauvegarde et de protection fut immédiatement lancé sous la forme d'un programme de formation assurée par des maîtres artisans, et l'on a amplement matière à se féliciter aujourd'hui de cette prévoyance, car le nombre de personnes travaillant aujourd'hui dans l'artisanat, en particulier dans l'artisanat traditionnel, a considérablement augmenté.

### Prêt d'objets exposés

L'organisation de prêts directs aux artisans, ou d'expositions de photographies

et d'objets montrant l'évolution des styles, leur permettra de se familiariser avec des objets anciens relevant de leur spécialité ; à cette fin seront choisis des spécimens provenant de leur propre localité, de façon à préserver la pureté des styles locaux et des formes propres à chaque communauté ou région. Ainsi, à l'occasion d'une exposition nationale, Lakpahana a présenté très récemment au public un assortiment complet de bijoux traditionnels sous la seule forme de chaînes, de colliers et de *paddakam* (grands pendentifs) portés par les femmes sri-lankaises à travers les siècles, chaque chaîne ayant son propre nom. Les visiteurs ont pu comparer les bijoux anciens (empruntés à des collections privées) et les bijoux modernes et constater comment, alors que la qualité était bonne, les normes, quant à la conception aussi bien qu'au style, s'étaient dégradées sous l'effet de considérations commerciales inspirées par l'Occident. Lakpahana avait donc la possibilité de travailler de concert avec ses membres pour remédier à la situation et enrayer cette dégénérescence en organisant des expositions et des prêts et en dispensant une formation aux artisans. Les artisans traditionnels conservent rarement un exemplaire de chacune des pièces qu'ils réalisent et, à chaque nouvelle génération, c'est un peu de la beauté originelle des formes qui se perd. Telle fut l'expérience vécue par Lakpahana.

### Organisation d'expositions temporaires ou itinérantes

On ne saurait trop souligner la nécessité d'organiser de telles expositions, tant dans le pays d'origine qu'à l'étranger.

L'ignorance dans laquelle sont nos concitoyens de la variété de la production artisanale de leur propre pays est stupéfiante. Ils ne connaissent même pas les matériaux ni les techniques utilisés. Il faut accorder une plus grande place à l'éducation du public dans le pays même et les musées d'artisanat pourraient à cet égard jouer un rôle promotionnel, en particulier en organisant des expositions régionales — des expositions et non des compétitions — et des expositions itinérantes à l'intention des écoliers. Tout récemment, par exemple, Lakpahana a reçu la visite d'artisans thaïlandais accompagnés par des Sri-lankais. A l'issue d'une visite commentée, ce furent les Sri-lankais qui exprimèrent leur satisfaction de cette expérience et de ce qu'elle leur avait appris sur l'artisanat de leur propre pays. Les centres de diffusion de produits artisanaux sont également bien placés pour guider les musées dans leurs recherches.

Des expositions itinérantes organisées dans les pays d'Asie comme en dehors de l'Asie, auraient un intérêt exceptionnel du point de vue promotionnel. Je crois savoir qu'une expérience de cette nature est tentée avec succès au Canada ; le récent atelier au Bangladesh, qui a donné aux artisans de ce pays l'occasion merveilleuse de rencontrer des artisans de 14 autres pays de la région, a été une révélation sur le caractère universel des aspirations humaines.

En encourageant l'utilisation d'objets fabriqués par les artisans, en appréciant ceux-ci à leur juste valeur et en montrant l'acte créateur dans une réalité visible, le musée vivant contribuerait à promouvoir et à stimuler le développement endogène.

### *Information et publicité*

Les musées d'artisanat ont un rôle sans pareil dans ce domaine. Il importe de prévoir une bibliothèque et des publications sur tous les aspects de l'artisanat non seulement pour les artisans eux-mêmes, mais aussi pour ceux qui étudient la question. Peu d'organismes à vocation commerciale ont le temps d'effectuer les recherches nécessaires pour produire l'information appropriée, qui, si elle était fournie avec un objet d'artisanat, augmenterait ses chances d'être vendu. Des campagnes de publicité menées dans le vaste éventail des médias existants stimulerait le marché local et les exportations et développerait le goût du public

pour les objets de confection artisanale, face à la formidable concurrence des produits manufacturés.

Un objet dont on connaît l'histoire devient plus réel, plus vivant. Les musées d'artisanat pourraient accorder des bourses, des subventions ou d'autres facilités à des étudiants pour qu'ils entreprennent des recherches et mettent à leur disposition l'information obtenue, qui, si elle était diffusée aurait un effet positif sur la promotion et la commercialisation de l'artisanat et contribuerait à sa survie.

### *Aide financière aux artisans*

Les musées d'artisanat pourraient, dans le cadre de leurs propres programmes ou par une action auprès des organismes publics ou privés, faire en sorte qu'une aide financière et technique soit accordée aux artisans les plus qualifiés et les plus talentueux, afin de leur permettre d'améliorer leur travail et leur production en renouant avec les traditions et les modèles du passé. Ce faisant, ils inciteraient les autres artisans à produire des objets de qualité. Cette aide contribuerait aussi à leur faire mieux connaître l'intérêt que présentent pour eux les musées d'artisanat. Toutefois, les artisans ont d'autres besoins financiers, plus quotidiens : il leur faut acheter les matériaux et les outils ou autres équipements indispensables. En leur fournissant une aide dans ce domaine par d'autres canaux existants, on leur éviterait bien des soucis et des difficultés.

### *Démonstrations de techniques artisanales*

Les musées d'artisanat ne sont pas voués à des expositions statiques ; ils peuvent être des musées vivants et devenir de véritables centres culturels en organisant des démonstrations de techniques artisanales, « de la matière brute au produit fini » comme l'on dit. Le visiteur a la possibilité de prendre une part active à ces démonstrations, qui favorisent les échanges et la communication. L'éducation dispersée à travers ces démonstrations est l'un des meilleurs moyens de promouvoir le développement de l'artisanat, comme nous avons pu le vérifier dans nos pays.

A Sri Lanka, en 1974, l'exposition organisée à l'occasion du dixième anniversaire de la fondation de Laksala (Centre de commercialisation des industries artisanales) a donné l'occasion de procéder pour la première fois à une démonstration de grande envergure de



8  
Lakpahana : c'est dans ce cadre paisible que sont estampillés les objets produits par les 400 membres de l'association et qu'artisans et acheteurs trouvent un accueil attentif.

toutes les techniques artisanales, y compris le tissage sur métier manuel. Ce fut un grand succès : le public y gagnait en connaissances, les artisans en prestige et en recettes. Depuis lors, Lakpahana organise régulièrement des démonstrations à l'occasion de toutes les réunions internationales, et les artisans qui y participent sont récompensés par l'intérêt des visiteurs, lesquels souhaitent souvent acquérir les objets qu'ils ont vu fabriquer sous leurs yeux.

Dans le centre de l'île de Sri Lanka, appelé jadis Royaume de Kandy, où vit et travaille aujourd'hui encore la plus forte concentration d'artisans, a été créée dès 1882 une Association des artisans de Kandy. Des démonstrations d'un certain nombre de techniques artisanales y sont organisées quotidiennement et suscitent toujours le même intérêt chez les visiteurs.

Le musée d'artisanat peut donc devenir un lieu vivant et, à travers de telles activités, nouer des liens durables avec les artisans et les communautés d'artisans dans des efforts communs en faveur du développement de l'artisanat.

### *Protection sociale des artisans et artisanes*

Peu de pays possèdent des données fiables sur les artisans travaillant sur leur sol. Sri Lanka ne fait pas exception à la règle. Il y a un besoin urgent dans ce domaine, et les musées d'artisanat pourraient, selon les cas, prendre un certain nombre d'initiatives :

- a) Recensement général de tous les artisans : à plein temps, à temps partiel, saisonniers ;
- b) Inventaire complet des techniques artisanales présentes et passées et des objets produits ;
- c) Analyse des problèmes d'ordre technique et commercial qui contrecarrent le développement de l'art populaire ;
- d) Études régionales sur l'artisanat et ses difficultés ;
- e) Enquêtes sur les conditions de vie des artisans : santé et logement, conditions de travail ;
- f) Actions visant à améliorer le bien-être économique des artisans : faire prendre conscience de leur précieuse contribution aux recettes en devises du pays : 1. demander aux ministères et organismes compétents de les classer dans une catégorie distincte ; 2. mettre cette information à la disposition des décideurs afin que des crédits budgétaires soient prévus pour les programmes de développement du secteur artisanal ;
- g) Guider et aider à exécuter des programmes d'enseignement et de formation des artisans afin de garantir des prix satisfaisants pour le producteur comme pour le consommateur ;
- h) Créer des prix nationaux.

Il me paraît intéressant de citer à ce propos l'étude rédigée par C.-H. Obeyesekere sous le titre « L'industrie artisanale dans quelques pays d'Asie » :

« Dans l'ensemble, les conditions de vie et de travail des artisans sont très précaires. Il importe donc que les pouvoirs

publics prévoient des moyens qui permettent de garantir aux artisans le minimum essentiel : des salaires plus élevés, une couverture sociale, une plus grande sécurité sur les lieux de travail, un logement et l'éducation. Verser une pension aux artisans vivant dans l'indigence serait ainsi une excellente façon d'assurer une certaine protection sociale à la communauté artisanale. L'alphabétisation est un autre domaine qui doit retenir notre attention. Pour qu'il y ait un progrès réel il faut que les artisans soient alphabétisés.

»Les jeunes qui reçoivent une formation aux métiers artisanaux comme apprentis ou comme stagiaires inscrits dans des centres privés ou publics devraient dans le même temps avoir la possibilité de parfaire leur alphabétisation. Nous aurions alors, ce qui est vivement souhaitable, des artisans sachant lire et écrire. Formelle ou non formelle, l'éducation apportera à la profession, outre la compétence, l'indépendance, la dignité et la reconnaissance sociale.

»Il ne suffit pas toutefois d'améliorer les revenus et les conditions de travail des artisans : il faut aussi que leur savoir-faire soit conservé et respecté. La considération sociale doit aller de pair avec les avantages d'ordre financier. Des prix nationaux doivent être décernés à des artisans. »

Pour illustrer le rôle d'un musée d'artisanat prenons simplement l'expérience de Lakpahana.

Lakpahana signifie « la lumière de Lanka » : au regard de la tradition, c'est un nom qui convient bien à un centre de commercialisation de l'artisanat. En



9  
Tapisseries de batik peintes à la main.



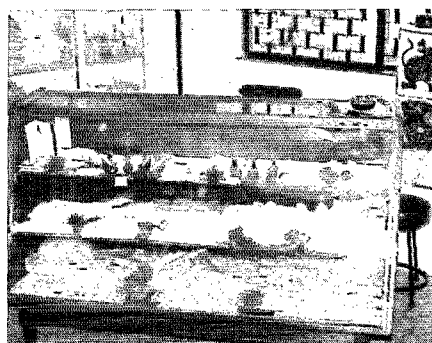
effet, la lumière chasse les ténèbres, et Lakpahana s'efforce d'apporter la lumière aux artisans, dont le labeur contribue à sauvegarder, pour nous tous, notre patrimoine culturel.

L'expérience de Lakpahana est à cet égard sans pareille — elle est indissociable de la Sri Lanka National Artisans and Craftsmen's Association (fig. 7), qui regroupe 400 représentants de l'artisanat traditionnel et moderne. Nous avons à cœur non seulement leur travail, mais aussi leur bien-être physique et moral, celui de chacun d'eux. Nous avons été témoins de nombreuses situations tragiques, en particulier chez les artisans âgés. Pour venir en aide aux personnes se trouvant dans ce cas nous avons créé un système de livrets d'épargne qui a connu un vif succès et qui s'est déjà avéré très utile. De plus, les relations amicales et le dialogue constant qui ont été instaurés créent un climat propice à la réalisation de notre objectif, qui est de produire des objets artisanaux — modernes ou traditionnels — de qualité. Les artisans sont longs à accepter une remise en question de leurs modèles et de leurs méthodes, mais ils finissent par se laisser convaincre. Il n'est pas facile de rapprocher des communautés et des personnes d'une grande diversité, mais l'assurance qu'elles ont de trouver, grâce à notre centre, une bonne commercialisation et des avantages sociaux renforce leur solidarité. Cela a été pour nous une expérience gratifiante (fig. 8).

Comment Lakpahana parvient-il à se maintenir en vie en dépit de toutes les difficultés — une politique économique ouverte qui a pour effet d'inonder le marché avec tous les articles d'importation possibles et imaginables ; la concurrence de centres de commercialisation d'État, qui ont le privilège exclusif de l'approvisionnement en certains produits par leurs propres organismes de production et de vente, dont les frais généraux sont financés par des fonds publics, et qui peuvent se permettre de réduire leur marge bénéficiaire à la vente au détail, sans parler de la réduction actuelle des ventes aux touristes ? Au moment de sa création, Lakpahana devait rester « petit », mais il représentait tout l'artisanat sri-lankais regroupé sous un même toit. Nous tenions à avoir le temps de travailler en contact étroit avec les artisans, afin d'encourager dans toute la mesure du possible la qualité, la pureté du travail et la perfection de la conception, et nous nous contentions de vendre de « petites » quantités. Mais, peu de temps après,



10 Objets d'ornement en ivoire sculpté, bibelots délicats et bijoux en écaille de tortue.



11 Dentelles « pollow » faites à la main.



12 Tapisseries de batik peintes à la main et vêtements de confection.

l'approvisionnement n'était plus à la mesure de la demande (fig. 9 à 12). Plus importante à mes yeux était l'augmentation du nombre de nos adhérents, qui témoignait d'une renaissance de l'artisanat. Travaillant avec les artisans depuis trente ans, j'ai été heureuse de voir successivement trois, ou même quatre générations d'artisans se consacrer avec enthousiasme à leur occupation. La force et la vitalité jamais démenties de la National Artisans and Craftsmen's Association incitent les gens à s'intéresser à l'artisanat. Ils viennent : non seulement ils voient les objets, mais en les touchant, ils sentent à travers eux l'esprit, le cheminement de l'œuvre, qui traduit une aspiration à créer un désir et un besoin, et à apporter à l'acheteur une satisfaction. Cette soif ne cessera jamais de se manifester, dans nos pays comme à l'étranger. Lakpahana se réjouit d'être comme tous les véritables centres de produits artisanaux un musée d'artisanat vivant pour le connaisseur aussi bien que pour l'amateur qui apprécie l'art populaire dans sa vie et dans son foyer. Ainsi, lorsque, dans un proche avenir, notre association créera un véritable musée d'artisanat, elle tissera un lien entre le présent et le passé et consacra l'une des traditions les plus belles, les plus pures et les plus authentiques de notre pays, correspondant à un secteur économiquement pauvre mais si riche sur le plan culturel.

Nous avons foi dans les efforts que nous menons ; comme nous l'avons constaté au cours des trente dernières années, l'action du Conseil mondial de l'artisanat a eu et continue à avoir un impact durable dans les pays membres. Chaque réunion met en lumière de nouveaux aspects du développement de l'artisanat et surtout de l'amélioration de la condition des artisans. Le Mahatma Gandhi disait : « Pour atteindre à la beauté authentique, la création doit procéder d'une vision juste. De tels moments sont rares dans la vie, ils le sont aussi en art ». Et encore : « Les réunions et les organisations collectives sont une bonne chose. Elles ont leur utilité, mais dans une très faible mesure. Elles sont comme l'échafaudage dressé par l'architecte : un expédient provisoire et de fortune. Ce qui compte véritablement, c'est une foi invincible que rien ne peut éteindre. »

[Traduit de l'anglais]



## *Le rôle des musées des arts appliqués*

13

Jarno Juhani Peltonen

Né en 1936 à Tampere (Finlande). Licence, Université d'Helsinki, histoire de l'art et architecture, ethnologie, pédagogie, philosophie romane (française) en 1964; études supérieures d'enseignement en 1965/66; de 1962 à 1967, assistant au Département national des antiquités et sites historiques (archéologie subaquatique); de 1968 à 1970, conservateur et, de 1971 à 1978, directeur du Musée de la ville d'Helsinki; depuis 1978, directeur du Musée des arts décoratifs d'Helsinki. Donne des cours de muséologie élémentaire (formation du personnel) à l'Université d'Helsinki depuis 1974; membre du Comité des relations avec les musées (Ministère de l'éducation) depuis 1978; membre de la Section culturelle de la Commission finlandaise pour l'Unesco (1975, 1977 et 1978). A effectué plusieurs voyages d'études à l'étranger (en particulier cours de l'ICCROM sur la sécurité, l'éclairage et le climat des musées, 1976, 1978). A publié différents articles sur la présentation dans les musées, l'ethnologie urbaine et la documentation des musées. Président du Comité national finlandais du Conseil international des musées (ICOM), 1973-1984.

Il existe, dans quantité de grands pays industrialisés, une catégorie particulière et importante de musées : les musées des arts appliqués. Les plus anciens furent fondés dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où l'industrialisation commençait à prendre son essor. Ce furent probablement les premiers musées spécialisés à avoir des idées et des objectifs communs dans le monde entier.

L'intérêt porté à l'environnement, à la qualité de la vie et aux valeurs esthétiques ont ramené ces musées au premier plan. Le nombre des musées où les arts appliqués — esthétique industrielle et artisanat de création — occupent une place et celui des musées qui s'intéressent principalement au design ne cesse d'augmenter. Dans le même temps, on procède de plus en plus, dans le monde entier, à la collecte d'objets artisanaux et à l'inventaire des techniques traditionnelles.

Les premiers musées des arts appliqués ont été créés à l'aube de l'ère industrielle. Leur rôle s'est élargi et ces institutions remplissent aujourd'hui de nombreuses fonctions de description et de recherche fondées sur des principes scientifiques. Ils s'occupent également de rassembler des spécimens représentatifs des tendances nationales et internationales en matière d'arts appliqués et de promouvoir le respect de la tradition et les échanges culturels — deux aspects essentiels pour la formation de l'identité culturelle. Les institutions qui n'abritaient à l'origine que des collections de modèles pour la production industrielle et d'objets repré-

sentatifs des réalisations d'autres cultures, réunies dans le seul intérêt des établissements d'enseignement et des professionnels, ont cédé la place à des musées populaires qui offrent un panorama de l'esthétique de l'ère industrielle. Parmi tous les musées, ceux des arts appliqués sont peut-être ceux qui remplissent de la manière la plus évidente une double fonction, en ce qu'ils servent à la fois à expliquer la tradition et à ouvrir de nouvelles perspectives pour l'avenir. Ils conduisent leurs recherches et constituent leurs collections de manière autonome. Du fait de leurs fonctions initiales, ils ont conservé des liens étroits avec la formation; leur champ d'action dans ce domaine s'est même étendu à l'enseignement dispensé dans les écoles polyvalentes et les écoles professionnelles. La constitution de collections nationales bien représentatives est un objectif primordial, mais on considère généralement qu'il est important aussi de suivre les tendances du design à l'échelon international et de rassembler des œuvres importantes du monde entier.

Les musées des arts appliqués jouent un rôle de plus en plus important car ils contribuent à renforcer l'identité culturelle des nations tout en ayant en même temps un caractère international. Ils doivent vivre avec leur temps et faire la collecte de pièces qui illustrent les tendances du moment. Ils doivent être prêts à faire l'acquisition d'objets alors qu'ils sont neufs. Le message dont les objets exposés sont porteurs et les critères en fonction desquels ils sont choisis varient selon les



époques. Lors de l'acquisition des pièces destinées aux collections, les raisons pour lesquelles elles ont été acquises doivent être soigneusement consignées. Il importe aussi de recueillir des spécimens illustrant les informations nouvelles sur ce domaine de l'art. Ainsi les collections peuvent inclure des objets qui n'ont jamais été produits industriellement. Les musées peuvent également réunir d'autres informations concernant la production, la planification, l'utilisation et l'évaluation. Ils peuvent ainsi jouer pleinement leur rôle pédagogique.

Comparativement aux pièces du XIX<sup>e</sup> siècle, bon nombre de pièces contemporaines soulèvent des problèmes. L'un d'eux est celui de la durée de vie des matériaux. Le travail du conservateur prend, de ce fait, des dimensions nouvelles. Les reproductions de modèles anciens ont fait surgir pour les musées un problème de déontologie. Il arrive parfois qu'il n'y ait plus d'originaux, auquel cas le mieux est d'avoir recours à des reproductions. D'un autre côté, le fait même qu'une pièce soit reproduite prouve qu'elle a conservé son attrait et son intérêt dans des conditions et un environnement nouveaux ; c'est là une information qui contribue à donner une vision d'ensemble du design. Il existe un autre problème, celui du contenant et du contenu. Suffit-il de conserver la carrosserie qui habille tel ou tel appareil électroménager, produit de l'esthétique industrielle? La boîte d'un poste de télévision ou de radio est-elle suffisamment représentative de la fonction même de ces appareils? La question peut être interprétée de diverses manières. Un musée peut-il présenter toutes les significations d'un objet si celui-ci ne peut fonctionner? C'est là que d'autres musées peuvent intervenir. L'acquisition de pareils objets ne relève-t-elle pas plutôt de musées technologiques?

La question de la conservation est de plus en plus à l'ordre du jour. Une des fonctions des musées est d'assurer la conservation des artefacts. Les musées devraient également réagir en face du changement (changements de style en architecture intérieure, par exemple) et pourraient aussi être consultés lorsque des transformations sont envisagées.

Une autre responsabilité majeure du musée est celle d'éduquer le public. Agir sur les goûts des consommateurs et sur leurs idées en matière de style est, dans le meilleur des cas, une entreprise de longue haleine. Les musées devraient se tenir informés des résultats de la recherche

relative à la consommation et des tendances générales qui se dessinent dans la société de manière à en tenir compte dans la formulation de leurs programmes.

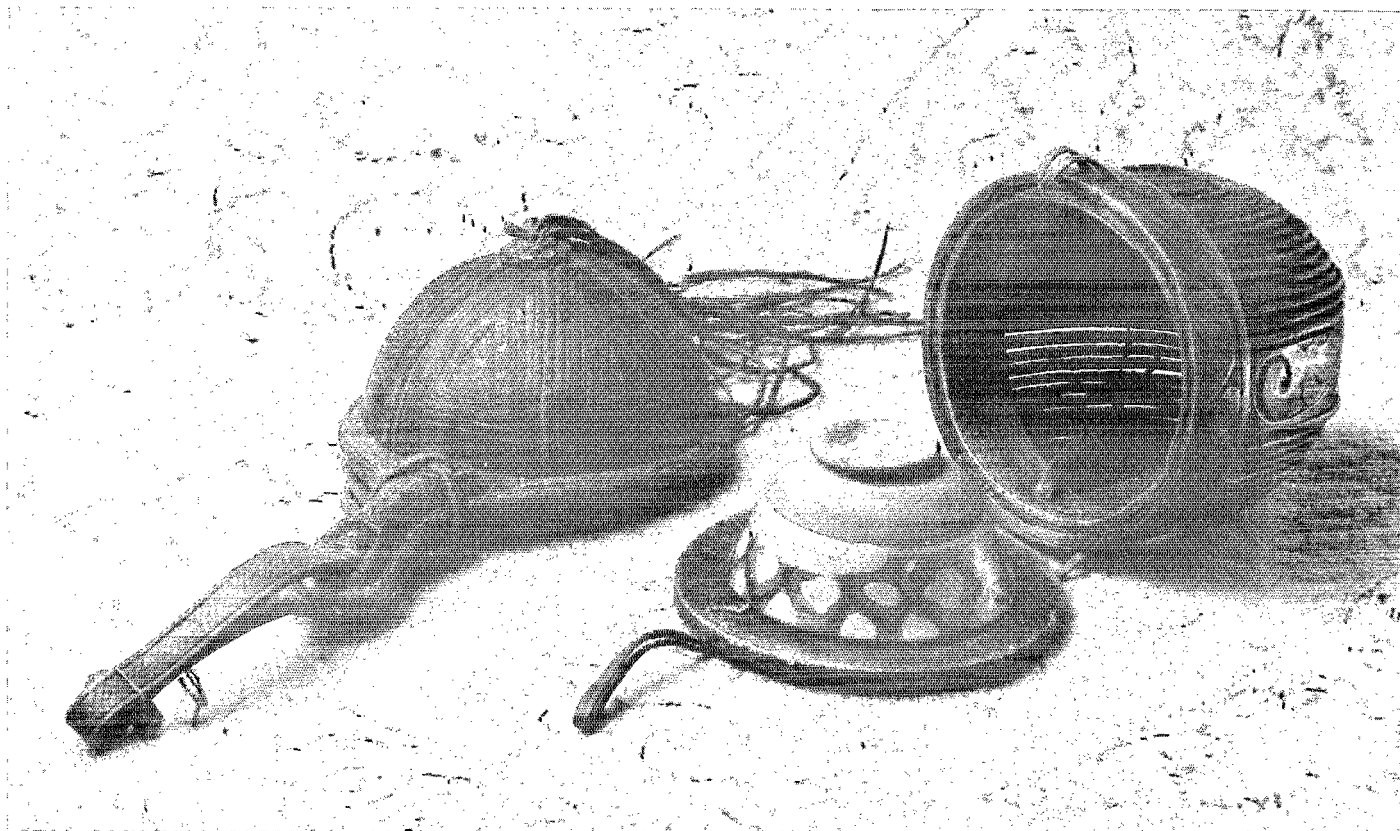
Il appartient aux musées des arts appliqués de conserver et d'exposer les témoignages que les civilisations anciennes nous ont laissés de leurs réalisations. L'artisanat occupe à cet égard une place de premier plan. Un aspect important est la conservation des techniques artisanales — au moins sous la forme d'outils — et la transmission d'informations relatives à ces techniques.

Alors que la production s'automatise et que l'industrialisation s'accélère, ce sont les civilisations du passé — et leurs productions artisanales — qui sont à l'honneur dans les expositions du monde entier et, par voie de conséquence, dans les musées de tous les pays. La civilisation européenne assimile des éléments provenant de toutes sortes de milieux étrangers

14  
Education. Exposition « Céramiques pour l'espace ». Œuvres d'Ulla Viottin, Suède. Exposition au Musée des arts appliqués d'Helsinki.



15  
Le directeur du musée (Jarno Peltonen) en compagnie d'artistes (Irma Kukkasjärvi et Maisa Tikkanen). Exposition sur l'art textile des pays nordiques, « Note scandinave ». Œuvres d'Inghild Karlsen, Norvège.



devenus aujourd'hui familiers. Il importe au plus haut point que les techniques artisanales traditionnelles soient préservées à l'échelon local et transmises aux générations futures; une partie de la tâche incombe aux musées des arts appliqués.

Pour ce qui est de la fonction sociologique des musées, on peut dire qu'aujourd'hui plus que jamais, les musées doivent présenter les pièces de leurs collections à des personnes qui ne sont pas préparées à recevoir leurs messages ou qui ne sont guère motivées. Les expositions devraient être conçues de manière à faire saisir l'importance de l'institution à ces visiteurs-là eux-mêmes. Par ailleurs, un musée tel que celui des arts décoratifs, à Paris, peut fort bien être subdivisé en divers départements spécialisés — mode, verre, affiche et esthétique industrielle, par exemple — lorsque ses collections sont suffisamment importantes. Une différenciation analogue s'opérera en Finlande par le biais de la création de musées spécialisés. Le nombre des musées va croissant et il y aura à l'avenir de plus en plus de musées spécialisés. Il faudrait néanmoins qu'il y ait, au niveau national, un musée central (ou principal) chargé de coordonner et de stimuler l'activité dans chaque domaine. Cependant, une organisation trop poussée et trop systématique risque de faire perdre de vue les valeurs humaines, qui sont au cœur même des objectifs de l'activité des musées. Les collections devraient viser notamment à faire saisir

au public les cadres de référence des modes de vie différents du sien.

A mesure qu'un musée se développe, son rôle s'amplifie. Il en va de même du design. Aujourd'hui, à l'âge de l'atome et de l'ordinateur, on ne peut plus juger de l'esthétique industrielle ou artisanale au seul regard de critères artistiques; en effet, la conception du design s'est élargie et s'étend actuellement à notre environnement et à notre mode de vie. Il serait temps de commencer à parler, à propos du design, d'art de l'environnement, celui-ci englobant en premier lieu l'architecture, ainsi que d'autres formes d'art, y compris les arts du spectacle.

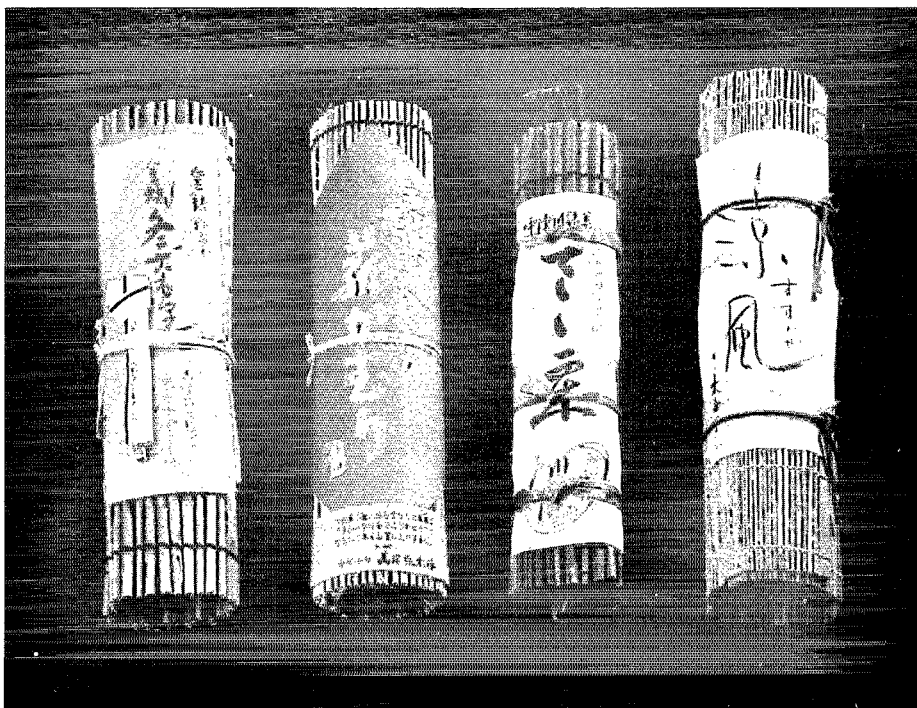
Les musées des arts appliqués jouent un rôle prépondérant en matière de formation au design (fig. 13). En fait, ils furent fondés à l'origine essentiellement dans un but éducatif (fig. 14). A l'heure actuelle, la coopération entre les musées et le monde du design pourrait être grandement améliorée. Il faudrait définir des méthodes communes qui répondent aux vues et aux besoins actuels. On exige aujourd'hui des spécialistes de cette discipline un niveau très élevé et l'on attend de la formation professionnelle qu'elle leur permette de l'atteindre. Un des meilleurs moyens pour répondre à cette attente est d'associer et de développer l'enseignement de la théorie et celui de l'histoire du design. Le développement de l'esthétique industrielle et artisanale est lié à l'évolution de la société industrielle moderne. Les musées devraient être prêts à relever le défi. Quelles que

puissent être les difficultés pratiques d'organisation, la formation devrait comprendre l'étude des principaux aspects de l'histoire du design, notamment au cours des 150 dernières années. Les expositions sont la principale forme de coopération entre les établissements de formation et les musées. Les expositions permanentes devraient donner une image complète de ce que sont les arts appliqués, et les expositions spéciales devraient être variées. Le personnel du musée, qui connaît particulièrement bien les collections, peut contribuer à éclaircir les concepts clés qui constituent la toile de fond des expositions et marquent l'histoire générale du design.

Les expositions permanentes devraient offrir un vaste panorama des arts appliqués et mettre en évidence toute une gamme de phénomènes, et le musée devrait être autorisé à déterminer lui-même les programmes de ses expositions spéciales (fig. 15-17). Celles-ci ont pour fonction de donner des indications sur les tendances actuelles, celles qui se dessinent et celles qui, pour quelque autre raison que ce soit, paraissent importantes aujourd'hui. Les musées devraient essayer, dans la mesure du possible, d'aborder des thèmes d'actualité, sous réserve de servir aussi les intérêts du grand public. Ils ont en tout cas la possibilité de prendre position sur des problèmes de l'heure et d'influer ainsi sur l'évolution future. Ils apportent une contribution stimulante et spécifique à la formation de notre environnement commun et à la

16

Objets d'artisanat traditionnel en provenance de l'Union soviétique, présentés lors de l'exposition « Le long de la route de la soie » au Musée des arts appliqués d'Helsinki.



17

Objets d'artisanat traditionnel présentés au Musée des arts appliqués d'Helsinki dans le cadre de l'exposition japonaise intitulée « De l'art d'emballer cinq œufs ».

détermination de notre mode de vie. Les musées sont des centres d'information : ils ne se limitent pas à la présentation d'objets choisis en fonction de critères rigides ; plus généralement, ils peuvent fournir des informations sur la situation du moment et les tendances qui l'ont engendrée.

Les musées qui s'intéressent activement aux problèmes d'aujourd'hui pourraient coopérer et définir les grandes lignes de vastes programmes. Il importe qu'ils s'occupent d'élever le niveau des arts appliqués, de l'enseignement, de la culture visuelle et des communications visuelles.

#### « Inspirations finlandaises »

Le Musée des arts appliqués d'Helsinki a organisé une exposition itinérante intitulée « Inspirations finlandaises » qui a pour objectif de mettre en lumière les caractéristiques nationales de l'artisanat et du design contemporains. Cette exposition a été présentée dans le cadre de programmes d'échanges culturels, dans divers pays — Albanie, Grèce, Turquie, Yougoslavie et Inde, par exemple.

Dans la manière de vivre des Finlandais, les saisons, très contrastées, jouent un rôle déterminant. Outre qu'elle est influencée par le climat, notre culture matérielle porte l'empreinte des travaux qui sont propres aux différentes saisons et impriment à chacune d'elles un rythme particulier. Les profonds changements de société liés à l'industrialisation et à

l'urbanisation qui se sont opérés en Finlande ces dernières décennies font subir à nos traditions des modifications décisives. Une vive inquiétude s'exprime actuellement au sujet des menaces qui pèsent sur une tradition aussi riche. Des efforts doivent être faits pour préserver l'environnement bâti, le milieu naturel et les autres aspects de nos traditions matérielles et intellectuelles. Dans un monde qui ne cesse de s'internationaliser, l'identité nationale est plus importante que jamais. Nous sommes actuellement dans une phase de transition, et avons de ce fait de nombreuses responsabilités à assumer ; l'une des plus importantes est la sauvegarde de notre identité nationale. Les musées jouent à cet égard un rôle particulièrement important, car ils doivent non seulement conserver les témoignages du passé et faire des recherches, mais aussi mettre en évidence les évolutions en cours et contribuer, par une action vivifiante, à déterminer celles de l'avenir. Compte tenu de l'influence que l'artiste exerce dans la société, son activité suppose aussi une certaine perception de l'identité et de la spécificité nationales.

Des mesures ont été prises en Finlande pour protéger aussi bien l'environnement bâti que le milieu naturel. Des réglementations spéciales ont été adoptées pour préserver des sites témoignant des réalisations du passé. L'éducation et d'autres moyens sont utilisés pour sauvegarder les techniques et le savoir-faire traditionnels. Des dispositions particulières ont été prises au niveau régional pour lut-

ter contre l'exode rural et créer des entreprises et des emplois à la campagne. Des efforts sont déployés afin de préserver le savoir existant dans les régions où l'artisanat d'art et les industries artisanales ont toujours été florissantes, de redonner vie à l'artisanat traditionnel et de le faire apprécier à sa juste valeur.

Le langage des formes qui donne à la création finlandaise sa spécificité repose sur l'utilisation et la mise en valeur des matériaux traditionnels, la maîtrise des techniques professionnelles traditionnelles et le recours, pour ce qui est des sources d'inspiration, à l'environnement — souvent représenté par des motifs esthétiques empruntés à la nature — ou aux formes d'objets anciens de la culture matérielle nationale.

L'exposition « Inspirations finlandaises » donne une image de la culture matérielle, présente et passée, de la Finlande. Elle vise aussi à montrer combien il est important de sauvegarder une culture nationale originale. La multiplication des contacts entre les peuples et l'internationalisation du monde dans lequel nous vivons exigent un puissant mécanisme culturel capable de générer la technologie qui nous permettra de progresser et nous aidera à préparer notre avenir. □

[Traduit de l'anglais]

# *L'artisanat dans les boutiques des musées*

Kathy S. Borrus

Responsable des achats pour les boutiques des musées rattachés à la Smithsonian Institution ; elle a présenté une communication sur la commercialisation des objets artisanaux dans les boutiques des musées lors de l'Atelier sur les musées d'artisanat, organisé à New Delhi (Inde) en octobre 1986. A une longue expérience en matière d'acquisition de livres, d'objets artisanaux, de jouets, de bijoux, de dessins et de tableaux depuis son entrée en 1974 au Département commercial des boutiques du musée. Elle a obtenu, à l'Université de Syracuse, un diplôme d'études commerciales sur la vente au détail et a suivi les cours de l'Institut de hautes études commerciales de l'Université George Washington.

La commercialisation des objets artisanaux dans les boutiques des musées est à la fois un art et une science. On la tient trop souvent exclusivement pour un art : l'art de reconstituer une histoire et de la présenter dans le contexte du musée qui abrite la boutique. En fait, pour réussir dans ce domaine, il faut également la considérer comme une science. J'entends par là qu'il faut planifier et analyser, d'un point de vue professionnel, les opérations commerciales en question : savoir interpréter les chiffres et réagir en conséquence, pour aboutir, en dernier ressort, à un bénéfice net. Si j'évoque d'emblée cet aspect pratique, c'est qu'on a trop souvent tendance à l'ignorer et à considérer l'artisanat de manière affective ou romantique. Sens visuel et flair commercial doivent se combiner si l'on veut que la boutique d'un musée assure à ce dernier les ressources dont il a besoin (pour s'offrir le luxe de la créativité en matière d'expositions). Ainsi, la clé du succès dans ce domaine, c'est l'aptitude du gérant, qui est responsable des achats, à apprécier et à faire apprécier cet équilibre entre l'art et la science.

Cet équilibre doit être réalisé à divers niveaux : le gérant-acheteur doit comprendre le marché, le produit, l'artisan et le consommateur. Tout d'abord, le marché : le musée est un environnement commercial exceptionnel. Pour agir comme un professionnel de la vente au détail dans une atmosphère d'érudition, il faut comprendre le mécanisme de la création et de la recherche artistiques, l'atmosphère et la structure particulière du musée (le temps ne compte guère pour le personnel d'un musée) tout en sachant, au besoin, agir promptement (c'est en général à la minute même que les détaillants veulent disposer de mar-

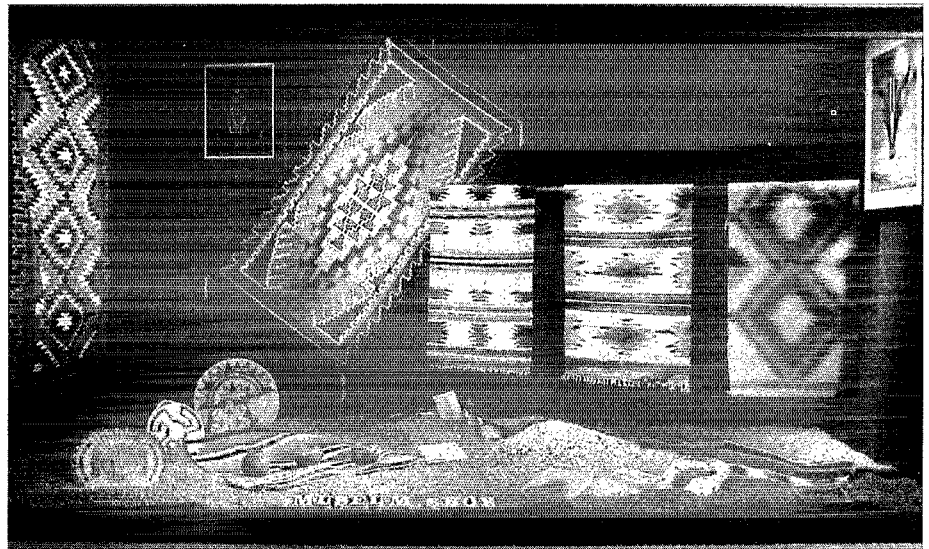
chandises, de services et de renseignements). Le responsable des achats gagnera la confiance et le soutien des directeurs et des conservateurs du musée par sa patience, son tact et son aptitude à assurer des rentrées à l'établissement. Le corollaire, c'est qu'administrateurs et conservateurs doivent comprendre en quoi consiste la mission de la boutique et apprécier le profit qu'ils peuvent en tirer. Ils ont le devoir de contribuer à la formation du responsable des achats dans le domaine artisanal dont il s'occupe et de lui faire des suggestions concernant les articles et la documentation à acheter. D'autre part, ils doivent comprendre que son rôle est d'ordre commercial et qu'il faut laisser à la boutique la liberté de se constituer un stock suffisant de marchandises pour avoir l'air d'une entreprise sérieuse.

Deuxièmement, il est capital de déterminer si l'article à vendre se rattache à l'activité du musée. Le responsable des achats se doit d'adopter une philosophie commerciale légèrement différente de celle du gérant d'un commerce ordinaire de détail. Celui-ci se demande : « Est-ce que cet article se vendra ? » ; mais le gérant de la boutique d'un musée se demandera : « Cet article a-t-il un lien avec le musée ? » « A-t-il une valeur éducative ? » Et ensuite seulement : « Se vendra-t-il ? ». Une fois répondu par l'affirmative aux deux premières questions, il y a lieu d'attacher une importance non moindre à la troisième, car notre affaire est de gagner de l'argent tout autant que d'instruire. Permettez-moi de me répéter : nous sommes pour le musée une source illimitée de revenus.

Troisièmement, la vente des objets artisanaux ne va pas sans une certaine sympathie à la fois pour l'objet et pour

18

Boutique du Musée national d'histoire naturelle, Smithsonian Institution. Washington, D.C., 1983. Vitrine, située à l'entrée de la boutique du Musée, où sont exposés des objets de l'artisanat autochtone américain mis en vente dans la boutique.



l'artisan. On ne vend pas ces objets comme n'importe quoi d'autre. Leur nature, leur origine et leur valeur monétaire demandent à être appréciées selon une approche autre que purement commerciale et qui suppose un respect mutuel entre l'acheteur et l'artisan. Le premier doit savoir estimer la valeur intrinsèque que confèrent à un objet fabriqué à la main le matériau initial, le temps et les compétences requis pour sa confection et, dans le cas de produits culturels représentatifs d'une certaine ethnie, sa valeur de préservation d'un patrimoine artisanal. Le second, pour sa part, doit comprendre l'état du marché et être conscient de la nécessité d'assurer la continuité de l'approvisionnement ainsi que la constance de la qualité. Il doit avoir une connaissance élémentaire des pratiques commerciales courantes, savoir apprécier de façon réaliste la valeur marchande de son travail (sans le sous-évaluer ni le surévaluer) et admettre que l'acheteur doit faire un bénéfice. Enfin, il y a le consommateur. Le client qui achète un objet artisanal dans un musée s'attend à en apprendre davantage sur cet objet qu'il ne le ferait dans un magasin normal, et la boutique du musée se doit de lui fournir ce supplément d'information, à titre de service éducatif. Savoir renseigner le client sur un objet, lui faire comprendre comment cet objet assure la continuité d'une tradition et lui expliquer la relation qui existe entre cet objet et le musée sont autant d'atouts dont devraient tirer parti les étalagistes et les vendeurs qualifiés.

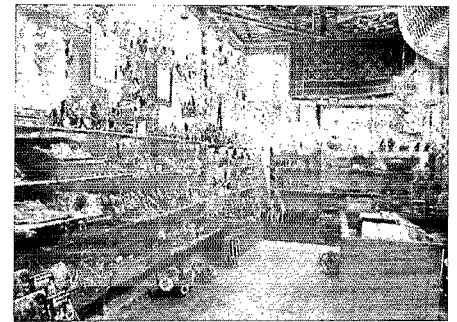
Tout au long de l'histoire, l'homme a toujours acquis des souvenirs des endroits qu'il a visités. Cela demeure vrai de nos jours et le musée recèle des possibilités commerciales considérables. La vente

d'objets artisanaux que les touristes pourront rapporter en souvenir de leur visite présente, pour le musée, un intérêt financier tout autant que culturel. C'est de cet équilibre entre l'art et la science que découle le double objectif de la commercialisation d'articles artisanaux dans les boutiques des musées : éducation d'une part, réalisation d'un profit, de l'autre.

On ne saurait guère trouver de cadre plus varié pour la commercialisation des articles de l'artisanat que la Smithsonian Institution. Pour comprendre la nature de certains des objets que nous vendons et les raisons de leur commercialisation, il faut connaître le contexte dans lequel fonctionnent les boutiques du Musée. Je ferai donc une brève digression pour expliquer ce qu'est la Smithsonian Institution aux lecteurs qui ne la connaissent que de nom.

La Smithsonian Institution, de réputation légendaire, se trouve à Washington, D.C. Le visiteur peut se sentir à la fois dérouté par son infinie diversité et pris par son charme spécial. Les touristes qui se rendent au Mall, vaste avenue qui relie le Capitole au monument érigé à la mémoire de Washington, demandent : « Où est la Smithsonian ? ». Ils s'imaginent souvent à tort qu'elle tient dans un unique bâtiment en grès rouge qui ressemble à un château fort. On pourrait leur répondre à juste titre : « Tout autour de vous ». Ils pourraient alors répliquer : « Mais, qu'est-ce donc que la Smithsonian ? ». A vrai dire, c'est beaucoup de choses à la fois.

On qualifie souvent la Smithsonian Institution, dont la plupart des bâtiments se trouvent sur le Mall, de « Grenier de la nation ». C'est un gigantesque ensemble de musées, de galeries d'art et



19

Boutique du Musée national d'histoire naturelle, Smithsonian Institution. Washington, D.C., 1985. Vue partielle des objets artisanaux, en provenance de l'Inde, stockés dans la boutique ouverte à l'occasion d'une exposition temporaire du Musée : « Aditi — A celebration of life », organisée dans le cadre du Festival de l'Inde.



de centres de recherche — le plus grand du monde. La Smithsonian Institution regroupe 13 musées, ainsi que le Jardin zoologique national. Elle abrite une collection de plus de 75 millions d'objets et de spécimens, dont 1% seulement sont exposés à un moment donné. Elle se voue à l'éducation du public et au service de la nation dans le domaine des arts, de l'histoire et des sciences. Dépositaire des trésors de la nation, elle préserve aussi les témoignages les plus banals de sa culture.

«... Elle répond à des demandes de renseignements sur l'intérêt historique d'un objet ou sur la provenance d'une œuvre d'art ; prête des objets à d'autres musées ; dispense une formation technique en muséologie ; loue des expositions itinérantes sur des thèmes divers ; publie des travaux sur des phénomènes tels que les éruptions volcaniques, les tremblements de terre, les migrations animales et les raz-de-marée ; suit la trajectoire des satellites artificiels, ou encore aide le FBI et la police à déterminer l'âge et le sexe de la victime d'un assassinat d'après un crâne ou un fémur<sup>1</sup>. »

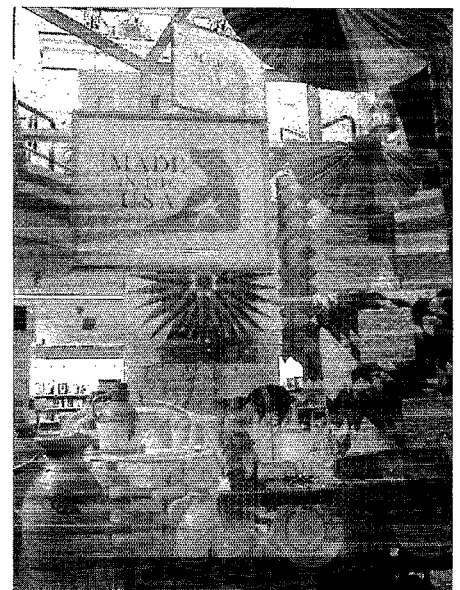
Les enfants, eux aussi, y trouveront leur plaisir sous la forme de manèges. C'est en fait un endroit où se conjuguent culture populaire et érudition rigoureuse. « La bonne humeur y règne ; on peut y faire un tour sur les chevaux de bois, s'y laisser aller à la rêverie ou y acquérir des connaissances précises<sup>2</sup>. »

En 1829, un savant anglais, James Smithson, légua aux Etats-Unis d'Amérique, où il ne s'était jamais rendu, un demi-million de dollars pour « la fondation, à Washington, sous le nom de Smithsonian Institution, d'un établissement chargé d'accroître et de diffuser les connaissances parmi les hommes ». Après des années de débats, le Congrès adopta, le 10 août 1846, le projet de loi (Smithsonian Bill) portant création de ce vaste entrepôt et trésor de la nation qu'est aujourd'hui la Smithsonian Institution. Dès sa création, celle-ci a eu quelque chose de cosmopolite. Les expositions de beaucoup des musées qui en dépendent comprennent souvent des objets artisanaux provenant du monde entier. Le Musée national d'histoire naturelle (fig. 18 et 19) abrite une vaste collection d'objets artisanaux fabriqués par des ethnies appartenant à divers pays et cultures. Le Musée national d'histoire de l'Amérique (fig. 20 à 22) abrite des objets artisanaux très variés, fabriqués à la main ou en série, allant des textiles à la céramique et à la verrerie, provenant de toutes les parties du monde. La Smithsonian Institution inscrit au pro-



20  
Boutique du Musée national d'histoire de l'Amérique, Smithsonian Institution. Washington, D.C., 1986. Partie de la boutique du Musée consacrée à l'exposition et à la vente d'objets destinés à promouvoir l'artisanat traditionnel et contemporain des Etats-Unis d'Amérique.

21  
Détail de cette même partie.



22  
Boutique du Musée national d'histoire de l'Amérique, Smithsonian Institution. Washington, D.C., 1986. Vitrine où sont exposés des objets de l'artisanat traditionnel américain.

gramme du Festival folklorique qu'elle organise chaque année sur le Mall des expositions d'artisanat et des manifestations culturelles tant américaines qu'étrangères. Le Musée national d'art africain, qui fait partie du nouveau complexe de la Smithsonian Institution, situé dans le « Quadrangle », est essentiellement consacré aux arts et à la culture de l'Afrique subsaharienne. En outre, la Renwick Gallery (fig. 23 et 24a, b), qui dépend de la Smithsonian Institution, s'efforcera désormais de renouveler constamment ses expositions d'artisanat, d'esthétique industrielle et d'arts décoratifs américains. Etant donné la large place accordée à l'artisan par la Smithsonian Institution, les boutiques qui en dépendent offrent des articles qui correspondent au thème de chacun des musées ou de chacune des expositions temporaires. En fait, dans leurs activités de promotion de l'artisanat, elles s'inspirent de l'objectif de la Smithsonian Institution : « accroître et diffuser le savoir... ».

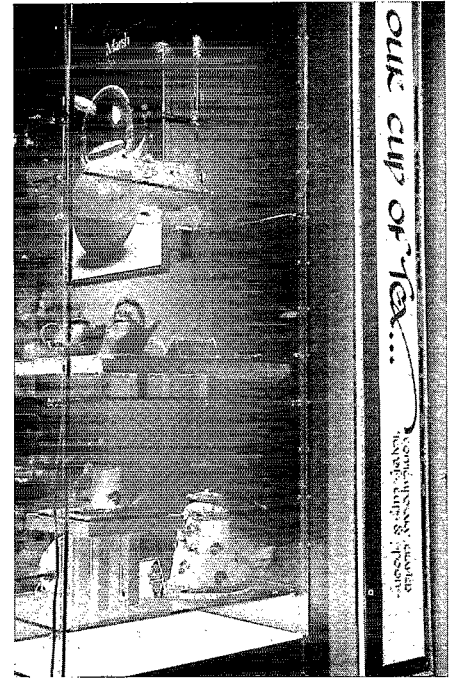
Nos objets artisanaux et nos bijoux sont aussi divers que les musées mêmes de la Smithsonian Institution. Chaque boutique a un aspect particulier et l'un des aspects essentiels de la commercialisation des objets artisanaux consiste à définir des thèmes correspondant à chaque domaine artisanal. Le responsable des achats doit avoir une connaissance approfondie de chacun des musées de manière à comprendre ce qui leur convient ou non. A l'intérieur d'une fourchette de prix, elle regroupe, autour d'un thème du musée ou de l'exposition, des articles ayant un certain pouvoir évocateur. Puis, elle affecte une aire de la boutique à ce type d'artisanat et en stocke une certaine quantité. Il est essentiel que la boutique ait l'air d'une entreprise sérieuse et offre un panorama complet des traditions représentées.

Tous les musées rattachés à la Smithsonian Institution offrent des possibilités infinies de commercialiser les objets artisanaux des Etats-Unis d'Amérique. Par exemple, dans notre boutique du Musée national d'histoire de l'Amérique, nous avons choisi comme slogan « Fabriqué en Amérique ». Nous mettons en vente des articles artisanaux en bois ou en fibres végétales, des bijoux, de la céramique et de la verrerie. Nous nous attachons essentiellement à présenter un panorama aussi complet que possible de tous ceux qui, dans les différents Etats de l'Union, perpétuent les traditions artisanales des premiers temps. La boutique du Musée national d'histoire naturelle contient des objets artisanaux fabriqués par les Indiens

autochtones d'Amérique du Nord ainsi que des objets artisanaux d'Amérique latine et d'Asie. Nous assignons à chaque thème une certaine place dans la boutique et notre assortiment d'articles est fonction de l'espace disponible.

A la Renwick Gallery, nous organisons régulièrement, sur un thème particulier, des expositions spéciales d'objets représentatifs de l'artisanat américain contemporain, qui nous sont confiés en consignment. Ces expositions sont souvent organisées en liaison avec l'organisme de l'Etat de l'Union chargé de promouvoir l'artisanat et les objets mis en vente sont sélectionnés par un jury. Ces expositions changent tous les deux à trois mois. Cela est d'autant plus important que la Renwick Gallery a davantage un public d'habitues que les musées du Mall où le visiteur ne se rend qu'une fois par an. Ces expositions temporaires permettent à la boutique de la Renwick Gallery de se renouveler. Nous ne pourrions pas les organiser si nous devions effectivement acheter ses articles comme nous le faisons dans nos autres boutiques. L'investissement dans les stocks serait trop important et nous ne pourrions pas renouveler ceux-ci tous les deux mois. C'est pourquoi nous prenons les articles en consignment. Ces expositions ne sont pas toujours rentables, mais elles font connaître telle ou telle forme d'artisanat et contribuent souvent à attirer des visiteurs dans le musée, lesquels, même s'ils n'achètent pas du premier coup, reviennent souvent le faire à l'occasion d'une autre exposition. Notre but est, naturellement, d'assurer le succès financier de chacune de ces ventes-expositions. Leur nature varie beaucoup : elles peuvent être originales, fantaisistes ou sérieuses, faire appel à plusieurs véhicules artistiques utilitaires, etc. Parmi nos expositions récentes, citons les thèmes suivants : « Notre tasse de thé » (ustensiles pour le thé), « Des jouets pour tous les âges », « Boîtes et coupes », « Bis » (les articles les plus demandés lors de précédentes expositions), articles artisanaux d'inspiration politique, créations de maîtres-verriers et de bijoutiers locaux, artisanat en provenance des divers Etats de l'Union.

Pour les ventes-expositions de la Renwick Gallery, dont les objets sont sélectionnés par un jury, nous faisons de la publicité dans les revues spécialisées ou nous nous mettons en rapport avec un groupement d'artisans dans tel ou tel Etat de l'Union. Nous demandons que des diapositives nous soient présentées en même temps qu'un descriptif. Cette



23  
Boutique de la Renwick Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1985. Exposition-vente d'objets en dépôt « Notre tasse de thé » ; exposition et vente de théières, de tasses et de cuillères, produits de l'artisanat contemporain des Etats-Unis d'Amérique.

1. Smithsonian Institution, *Official Guide to the Smithsonian*, p. 9, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1973 ; édition revue en 1976 et en 1981, rééditions en 1982 et en 1985.

2. Smithsonian Institutions, *The Smithsonian experience*, p. 15, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1977.

procédure assure une certaine uniformité à nos transactions avec les artisans, notamment lors de la restitution des articles dont nous n'avons plus besoin. Les bénéfices sont également partagés entre l'acheteur et l'artisan. Nous tenons une comptabilité distincte pour chacun des objets afin de pouvoir les retrouver à la fin de l'exposition ou les payer si nous les avons vendus. Ce genre d'exposition pose un certain nombre de problèmes liés à la nécessité de rassembler un nombre suffisant d'objets, à leur emballage et à leur expédition. Beaucoup de pièces sont fragiles et ne sont pas toujours manipulées ni emballées convenablement par l'artisan ou nos manutentionnaires. Dans l'ensemble, les ventes-expositions suscitent de la part des artisans, du personnel du musée et des visiteurs un enthousiasme qui compense largement la peine que nous nous donnons pour les organiser.

L'occasion de promouvoir l'artisanat d'une autre culture se présente d'ordinaire lorsque l'un des musées ou l'une des divisions de la Smithsonian Institution, par exemple celle qui est chargée du festival folklorique, décide d'organiser une exposition temporaire spéciale. Il y a là une possibilité commerciale évidente et nous demandons généralement au musée de nous réserver un espace supplémentaire près de la sortie de l'exposition pour y vendre nos articles. Avant d'effectuer tout achat en liaison avec ces expositions, notre contrôleur financier établit un état prévisionnel des profits et pertes. Nous établissons, sur la base des ventes escomptées, un budget pour nos achats et prévoyons les dépenses. Je tiens à souligner les avantages pratiques qu'offrent ces prévisions d'achats et de ventes : c'est « la meilleure manière d'évaluer le revenu escompté des ventes et les dépenses à prévoir pour la constitution du stock au cours d'une période déterminée<sup>3</sup> ».

C'est un plan très simple destiné à collecter des dollars, une estimation établie d'après les meilleurs renseignements disponibles et les données relatives aux ventes antérieures d'articles artisanaux analogues qui permet d'éviter une accumulation coûteuse de stocks, fournit une indication sur le nombre de vendeurs nécessaires et assigne un objectif collectif au personnel. Nous sommes, comme je l'ai déjà mentionné, une source de revenus pour les musées. Les préparatifs d'une vente d'articles artisanaux, organisée en liaison avec une exposition, exigent un effort supplémentaire de recherche et de formation. Le respon-

sable des achats a tout intérêt à s'entretenir au préalable avec les conservateurs des objets qui seront exposés, à les examiner en leur compagnie et à se rendre chez les artisans. Il peut ainsi se familiariser avec leur pays et leur culture, et être plus à même de promouvoir des objets artisanaux qui reflètent véritablement l'esprit de l'exposition ou l'importance des collections. Dans une prochaine étape, il devra acquérir les objets appropriés en vue de leur revente.

Malheureusement, il n'est pas aussi facile d'acheter des objets artisanaux que des articles fabriqués en grande série. Les méthodes d'achat sont souvent les mêmes (négociation des conditions, examen des articles à des foires commerciales artisanales, lecture de revues spécialisées, rencontre avec les artisans dans nos bureaux ou chez eux, etc.), mais l'achat proprement dit, qu'il s'agisse de produits nationaux ou étrangers, peut être un cauchemar à moins d'avoir affaire à un interlocuteur — artisan ou organisme — particulièrement débrouillard.

Le facteur « temps » joue un rôle capital dans les opérations d'achat. Du fait qu'il s'agit d'objets fabriqués à la main, il faut escompter un long délai de livraison. Aux Etats-Unis d'Amérique, il arrive que certains artisans stockent leurs articles et il est alors possible d'en avoir livraison dans les six semaines, mais un délai de six mois est plus vraisemblable. Lorsqu'il faut s'approvisionner à l'étranger, le délai pourra varier de six mois à deux ans. En outre, la commercialisation d'objets artisanaux en provenance de pays étrangers présente une série de problèmes d'une tout autre nature.

A cet égard, on peut notamment citer la responsabilité du fabricant, les normes de sécurité, la toxicité de l'article (s'il s'agit d'un jouet), les documents requis à l'exportation et à l'importation, les dommages causés par les insectes, la conformité des livraisons avec les termes de la commande (certains pays exigent souvent un paiement anticipé et il n'y a guère de recours en cas de livraisons non conformes — pour quantités insuffisantes —, de substitutions ou de dommages), le contrôle de la qualité, l'obtention de renseignements relatifs aux contingents, etc. On peut réduire certains de ces problèmes au minimum si l'on travaille par l'entremise d'une coopérative d'artisans, de réputation bien établie. Les coopératives gérées par les pouvoirs publics peuvent être notamment corrompues ou inefficaces et risquent de ne pas donner à l'artisan la part équitable d'argent qui lui

revient. Celui-ci a d'ordinaire davantage intérêt à traiter avec des coopératives d'artisans, surveillées par les adhérents eux-mêmes. Tous ces facteurs ont, certes, leur importance, mais ce qui compte le plus c'est d'avoir assez de temps pour acquérir un stock suffisant qui permette de présenter un tableau complet de la forme d'artisanat en question. La communication fait partie de l'art de commercialiser tout objet artisanal, qu'il provienne du pays même ou de l'étranger. Lorsque nous effectuons nos achats, nous prenons souvent de nombreuses photographies qui constitueront de très précieux documents de référence à notre retour. Elles nous aident à décrire les articles à notre personnel du service commercial et à nos vendeurs ; elles permettent à notre département chargé des présentations visuelles de se faire une idée de la marchandise ; elles nous aideront à prévoir la disposition de la boutique et, ce qui est encore plus important, elles contribuent à mobiliser tout le Musée. Les divisions qui ne participent normalement pas aux activités commerciales du Musée — par exemple la Division de la comptabilité, le Dépôt, etc. — sont associées à cette opération du début à la fin. Cet effort de coordination est capital sur le plan commercial, car il permet de résoudre, ou tout au moins d'examiner à l'avance d'innombrables détails qui pourraient éventuellement faire problème. Ainsi, notre Dépôt peut anticiper les difficultés que poseront certains objets artisanaux fragiles ou difficilement emmagasinables. Le Département du personnel peut établir des plans pour le recrutement de vendeurs supplémentaires. Commercialiser des objets artisanaux ne se résume donc pas à les acheter pour les mettre en vente. La communication est essentielle à tous les niveaux. Il est tout aussi important de prévoir l'aménagement de l'aire de vente (sa présentation visuelle et son ordonnancement) que d'acheter les objets et de fixer un prix équitable. Les installations doivent mettre les objets en valeur, non pas les écraser ou attirer l'attention des clients à leur détriment. Un bon éclairage est essentiel. Les couleurs, les matériaux à l'arrière-fond, les livres et les photographies peuvent aider à créer l'atmosphère. Il est indispensable d'identifier clairement les objets et de les accompagner de notices explicatives. En outre, nous indiquons

3. Price Waterhouse, « Retailing Update », New York, New York Price Waterhouse Retailing Industry Services Group, n° 83-1, 1983, p. 1, 4.



leur provenance sur des fiches signalétiques supplémentaires remises aux clients au moment de leur achat.

Enfin — et ce n'est pas là le moins important — pour faire connaître l'artisanat en général, nous proposons le plus souvent au visiteur une large sélection d'ouvrages spécialisés dans ce domaine ainsi que dans l'histoire, les traditions, les cultures, etc., qui s'y rapportent. Je sais que cette idée se heurte quelquefois à une certaine résistance, due le plus souvent à une ignorance de l'industrie du livre. Toutefois, les livres jouent un rôle capital dans la commercialisation des objets artisanaux dans un musée. Je ne saurais trop insister sur ce point. Outre que les livres se vendent bien et constituent donc, commercialement parlant, une bonne affaire, ils confèrent une légitimité à ce que l'on essaie de vendre : dans le cadre d'un musée, c'est un point essentiel.

Dans un effort de coordination, notre Division de vente par correspondance consacre souvent une partie de son catalogue aux arts appliqués qui ont un lien avec le Musée. Grâce à des photographies

d'artisans au travail, à des reproductions des objets et à des livres, on tente d'expliquer, dans le catalogue, les formes traditionnelles d'art de certains pays ou de certaines cultures. Les envois sont souvent accompagnés de matériels éducatifs. L'approvisionnement risque d'être un problème majeur si le catalogue est largement diffusé. La vente par correspondance est une opération financièrement hasardeuse si elle n'est pas bien rodée.

Cette action conjuguée des boutiques de nos musées et de notre Département de vente par correspondance offre de plus larges possibilités qu'une exposition pour initier un vaste public à l'artisanat traditionnel. En outre, cette action de vulgarisation peut être une source de bénéfices concrets pour les artisans. A ce propos, je voudrais aborder une dernière question, bien qu'elle prête quelque peu à controverse. Beaucoup de nos clients demandent combien l'artisan perçoit sur le prix de détail que nous fixons. A la Smithsonian Institution, nous estimons que si les musées veulent véritablement contribuer à la promotion des formes autochtones d'artisanat, il est essentiel que l'artisan

perçoive une part équitable du prix versé pour l'objet. Assurer un soutien financier au musée et à l'artisan, d'une part, faire mieux comprendre les formes traditionnelles d'artisanat et l'environnement culturel qui les a nourris, d'autre part, telles sont, en définitive, les qualités de la commercialisation d'objets artisanaux dans les musées, finalités qui se résument en deux mots : éducation et profit. □

[Traduit de l'anglais]

24a, b

Boutique de la Renwick Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 1983. Détail de l'exposition-vente d'objets en dépôt « Artisanat du Maine ». Exposition et vente d'objets de l'artisanat contemporain de l'État du Maine (Etats-Unis d'Amérique); matériaux divers.



a



b

# Mécénat et artisanat :

## vers une conception nouvelle de la sélection et de la présentation<sup>1</sup>

Stephen P. Huyler

Ethnologue des Etats-Unis d'Amérique qui étudie la culture matérielle rurale de l'Asie du Sud. Depuis quinze ans, il passe chaque année plusieurs mois dans des villages indiens pour effectuer des recherches sur le terrain. A l'Université de Londres, il s'est spécialisé dans l'étude de la production rurale contemporaine de terre cuite, considérée dans ses rapports avec la tradition ; c'est à ce sujet qu'il a consacré son doctorat. A la suite de ses travaux, il a été engagé comme consultant pour deux expositions qui ont eu lieu en 1986 dans le cadre du Festival de l'Inde aux Etats-Unis d'Amérique : « From Indian earth : 4000 years of terracotta art », organisée par le Musée de Brooklyn, et « Forms of mother earth : contemporary terracottas of India », organisée par Mingei International-Museum of World Folk Art. Outre de nombreux articles sur l'art populaire et l'artisanat indiens, il a publié dernièrement un ouvrage illustré de photographies qu'il a réalisées lui-même, et qui s'intitule « Village India » (New York, Abrams, 1985).

Les temps que nous vivons sont une époque bénie pour qui s'occupe de recueillir et d'exposer des spécimens d'art populaire et d'artisanat. Pour la première fois dans l'histoire, notre discipline — notre passion — commence à gagner le public du monde entier. Je suis relativement jeune dans le métier puisque cela fait seulement 15 ans que j'étudie la culture matérielle rurale de l'Inde. Il n'empêche que pendant la plus grande partie de ma courte vie professionnelle, j'ai été considéré comme un original, qui consacrait sottement son temps aux « traditions mineures ». Et voilà que, soudain, il y a cinq ans, le reste du monde s'est réveillé et s'est mis à leur prêter attention. L'art populaire de qualité se fait rare car, partout, les collectionneurs écument les marchés en quête de bonnes affaires. Les musées n'ont plus le champ libre pour choisir ce qu'ils souhaitent exposer. Les marchés sont sélectifs et c'est le règne de la concurrence, mais cette situation offre aussi des possibilités nouvelles de parrainage et d'expansion, qui demandent à leur tour qu'on sache faire preuve de discernement. Partout dans le monde, les musées sont à l'honneur. Les esprits cultivés commencent à apprécier la culture matérielle, ce qui donne aux musées une chance de mobiliser les crédits et l'énergie nécessaires pour mettre en œuvre des conceptions beaucoup plus larges en matière d'information et de présentation. Je traiterai de ces conceptions et de la mesure dans laquelle elles s'écartent de l'approche ancienne du rôle du musée. J'étudierai aussi l'effet que le mécénat, la sélection et l'exposition ont sur l'artisanat lui-même, et certaines méthodes que les musées pourraient adopter à l'avenir en vue de mieux faire connaître la culture matérielle au public. Si l'art de l'Inde

occupe une large place dans mon exposé, c'est que mes travaux universitaires ont porté, pour l'essentiel, sur ce pays. J'espère qu'une bonne part de mon expérience concernant la présentation de l'artisanat indien et la sélection des objets pourra être exploitée dans d'autres contextes.

Toute la conception de l'étude et de la présentation des manifestations de la culture matérielle est enfin remise en question et en voie d'être modifiée. Ce changement puise ses sources non pas à l'extérieur, mais à l'intérieur de pays comme l'Inde. A mesure que le passé colonial s'estompe, les idées anciennes sont contestées, certaines sont écartées et des solutions nouvelles sont proposées. La conception britannique des études universitaires se fondait sur la séparation des disciplines et sur la spécialisation : l'histoire de l'art, l'archéologie, l'anthropologie, etc. On a dit de cette approche qu'elle était une application pratique de la politique consistant à diviser pour régner. Dans un pays comme l'Inde, où la diversité des traditions culturelles est grande, elle a certainement exercé cet effet.

Je me considère comme un ethnologue, c'est-à-dire que je suis un anthropologue qui étudie la culture matérielle indienne. A la School of Oriental and African Studies de Londres, où j'ai fait mes études de haute spécialisation, mes travaux ne pouvaient relever du Département d'anthropologie. Les instituts d'anthropologie du Royaume-Uni ne considèrent pas la culture matérielle comme un domaine apparenté au leur. On trouve évidemment dans ce pays d'excellents musées d'ethnologie, mais il leur a fallu lutter contre les idées dominantes des milieux universitaires. J'ai

1. Communication présentée à l'Atelier sur les musées d'artisanat organisé dans le cadre de « Crafts India 86 » (Artisanat indien 86), sous le patronage du Conseil indien de l'artisanat et du Conseil mondial de l'artisanat, le 9 octobre 1986.

2. Voir Fritjof Capra, *The Tao of Physics*.

3. De plus en plus, les musées ethnologiques de l'Occident abandonnent ce que George W. Stocking (dans « Essays on Museums and Material Culture », p. 12) appelle « l'exotisme romantique » — qui consiste à exposer des objets pittoresques dans des vitrines — pour s'orienter vers la représentation multiforme de cultures traditionnelles spécifiques.

4. « ... dans une ultime donnée, l'art est une source de documentation primaire ; en tant que tel, il ne peut ni s'expliquer par les autres éléments de cette culture, ni les expliquer. » (Robert Goldwater, p. 10).

souvent constaté la même attitude chez les anthropologues indiens : beaucoup d'entre eux n'accordent aucun prix à l'étude des traditions artisanales. Il semble, heureusement, qu'une évolution rapide soit en cours. De plus en plus nombreuses sont, depuis quelques années, les universités indiennes où des départements d'art populaire et des cours sur la culture matérielle sont organisés et se développent.

Par le passé, les cultures indiennes autochtones reconnaissent l'interrelation des disciplines, le principe du chevauchement que la physique occidentale commence à mettre en lumière et qui veut que la somme des éléments soit supérieure au tout<sup>2</sup>. L'approche nouvelle qui se dessine en Inde est un retour à cette vision des choses, une reconnaissance de la nécessité de décloisonner les disciplines de façon à permettre la mise en commun de l'information sur le patrimoine et les technologies nouvelles. Un bon musée d'artisanat est le terrain idéal pour l'application d'une telle approche : il est le dépositaire d'objets où s'incarne la sagesse de traditions innombrables et qui peuvent, à ce titre, servir de catalyseur à l'innovation<sup>3</sup>.

S'agissant de la culture matérielle indienne, nous devons énormément à l'initiative de M. Eberhard Fischer, du Musée Rietberg à Zurich, qui a compris, depuis des années, la nécessité de recueillir, sans émettre de jugement, des témoignages de tous les aspects de la culture matérielle d'une région donnée. Cette attitude me paraît fondée sur les idées suivantes.

Nous sommes tous le produit de nos préjugés culturels ; nos modes de pensée nous sont dictés par la tradition, par l'éducation que nous avons reçue, par les contacts que nous avons eus. Ce que nous considérons à l'heure actuelle comme important pour la société peut très bien se révéler sans intérêt dans 100 ans, mais la culture matérielle de ce siècle évolue si vite qu'à moins de réunir immédiatement sur elle une documentation complète, une large part de la sagesse qu'elle recèle sera perdue avant que nous ayons eu le temps de nous en rendre compte. Si nous recueillons des témoignages de tous les aspects de la culture matérielle, que nous les jugions importants ou non, les générations futures auront la possibilité d'envisager nos traditions sous l'angle le plus utile pour elles<sup>4</sup>. Je suis convaincu que les musées d'artisanat les plus efficaces de la présente décennie et des années 90 seront les pionniers de cette forme

d'illustration objective. Il y a à ma connaissance en Inde quatre institutions de pointe à cet égard : le Musée d'artisanat de New Delhi, le Musée des arts et traditions populaires de l'Université de Mysore, le Musée Rajah Dinker Kelkar de Poona et le Musée du calicot d'Ahmedabad. Par ailleurs, d'autres excellents musées s'emploient aussi à recueillir des témoignages de la culture matérielle indienne.

Chaque musée a forcément plus d'objets en réserve qu'il n'en expose. La valeur d'un conservateur et de ses collaborateurs se mesure à leur aptitude à transformer le déconcertant mélange de matériels dont leur collection est formée en un ensemble agréable qui ne fasse pas fuir le public. Ce qui fait la qualité d'un musée, c'est la manière dont les pièces sont choisies dans la réserve et à l'extérieur en vue d'attirer et d'informer le public. Pour que les musées d'artisanat soient véritablement la mémoire de la culture matérielle et diffusent l'information sur les traditions et les technologies anciennes et nouvelles, il faut que les spécialistes et les personnes intéressées puissent accéder facilement à leurs réserves. Comme ces réserves sont souvent relativement mal organisées et éclairées, leur amélioration doit être considérée comme prioritaire lors de l'établissement des budgets futurs.

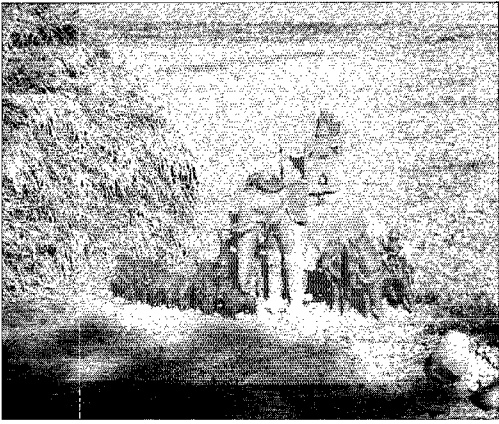
Le Musée d'artisanat de New Delhi est vraiment le premier en Inde par l'approche multiforme qu'il a adoptée en matière d'exposition et d'illustration de l'artisanat indien. Situé à l'origine au cœur de la ville, où il abritait simplement une vaste — mais superbe — collection d'objets d'art populaire, il s'est mué en un « village » attrayant où l'on peut voir reconstruites des habitations de toutes les régions du sous-continent et des expositions toujours renouvelées d'objets d'art populaire et de productions artisanales. Il a ainsi réussi à être un centre non seulement de collecte et de présentation des manifestations de la culture matérielle indienne, mais aussi de formation aux techniques artisanales. Il a franchi le pas indispensable qui a fait du simple dépositaire de trésors qu'il était un centre moderne d'éducation. (Voir article p. 48.)

Le Musée d'artisanat a été aussi un pôle d'attraction pour les artisans ruraux talentueux, auxquels il a permis de participer à des expositions dans le cadre de festivals que divers pays ont consacrés à l'Inde, ces dernières années. En faisant la démonstration de leurs techniques et en communiquant leur expérience à des

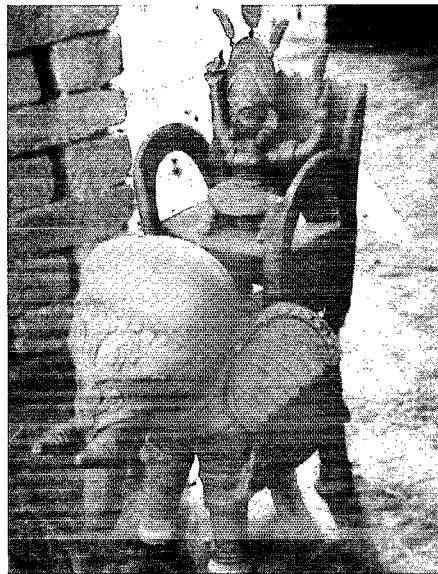
publics d'autres cultures, ils ont été le centre d'intérêt de ces manifestations et ont remporté partout un vif succès. L'Inde est à l'avant-garde dans ce domaine et comme les salaires de ses artisans sont modestes, c'est certainement un moyen rentable d'enseigner au public les techniques artisanales et de présenter les objets dans leur contexte et dans leur environnement. (Cela n'est pas toujours aisément faisable dans les pays où les salaires sont plus élevés.) Tous ces artisans ont été convenablement choisis en tant que représentants de leurs métiers respectifs, mais il reste à savoir quel effet le voyage a sur eux et leur travail, et, d'une manière générale, quel effet peut avoir l'attribution du titre de « maître artisan » — à la fois certificat d'excellence et prix en espèces — conféré chaque année à ceux que le All Indian Handicrafts Board juge les meilleurs. Cette forme de mécénat encourage sans doute le bon travail artisanal, et permet d'aider un grand nombre d'artisans aux prises avec des difficultés financières. Mais a-t-elle une incidence sur la qualité artistique des œuvres ?

Bien que la protection des arts soit une pratique millénaire en Inde, l'art traditionnel est spontané. L'artisan peut être fier de son produit fini, fier d'avoir créé un bel objet ou un instrument qui fonctionne bien, mais le moi de l'artiste a rarement la même importance en Occident. Comme ses homologues de la plupart des autres sociétés traditionnelles, l'artisan indien ne signe jamais son œuvre ; cela ne lui viendrait pas à l'esprit. Son vœu le plus cher est de reproduire fidèlement le prototype que son père ou son grand-père lui ont enseigné à réaliser. Il n'en demeure pas moins qu'en réalité beaucoup d'objets portent la marque de l'esthétique personnelle de leur auteur, sans que celui-ci s'en rende compte, ce qui contribue à entretenir la vitalité de l'art populaire indien.

Dans les milieux traditionnels, l'acquisition d'objets artisanaux se fait souvent par voie de troc. Ainsi, une famille d'agriculteurs peut recevoir du potier des ustensiles qu'il a fabriqués en échange d'une fraction convenue du produit des terres de cette famille. Outre la distinction qu'elle confère, l'attribution du titre de maître artisan suscite un surcroît de commandes, assurant ainsi à l'intéressé un revenu relativement régulier. Examinons le processus de sélection des types d'artisanat et des artisans qui participent aux expositions organisées dans les villes et les effets que ce mécénat d'un nouveau genre a sur eux.



25



26

27



Sur les figures 25, 26 et 27, on peut voir des terres cuites représentant un éléphant monté par Mataji et un cheval votif shivaïte, qui ont été faites par Gulab Chand, maître potier des environs de Gorakhpur. Cet artisan s'est rendu au Royaume-Uni et aux États-Unis d'Amérique pour participer aux festivals consacrés à l'Inde. On trouve ses œuvres dans les magasins d'artisanat de New Delhi, de Bombay et d'autres villes. Ces modelages traduisent incontestablement une excellente technique mais il me semble que, par rapport aux autres œuvres que j'ai photographiées, ils manquent de naturel.

Les figures 28, 29, 30 et 31 représentent des éléphants et un cheval en terre cuite qui proviennent de villages situés à moins de 16 km de Gorakhpur. La liberté d'expression et le sens admirable de la forme et de l'abstraction qui caractérisent ces statuette contrastent vivement avec les œuvres de Gulab Chand. Leurs auteurs ne sont connus ni des musées, ni des chercheurs, ni des marchands. On trouve facilement ces pièces et d'autres de qualité équivalente sur n'importe laquelle des nombreuses routes qui mènent à Gorakhpur et pourtant, jusqu'à ce que Kalyan Krishna publie cette année un ouvrage sur les terres cuites de la région<sup>5</sup>, personne d'autre que moi, à ma connaissance, ne les avait jamais remarquées.

C'est là un exemple extrême des effets que le mécénat peut exercer. Il y a, en Inde, de nombreux maîtres artisans dont

l'inspiration est intacte, mais le cas de Gulab Chand n'est pas unique en son genre ; j'ai rencontré nombre des artisans de l'Inde rurale qui bénéficient du mécénat, et j'ai souvent constaté que leurs œuvres étaient moins naturelles que celles de leurs collègues des environs.

Quel rôle le mécénat joue-t-il au sein de notre société moderne dans le maintien des traditions artisanales ? L'intérêt nouveau porté à l'artisanat dans le monde entier et les possibilités commerciales qu'il crée permettent d'aider des artisans qui, autrement, risqueraient de disparaître. Il est donc évident que l'artisanat doit être encouragé, mais on peut se demander quel effet le mécénat exerce sur l'aspect esthétique des œuvres.

Mon métier me conduit souvent dans des zones reculées de l'Inde. Je suis toujours séduit par les facultés d'invention que je découvre chez ceux qui les habitent. Un des inconvénients patents du mécénat est qu'il favorise nécessairement une personne ou un groupe à l'exclusion des autres. Je sais par expérience que la qualité des œuvres d'artisans méconnus est souvent équivalente, et parfois supérieure, à celle des objets fabriqués par leurs collègues qui bénéficient du mécénat (j'admets sans peine, toutefois, que ce jugement de valeur est fondé sur ma préférence personnelle pour la spontanéité dans l'art).

Edwin L. Wade, ethnologue américain qui étudie la culture matérielle des Indiens du sud-ouest des États-Unis d'Amérique, s'intéresse aux problèmes posés par le mécénat dans cette région. Son analyse met bien en évidence les dangers du mécénat en Inde. Ainsi, il écrit : « En règle générale, un mécène philanthrope agit de son propre chef ou en accord avec une organisation qui s'intéresse au sort des Indiens d'Amérique. Le mécène et ses collaborateurs ont habituellement, dans les communautés indiennes voisines, des amis qu'ils encouragent et qu'ils aident parfois financièrement à exercer leur activité artistique ou artisanale. Lorsqu'ils disposent de locaux, ils invitent les Indiens à venir y pratiquer leur art ou leur métier. Si l'inspiration semble se tarir ou si la communauté considérée a des difficultés économiques, ils décident parfois d'organiser des foires ou des expositions spéciales qui donnent lieu à l'attribution de prix en espèces et qui font connaître les artistes et artisans indiens. A force de s'intéresser aux problèmes et aux réalisations d'un groupe, le mécène et son organisation risquent de n'avoir jamais le temps de s'occuper d'un autre.

5. Voir Kalyan Krishna et Jayaswal, Vidula, *An Ethno-Archaeological View of Indian Terracottas*.

6. Edwin L. Wade, p. 186. Développant le même thème, cet auteur écrit ce qui suit : « Ce voile protecteur de l'ethnicité peut toutefois émusser la force novatrice de l'art. L'œuvre de ceux qui souhaitent conserver les avantages qu'ils tirent d'une association pour les Indiens d'Amérique et exploiter l'exclusivité d'un marché ethnique se situera à tout jamais quelque part entre le bas de l'échelle des « beaux-arts » et l'art populaire pittoresque. Ils devront se conformer aux impératifs esthétiques des organisations humanitaires qui, sans le vouloir, ont altéré les formes d'expression artistique des Indiens d'Amérique en leur imposant la sanction paternaliste de la fidélité à la tradition et en les soustrayant à toute critique objective, ce qui a limité leur indépendance créatrice. »

7. Voir Stephen P. Huyler, p. 35-37 et 52-53.

8. Voir Barbara Fischer, *Indische Stoffbilder : Figurliche Applikationen einer Schumachersfrau in Gujarat*.

9. Voir Shyamchand Mukherjee, p. 30.





28

Dans leur enthousiasme, ils perdent de vue ce qui se passe ailleurs et ils continuent à aider la même communauté, à la subventionner et à élaborer programme sur programme alors même que sa situation est rétablie<sup>6</sup>. » Le processus est donc classique.

L'arme, on le voit, est à double tranchant : se désintéresser de l'art, c'est le tuer, mais en le protégeant, on risque de le stériliser. La priorité donnée aux techniques traditionnelles peut facilement nous faire oublier la créativité naturelle qui est omniprésente. L'essence de la culture matérielle indienne a toujours été son adaptabilité, la façon dont la production d'une population donnée s'adapte à l'environnement et aux besoins de la société. L'art indien n'a jamais connu la stagnation<sup>7</sup>.

De nombreux particuliers et organismes encouragent déjà, en Asie du Sud, l'innovation dans le domaine de l'artisanat. L'un des aspects les plus positifs de l'octroi, par le All India Handicrafts Board, du titre de maître artisan est qu'il favorise la mise au point de méthodes plus efficaces et l'utilisation de matériaux et d'instruments nouveaux. Il convient



29

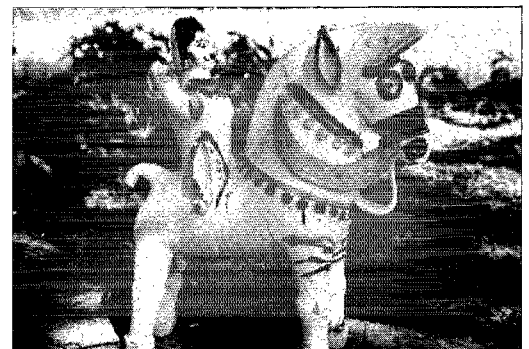
aussi de mentionner la louable initiative d'Hakubhai Shah qui, dans le Gujarat, a encouragé le développement de formes nouvelles et expressives en matière d'applications de tissus<sup>8</sup>. Si l'on veut empêcher le mécénat d'asphyxier l'artisanat, il est essentiel d'explorer à fond et obstinément des voies comme celles-là. La capacité de création de l'homme est infinie. Pour atteindre leur but, les musées doivent faire en sorte que l'artisanat reste aussi largement que possible créateur, au lieu de consacrer toute leur énergie à patronner quelques rares élus. Ne pourrait-on pas, par exemple, envisager d'aider des corporations d'artisans comme il en existait autrefois, au lieu de privilégier un ou deux bons artisans dans une région donnée ? Le succès du National Institute of Design ne répond-il pas à cette question ?

On a dit que les musées indiens étaient issus, pour partie, d'une double tradition : celle des collections royales et celle de la décoration des temples à l'aide d'œuvres d'art<sup>9</sup>. Pourtant, depuis un siècle, les conceptions indiennes en matière de muséologie et de présentation des œuvres d'art s'inspirent, dans une large mesure, des normes britanniques et, plus récemment, américaines. Il est donc essentiel de les reconsidérer. Est-il plus important d'enseigner aux Indiens ou aux autres non-Occidentaux à concevoir la culture matérielle à la manière de l'Occident, ou d'organiser des expositions qui répondent aux caractéristiques

30



31



de leur patrimoine et les encouragent à considérer d'un œil neuf la valeur intrinsèque de leur artisanat ? Dans la plupart des régions de l'Inde, le public des musées comprend de nombreux villageois illettrés. J'ai souvent entendu mes collègues, indiens ou occidentaux, se moquer de ceux qui, lorsqu'ils visitent une exposition dans une ville, se comportent comme s'ils faisaient leur *pūja* au temple. Dans tout le pays, les statues des musées portent les marques fraîchement polies de leur culte. Est-ce un signe d'ignorance ou de respect authentique, et ne vaudrait-il pas mieux encourager cette attitude que la mépriser ? Une crainte révérentielle analogue pousse chaque jour des centaines de personnes à venir contempler le personnage mécanique d'une horloge à carillon allemande au Musée Salar Jang de Hyderabad. Cette horloge est sans intérêt au regard des normes européennes, mais sa popularité suffit à lui conférer du prix. Quelle conclusion faut-il en tirer ? En cette époque où le financement, la construction et la rénovation des musées ne rencontrent que peu d'obstacles, il est important que les expositions soient commandées autant par le goût populaire que par la volonté d'enseigner au public à apprécier les œuvres d'art. Je suis persuadé qu'il est indispensable de recueillir des témoignages de la culture matérielle et de la préserver afin que les connaissances et les techniques dont elle est le reflet ne soient pas perdues pour la postérité, mais l'idéal serait que les pièces exposées, tout en fournissant des informations essentielles, soient attrayantes pour le public. Sans doute faut-il pour cela mettre l'accent sur l'esprit, sur le rituel et sur le produit, au lieu de présenter des chefs-d'œuvre enfermés dans des vitrines ou de monter des expositions sans âme<sup>10</sup>.

L'art et la religion sont indissolublement liés dans les sociétés asiatiques traditionnelles, où ils sont source d'inspiration mutuelle. Dans l'Inde traditionnelle, l'artisanat est un hommage rendu aux dieux. En fabriquant un objet destiné à un usage quotidien ou saisonnier, on honore la divinité associée à cet usage. La décoration le valorise et accroît l'agrément qu'il procure au dieu ou à la déesse. En dissociant, dans un musée, l'art ou l'artisanat indien traditionnel de la religion, en privilégiant un aspect au détriment de l'autre, on risque d'égarer le visiteur et de priver les objets présentés d'une dimension importante, ce qui est préjudiciable à ces objets eux-mêmes, au visiteur et, en définitive, à la culture à

laquelle les objets appartiennent. En revanche, l'organisation d'une exposition religieuse en Inde peut évidemment faire le jeu du sectarisme et creuser encore l'écart entre les diverses croyances. Il semble que la solution consiste à concevoir des expositions qui fassent sentir l'esprit inhérent aux traditions artisanales et mettent l'accent sur la créativité qui est le trait commun aux différentes croyances religieuses.

J'ai ressenti l'une des émotions les plus fortes de ma vie lorsque j'ai été invité par Rajeev Sethi à assister au *pūja*, ou prières du matin, qui avaient lieu à la Smithsonian Institution, à Washington, chaque jour avant l'ouverture de l'exposition « Aditi ». Dans ce petit espace, sourds au bruit que faisaient les visiteurs qui attendaient à proximité, une trentaine d'artisans originaires de plusieurs régions de l'Inde et appartenant à des communautés très diverses — hindoues, musulmanes, tribales, chrétiennes — priaient ensemble, en même temps, chacun selon ses convictions et pourtant en harmonie avec les autres. L'exposition présentait des objets et des œuvres se rattachant à différentes traditions religieuses, et réussissait à faire saisir l'esprit qui les anime sans le trahir ni provoquer de frictions entre les sectes.

C'était peut-être là une situation idéale, réalisée dans un environnement étranger. Ce genre d'harmonie dans la divergence est-il possible en Inde même ? Sous la direction de M. Jyotindra Jain, le Musée d'artisanat semble progresser dans cette voie, et plusieurs de ses expositions ont tenté d'associer des artisans très divers dans un esprit commun. Si elle exige incontestablement du tact, cette approche permet de réaliser des expositions cohérentes et qui répondent au sentiment populaire.

Les objets les plus captivants, dès lors qu'ils sont présentés de manière statique dans des vitrines de verre, n'inspirent guère le public. Le Musée du calicot d'Ahmedabad offre un parfait modèle de musée bien conçu. Presque toutes les surfaces intérieures du bâtiment sont couvertes d'étoffes de types divers, dont chacun est illustré par de nombreux spécimens qui font ressortir à la fois les analogies et les différences existant entre les motifs et entre les symboles. Partout dans le musée, des collections d'étude sont directement accessibles, ce qui incite le visiteur à approfondir ses connaissances.

« Aditi », à Washington, était une exposition passionnante. Alors que, dans

cette ville, elle m'a fait une très forte impression, elle m'a déçu lorsque je l'ai vue à Londres. On retrouvait à Londres beaucoup des objets d'artisanat et des œuvres d'art exposés à Washington, mais la sensation d'ensemble était différente. La plupart des pièces étaient trop éloignées du visiteur et mal éclairées et nombre d'entre elles n'étaient accompagnées d'aucune indication. Les artisans et les exécutants étaient installés si près les uns des autres qu'ils se gênaient mutuellement. A Washington, « Aditi » était un autre monde, qui faisait appel à la sensibilité et aux sens, où chacune des œuvres, chacun des artisans et des exécutants était mis en valeur. Une excellente présentation et un éclairage très bien conçu faisaient ressortir les points communs et les contrastes aux yeux des visiteurs, qui ne pouvaient manquer d'être frappés par la vitalité de la création en Inde. Un même esprit animait toute l'exposition, assurant son unité.

L'exposition « India », organisée au Metropolitan Museum of Art de New York, était radicalement différente. Si la plupart des œuvres étaient le produit d'un mécénat de cour, on y voyait aussi des spécimens d'art tribal et villageois qui mettaient en évidence l'étroite relation qui a toujours existé entre les cultures rurales et les arts classiques. Cette exposition était éblouissante par les pièces choisies et leur présentation : elle rassemblait nombre des plus belles œuvres d'art jamais créées en Asie du Sud, qui avaient été sélectionnées avec le plus grand soin.

10. George W. Stocking Jr. montre bien la tendance qu'a la culture occidentale à esthétiser la culture matérielle : « Des objets qui avaient autrefois des fonctions multiples et dont l'élément esthétique ne pouvait, de ce fait, être isolé que par abstraction, ont souvent perdu une partie de ces fonctions par un processus d'acculturation, les plus utilitaires d'entre elles étant désormais assurées par des produits de la technologie occidentale. Dans la mesure où ils continuent d'être fabriqués, les objets de la culture matérielle traditionnelle sont reconceptualisés par les indigènes et les Occidentaux en tant qu'expressions esthétiques — objets kitsch ou œuvres d'art. Ainsi, les objets de la culture matérielle — qui, dans leur contexte traditionnel, avaient souvent une valeur spirituelle — sont re-spiritualisés (selon des critères occidentaux) en tant qu'objets esthétiques et sont assujettis aux règles du marché mondial de l'art. Dès lors que leur production se vend sur ce marché, certains de ceux qui étaient ou auraient pu être des artisans autochtones sont transformés en artistes, au sens occidental du terme. Mais, qu'ils soient devenus œuvres d'art par métamorphose ou qu'ils aient été créés et désignés comme telles d'emblée, des objets qui figuraient autrefois dans le musée d'ethnographie en tant que spécimens de la culture matérielle peuvent désormais trouver place dans le musée des beaux-arts. » (« Essays on Museums and Material Culture », p. 6.)

Mais ce qu'elle gagnait en raffinement, elle le perdait en âme. Malgré la présence de certains spécimens exceptionnels d'art religieux, la disposition de l'ensemble ne faisait pas ressortir ce qu'il y avait de commun à toutes les œuvres exposées : le sens du rituel et la foi qui avaient animé leurs auteurs<sup>11</sup>.

Peut-être des expositions comme « Vasna », organisée au Musée de l'homme de Londres par Haku Shah et Brian Durrans, sont-elles un bon moyen de lutter contre la tendance du mécénat à accorder une importance excessive à l'artisan qu'il aide et à conférer, de ce fait, une mystique artificielle à ce qui pourrait autrement être considéré comme l'expression d'un art quotidien. Dans cette exposition, on avait reconstitué un échantillon des structures — caractéristiques d'un village du Gujarat, présenté avec un assortiment d'objets usuels tout à fait ordinaires. Des produits de la technologie contemporaine y étaient librement associés à des objets d'artisanat traditionnel, de la même manière qu'ils le sont, le plus souvent, dans une communauté rurale. Bien sûr, il ne s'agit pas de figurer toujours la vie aussi exactement, car le public aime voir des œuvres exceptionnelles ; cependant, il faudrait que d'autres musées prennent conscience de l'efficacité de cette approche nouvelle et examinent les possibilités qu'elle offre pour les expositions futures<sup>12</sup>.

Contrairement aux pays occidentaux, l'Inde et les autres pays d'Asie ont la possibilité d'organiser des expositions d'artisanat conçues comme faisant partie intégrante de leur culture, et non comme une présentation statique d'éléments fragmentaires et remarquables, valorisés à l'excès<sup>13</sup>. Tout d'abord, l'information offerte doit être immédiate, complète et objective. En deuxième lieu, il est indispensable d'obtenir le concours d'artisans qui fassent la démonstration de leurs techniques, mais ces artisans et leurs œuvres doivent être plus largement représentatifs que cela n'a été le cas jusqu'ici. Enfin, la présentation doit être de nature à susciter une réaction du public autochtone ; à cet effet, il faut, je crois, faire ressortir l'esprit qui imprègne la culture matérielle de toute société traditionnelle et sans lequel — les organisateurs d'expositions ne doivent jamais le perdre de vue — il n'y aurait pas d'artisanat. □

[Traduit de l'anglais]

## BIBLIOGRAPHIE

- CAPRA, Fritjof, *The Tao of Physics*, New York, Bantam Books, 1984.
- CLIFFORD, James, « Objects and Selves — An Afterword » dans Stocking, George W. (dir. publ.), *Objects and Others : Essays on Museums and Material Culture*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1985, p. 236-246.
- DURRANS, Brian, « Vasna : Inside An Indian Village » dans Joshi, Dr. Saryu (dir. publ.), *Pageant of Indian Art*, Bombay, Marg Publications, 1983, p. 133-136.
- FISCHER, Barbara, *Indische Stoffbilder : Figurliche Applikationen einer Schumacherfrau in Gujarat*, Francfort, Insel Verlag, 1980.
- FORD, Colin, « The Living Arts of India : Craftsmen at work » dans Joshi, Dr. Saryu (dir. publ.), *Pageant of Indian Art*, Bombay, Marg Publications, 1983, p. 131-132.
- GOLDWATER, Robert, « Art History and Anthropology : Some Comparisons of Methodology » dans Forge, Anthony (dir. publ.), *Primitive Art and Society*, Londres, Oxford University Press, 1973, p. 1-10.
- GRABURN, Nelson (dir. publ.), *Ethnic and Tourist Arts*, Berkeley, University of California Press, 1976.
- GUPTA, Sankar Sen, et UPADHYAYA, K.D. (dir. publ.), *Studies in Indian Folk Culture*, Calcutta, Indian Publications, 1964.
- KRISHNA, Kalyan, et JAYASWAL, Vidula, *An Ethno-Archaeological View of Indian Terracottas*, New Delhi, Agam Kala Prakashan, 1986.
- MITTER, Partha, *Much Maligned Monsters : History of European Reactions to Indian Art*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- MUKHERJEE, Dr SHYAMCHAND, *Folklore Museum*, Calcutta, Indian Publications, 1969.
- OTTEN, Charlotte M. (dir. publ.), *Anthropology and Art : Readings in Cross-Cultural Aesthetics*, Austin, University of Texas Press, 1971.
- PAL, M.K., *Crafts and Craftsmen in Traditional India*, New Delhi, Kanak Publications, 1978.
- PRAKASH, Swatantrata, « The Living Arts of India : Craftsmen at Work » dans Joshi, Dr. Saryu (dir. publ.), *Pageant of Indian Art*, Bombay, Marg Publications, 1983, p. 125-130.
- SHAH, Haku, « Rural Living » dans Joshi, Dr. Saryu (dir. publ.), *Pageant of Indian Art*, Bombay, Marg Publications, 1983, p. 137-138.
- STOCKING, George W. Jr., (dir. publ.), « Essays on Museums and Material Culture », Introduction à *Objects and Others : Essays on Museums and Material Culture*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1985, p. 3-14.
- , « Philanthropoids and Vanishing Cultures : Rockefeller Funding and the End of the Museum Era in Anglo-American Anthropology » dans Stocking, George W. (dir. publ.), *Objects and Others : Essays on Museums and Material Culture*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1985, p. 112-145.
- WADE, Edwin L., « The Ethnic Art Market in the American Southwest, 1880-1980 » dans Stocking, George W. (dir. publ.), *Objects and Others : Essays on Museums and Material Culture*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1985, p. 167-191.

11. Lors de la préparation de cette exposition, le conservateur Carey Welch, m'a assuré qu'il avait l'intention de faire ressortir cette spiritualité. Je suppose que si elle n'était pas perceptible, c'est à cause d'un manque de communication avec les concepteurs de l'exposition. Les difficultés à cet égard sont évidentes et se posent à de nombreux musées. En l'occurrence, les concepteurs avaient même été envoyés en Inde pour se familiariser avec le thème de l'exposition. L'expérience qu'ils y ont acquise leur a certes permis de faire preuve de sensibilité dans leur travail, mais leur séjour n'a pas été suffisamment long pour qu'ils puissent pénétrer quelque peu l'ésotérisme des courants spirituels très spécifiques de l'Inde. Pour qu'une exposition soit parfaitement réussie, stimulante et cohérente, il faut que le conservateur puisse faire partager aux concepteurs sa perspicacité et ses intuitions.

12. « Le principal inconvénient de l'approche classique est qu'elle détourne l'attention de l'inspiration esthétique pour l'orienter vers ses produits matériels, ce qui occulte des domaines d'une importance subtile dont les expressions esthétiques sont fugitives ou immatérielles, ou ne sont pas reconnues comme ressortissant à l'art, y compris par leurs auteurs eux-mêmes. Les jouets éphémères, les gestes courants, les mouvements, les paroles ou le chant, l'organisation d'un repas et les objets utilitaires ayant une fonction limitée sont autant de moyens potentiels d'expression esthétique et peuvent, en Inde, être considérés à juste titre comme de l'art au sens large du terme. Ce n'est pas seulement l'objet matériel qui peut être envisagé sous l'angle esthétique, c'est aussi son contexte : son mode de fabrication, son utilisation et les attributs symboliques qui s'y attachent. » (Durrans, p. 134.) Je suggère que les personnes intéressées par la présentation adoptée pour l'exposition « Vasna » lisent « Vasna : Inside an Indian Village », par Brian Durrans, et « Rural Living », par Haku Shah.

13. « Il me semble qu'il serait plus efficace et plus fructueux d'étudier la nature et la qualité de l'art indien ainsi que l'ensemble des relations entre l'art et la religion d'une manière concrète et du point de vue de l'être humain, au lieu de faire appel à des notions collectives ou à des généralisations métaphysiques. Pour cela, il conviendrait, par exemple, de chercher à reconstituer les contextes religieux, culturels et sociaux de l'art indien. Il faudrait tenter de déterminer quels étaient véritablement les critères d'appréciation de l'art parmi les Indiens qui ont créé les œuvres et parmi ceux pour qui elles ont été créées, et cesser de s'en remettre à la tradition classique pour affirmer ou contester les principes en la matière ». Partha Mitter, p. 286.

# RUBRIQUE

## *L'isolement de l'artisanat touche-t-il à sa fin?*

Stephen Inglis

Anthropologue canadien, spécialisé dans l'art et l'ethnologie, a fait des études de langue et de civilisation tamiles à l'Université Madura-Kamaraj (Tamilnadu) et a obtenu une maîtrise de muséologie à l'Université de Calcutta. Il a consacré sa thèse de doctorat à l'organisation sociale des potiers tamils des districts de Madura et de Ramanathapuram. Il est actuellement conservateur responsable du programme de l'Asie occidentale et méridionale au Musée des civilisations d'Ottawa (Canada).

On entend dire un peu partout ces derniers temps que les métiers d'art « arrivent à l'âge adulte » ; à en croire articles, catalogues et informations d'actualité, l'artisanat entrerait dans une « ère nouvelle » et aurait acquis « une respectabilité nouvelle<sup>1</sup> ». Voilà qui peut sembler légèrement comique, ou en tout cas excessif, si l'on songe que c'est précisément par l'étude des techniques artisanales que nous reconstituons l'évolution des sociétés primitives. Bien entendu cette « arrivée à maturité » concerne uniquement l'artisanat contemporain, résolument artistique ou décoratif, dont nous situons généralement la naissance (ou la renaissance) vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Tous les artisans qui exerçaient déjà leur activité avant cette « naissance » voudront bien excuser cette généralisation abusive. Chacun sait que devenir adulte, c'est accéder après une période de réajustement, à plus d'autonomie de liberté de choix et de responsabilités. Dans le cas qui nous occupe, le terme de maturité semble désigner la fin d'un certain isolement de l'artisanat au sein du monde artistique, isolement dont il sortirait à la manière d'un exilé qui quitte son île pour regagner la terre ferme.

Si j'emploie une image aussi littéraire, c'est que j'ai grandi sur la côte ouest du Canada et que j'y ai conservé de la famille et des amis, notamment parmi les artistes. On me contait récemment l'histoire d'un sculpteur sur bois tellement épris de solitude qu'il avait entrepris de bâtir sa maison sur un rocher dénudé à quelques centaines de mètres du rivage. À marée basse, l'îlot est relié à la terre ferme par un cordon rocheux, mais le reste du temps il est complètement entouré d'eau. Lorsque les autorités communales, qu'il avait omis de consulter, ont fait obs-

truction à l'exécution de son projet, il a simplement modifié ses plans pour construire un bateau (qui ne nécessite pas de permis de construire). Le navire qui lui sert de maison est solidement fixé sur des fondations construites plus haut que le niveau des grandes marées ; il est confortable et sec, mais n'a que des contacts épisodiques avec le monde extérieur.

Les artisans et artistes canadiens qui poussent aussi loin l'amour de la solitude ne sont sans doute qu'une petite minorité, mais un certain nombre de créateurs (et peut-être tous, à un moment ou à un autre) considèrent la pratique de leur art comme un moyen de s'accomplir, comme une entreprise solitaire. Si enrichissants que soient les échanges avec les collègues, les clients et les critiques, il faut aussi avoir du temps à soi pour mettre ses idées à exécution et perfectionner sa technique. La redécouverte des métiers d'art dans les années 60 était tout naturellement liée au mouvement du retour à la terre ; cette relation était d'ordre à la fois pratique et éthique. Cet isolement typique de l'artisanat est donc en partie délibéré et partiellement inévitable, car il correspond à une nécessité stratégique, et s'appuie sur d'intéressants précédents sociaux et historiques. En revanche, l'image romantique de l'artisan personnifiant l'harmonie, la stabilité et la sérénité est en contradiction avec le rôle social ambigu, le non-conformisme, voire des positions contestataires de bon nombre d'artisans d'aujourd'hui un peu partout dans le monde. Mais ce qui m'intéresse ici, c'est plutôt cette forme d'insularité à laquelle l'opinion publique et la structure des institutions condamnent nos artisans canadiens, et qui est moins un isolement physique qu'une coupure du reste du monde des arts : après tout, il ne



faut pas oublier que la plupart des artisans vivent désormais dans des villes.

J'ai mentionné en premier lieu le poids de l'opinion publique. Par un ironique retour des choses, la même soif de « contre-culture » qui a provoqué l'essor de l'artisanat dans les années 60 a également créé une équivoque qui a mis près de vingt ans à se dissiper, si tant est qu'elle le soit complètement. En fait, bon nombre de Canadiens ne savent pas encore très bien ce qu'il faut entendre par le mot artisanat.

Bien des membres de l'élite artistique canadienne persistent à penser que l'intérêt porté à l'artisanat est une énorme erreur, le produit d'une mode. Ceux qui ont mal vécu la contestation sociale des années 60 n'apprécient guère tout ce qui leur paraît associé à cette période : poteries, macramé et, par extension, tous les objets de fabrication artisanale. Peut-être le style Memphis, avec ses motifs géométriques en zig-zag, ses traits et ses pois sur fond rose ou turquoise vif, a-t-il dû son succès commercial à ses vertus décoratives.

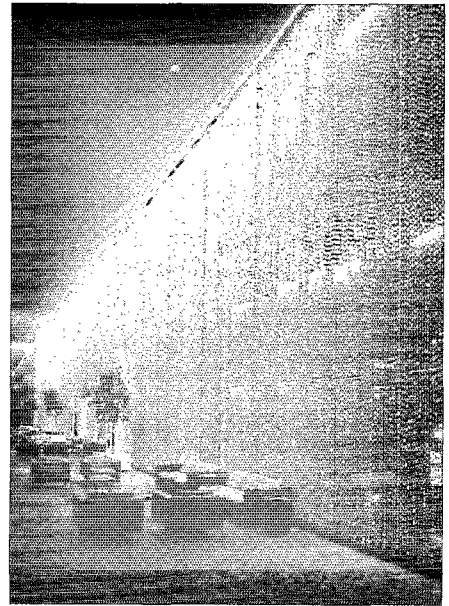
La période des années 60 en Amérique du Nord continue à être considérée par certains comme un épisode aberrant, et par d'autres comme une expérience mystique ; le conservateur d'un musée d'arts décoratifs ne concluait-il pas récemment son analyse de l'esthétique de cette décennie complexe par ces mots : « On ne peut bien la comprendre que si on l'a vécue<sup>2</sup>. » Même les hommes et les femmes qui ont fait partie de la génération des années 60 et qui vivent aujourd'hui dans des villes comme Ottawa, où ils forment l'essentiel de la clientèle potentielle des producteurs d'objets artisanaux, ne comprennent que lentement que l'artisanat a pris ses distances par rapport à certains des traits qui l'ont caractérisé à l'époque de sa prolifération — amateurisme, nostalgie du passé, souci de se démarquer de la culture dominante.

Pour bien des Canadiens, l'expression « fabrication artisanale » est désagréablement associée à des réalités sociales taboues (vieillards, handicapés) et à des mythes toujours vivaces (nostalgie d'une vie rurale en voie de disparition et d'immensités vierges devenues de plus en plus inaccessibles aux habitants d'un pays parmi les plus urbanisés et les plus gros consommateurs de ressources naturelles de la planète). En deuxième lieu, la structure des institutions et le cloisonnement des disciplines ont contribué, au même titre que l'opinion publique et souvent

en accord avec elle, à l'isolement de l'artisanat dans le monde des arts. Comme l'indique Bourdieu, une des difficultés qu'il y a à appréhender les arts dans leur globalité tient au fait que les systèmes d'étude, de mécénat et de diffusion varient d'une branche à l'autre et s'ignorent mutuellement<sup>3</sup>.

Cette vision étroitement spécialisée a fortement contribué à détourner l'attention du public des artisans et de leur travail et, surtout, à les exclure de ce fait du débat d'idées sur le rôle de l'art dans la société. Jusqu'à une date récente, un artisan travaillant au Canada n'avait guère de chance de voir une de ses œuvres entrer dans un musée de son pays : pour intéresser les ethnologues, il fallait être indien ; pour retenir l'attention des folkloristes, il fallait produire des objets typiques de telle ou telle ethnie ; et pour éveiller l'intérêt des historiens, il fallait être mort. Quant aux galeries, si elles sont parfois plus ouvertes à la nouveauté, elles ont aussi leur propres critères de choix, qui sont dictés par une certaine tradition, par les goûts personnels de leurs propriétaires ou par le souci de se concilier les médias. Le public éclairé, qui reconnaît enfin la « maturité » de l'artisanat n'a sans doute nul besoin qu'on lui rappelle le clivage qui s'est produit à la Renaissance entre l'« artisanat » et les « beaux-arts » suivi d'un appauvrissement progressif de la notion d'art, le terme finissant par ne plus désigner, dans certains milieux que la tradition académique européenne et son aboutissement, l'art dit moderne ou contemporain et en particulier l'expressionnisme abstrait.

Contentons-nous de rappeler que cette évolution désormais bien connue a largement contribué à déterminer l'organisation de l'enseignement des beaux-arts, le comportement des galeries et, bien entendu, le goût du public. Les artisans ont eu bien du mal à conserver une petite place dans cet univers, surtout au cours des périodes où il était de bon ton de dénigrer l'amour du matériau, de la technique et de la belle ouvrage ; à plus forte raison ont-ils été exclus d'un processus de théorisation qui, constate Tom Wolfe, « évolue » toujours plus vite, prenant des virages de plus en plus serrés et impressionnants... Voyons, nous avons liquidé les petites rangées de tableaux accrochés — et, du même coup, quelques critiques appartenant à un autre âge ; nous nous sommes débarrassés de l'illusion, de la représentation de l'objet, de la troisième dimension, des pigments (du moins en grande partie), des coups de pinceau et



32 Rideau de la place des Arts à Montréal, Micheline Beauchemin.



33 Micheline Beauchemin dans son atelier des Grondines, Québec.

1. N. Adams, « Smithsonian horizons », *Smithsonian*, janvier 1987, p. 12.

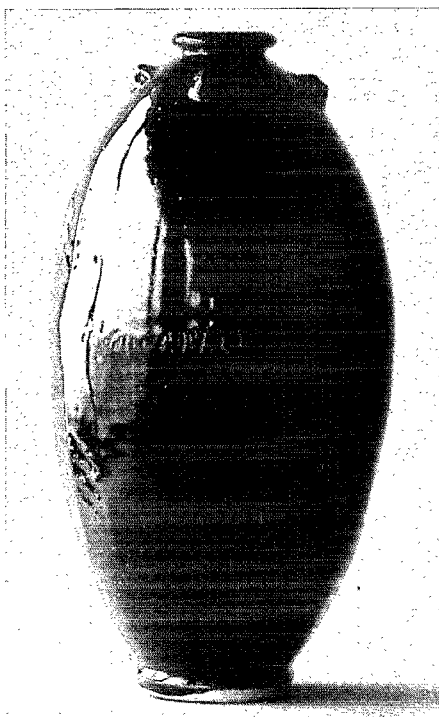
2. H. Giambrunni, « ACC's New Museum : Functional craft on the back of the bus », *Craft international*, avril-mai-juin 1987, p. 20-21.

3. J.B. Mays, « Drawing the fine line between art and craft », *The globe and mail*, 14 février 1986, p. C5.



34  
Wayne Ngan dans son atelier équipé  
d'un four à bois. Hornby Island, Colombie  
britannique.

35  
Bouteille en grès. Wayne Ngan.



maintenant du cadre et de la toile. Mais que fait là ce mur? Quelle survivance archaïque<sup>4</sup>!

En conséquence, l'artisanat contemporain a bien dû, souvent à son corps défendant, créer ses propres infrastructures — galeries, revues, public, recherche, études historiques spécialisées — et faire appel, dans le cadre de ces institutions, aux mêmes personnalités, aux mêmes jurys et aux mêmes responsables d'une année sur l'autre. Le dévouement et l'amour qu'ont exigé la création et la survie de ce que Lucie Smith appelle cette « société dans la société » sont tout à fait extraordinaires; mais les particularismes de ce microcosme seraient sans doute moins prononcés si ses tentatives d'ouverture vers l'extérieur, de diversification ou d'intégration n'avaient été trop souvent repoussées<sup>5</sup>.

Que faut-il attendre de neuf de l'instauration de cette « ère nouvelle »? N'étant familiarisé que depuis assez peu de temps avec les problèmes de collecte et de présentation d'objets d'artisanat contemporain en Amérique du Nord, je me contenterai de formuler des observations de caractère général. Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'érosion continue et qui va s'accroissant des barrières érigées depuis longtemps par les galeries d'art et leur public d'initiés pour exclure toutes les œuvres d'art qui ne revêtent pas une certaine forme matérielle ou ne s'inscrivent pas dans une tradition socio-historique déterminée. Dans toutes les branches, des artistes qui s'intéressent à l'artisanat passent de « l'objet » au « discours »: expositions et catalogues soulignent l'importance de la forme et de la fonction, de la forme avant la fonction, de la forme au-delà de la fonction, et enfin, de l'idée au-delà de la fonction. Les artisans se sont accoutumés à la « nouvelle définition » de leur travail (ou, du moins, de celui de certains d'entre eux) qui est donnée dans la presse, les conférences et les catalogues d'expositions, et selon laquelle ce qui est primordial, c'est l'idée; l'utilisation est secondaire<sup>6</sup>.

La volonté des artisans d'explorer des directions nouvelles et résolument esthétiques et le souci des artistes formés dans des écoles des beaux-arts (et parmi lesquels figurent, bien entendu, bon nombre d'artisans) de ne pas s'en tenir aux moyens traditionnels de la sculpture ou de la peinture de chevalet se font jour à un moment où le mépris de l'artisanat hérité du modernisme commence à s'estomper. Naguère accusés d'aveuglement par les organisateurs d'expositions

d'objets artisanaux, les critiques d'art se rendent aujourd'hui dans ces expositions sans qu'il soit besoin de les y traîner pieds et poings liés. Certains sont même très vivement intéressés. Quant aux irréductibles, comme Brian Shein à qui l'on doit une récente et violente dénonciation des arts du textile dans le numéro d'automne/hiver 1986 de *Canadian Art*, leurs accents parfois hystériques semblent indiquer qu'ils livrent désormais un combat d'arrière-garde. Par ailleurs, de plus en plus de bourses gouvernementales importantes sont attribuées à des artisans, les centres d'intérêt des collectionneurs et des marchands se sont étendus et l'artisanat bénéficie à nouveau d'importantes commandes: c'est peut-être une piètre consolation pour les artistes qui ont lutté pendant des années, voire des décennies, pour réaliser des œuvres d'art où le matériau et la technique occupent une place particulière, et jeter ainsi un pont avec la tradition artisanale, mais le fait est là. Il signifie non pas que l'artisanat renonce à la production d'objets purement utilitaires ou fonctionnels mais qu'il reconquiert des champs d'expression dont il avait été évincé du fait des catégorisations à la mode. En même temps, il est assez amusant de constater que certains créateurs quittent le champ clos de l'artisanat pour affronter le monde encore plus exclusif des beaux-arts (car l'académisme ne se conçoit pas sans principe d'exclusion) au moment précis où celui-ci s'efforce de s'ouvrir, d'explorer des voies plus en prise sur la réalité, et de faire mentir ceux qui, comme John Bently Mays l'accusent de mettre en scène un « sempiternel numéro de chiens savants<sup>7</sup> ». Mais le signe le plus encourageant des liaisons qui s'établissent entre l'artisanat et les autres formes d'art est peut-être la redécouverte progressive de l'« esprit artisanal », de la vocation traditionnellement fonctionnelle de l'artisanat et de la valeur artistique que cette vocation confère à ses produits. On constate un souci nouveau de prendre en considération l'intérêt esthétique et social de l'objet fonctionnel. On ne peut donc qu'espérer que c'en est fini de la situation décrite par Helen Giambruni où les arts appliqués étaient souvent « relégués aux tout derniers rangs », alors que quantité de productions médiocres et prétentieuses « promues au rang des beaux-arts » occupaient les premières places<sup>8</sup>.

J'étais sorti de l'exposition artisanale contemporaine qui inaugurerait le Musée de l'artisanat américain quelque peu per-

plexe ; ce qui me troublait ce n'était pas tant que le Musée d'art moderne donnât l'impression de vouloir s'étendre de l'autre côté de la rue pour englober l'artisanat, ce qui, de toute façon, est déjà fait, mais la crainte de voir le nouveau musée devenir un pâle reflet de son vis-à-vis. Tous ces murs blancs, ces piédestaux, ces spots lumineux et ces petites étiquettes, n'était-ce pas autant une capitulation qu'une victoire? Heureusement les expositions qui ont suivi et particulièrement celle intitulée « Interlacing — the essential fibre » qui rassemblait des objets tissés du monde entier et illustrait brillamment les conceptions et les procédés tant de créateurs appartenant à des sociétés archaïques que de certains des meilleurs artistes contemporains d'Amérique du Nord, ont démontré une fois de plus que le respect artisanal du matériau, du travail bien fait et de la tradition ne constitue nullement un obstacle à la créativité. Voilà qui devrait reconforter aussi bien les artisans excédés par la tendance apparemment inexorable de l'artisanat à chercher à se faire reconnaître par les beaux-arts, que ceux qui déplorent « la perte d'identité de l'artisanat, noyé dans le magma des beaux-arts<sup>9</sup> ». Mais c'est aussi une évolution positive pour tous les vrais créateurs : jamais la communauté des artistes ne s'était autant préoccupée de la valeur expressive et symbolique de l'objet fonctionnel.

L'acceptation croissante de l'artisanat contemporain à la fois comme tel et en tant qu'aspect spécifique de la création artistique coïncide avec un regain d'intérêt des milieux artistiques à l'égard de l'architecture, de l'esthétique industrielle, des arts décoratifs et de tant d'autres formes d'expression qui lui sont si proches à bien des égards. Galeries nouvelles, musées et collections privées, expositions, publications et travaux de recherche font connaître la contribution de ces différentes formes d'expression à l'enrichissement de notre sensibilité artistique et de notre vie matérielle et sociale. En même temps que les artisans accèdent à des sources de financement et à des possibilités commerciales réservées jusqu'à une époque récente à ceux qui pratiquaient les beaux-arts, la multiplication des subventions et bourses, et l'intérêt manifesté par les collectionneurs rendent expressément hommage à la vitalité persistante de l'artisanat.

Pour conclure, je voudrais évoquer une forme de rapprochement qui ne cessera, à mon avis, de se renforcer et ne peut que répondre aux préoccupations de bon

nombre de ceux qui, comme moi, se situent à la périphérie plutôt qu'au centre du processus de création artisanale. Il me paraît en effet que l'œuvre des artisans d'aujourd'hui doit, certes, avoir sa place dans les galeries d'art contemporain et les institutions qui s'occupent d'artisanat, mais doit aussi être prise en compte par les musées et les centres de recherche du Canada « en même temps », pour reprendre les mots de Marjorie Halpin « que les plus hautes réalisations de l'humanité en bois, en pierre, en métal, en argile et en textile, que nous possédons ou sommes en mesure de faire venir au Canada<sup>10</sup> ».

Peu de créateurs sont aussi enclins que les artisans à explorer l'œuvre non seulement de leurs prédécesseurs mais aussi de leurs contemporains d'autres cultures ; il y a là une source d'inspiration et d'enrichissement mutuel qu'il faudrait promouvoir et dont, au contraire, on ne fait généralement aucun cas — lorsqu'on n'y fait pas obstacle. Il serait grand temps de faire un sort au préjugé le plus nuisible hérité du modernisme, qui veut que l'œuvre d'art, pour mériter son nom, soit dégagée de toute contingence, qu'elle dérange et qu'elle diffère de tout ce qui l'a précédée, et de dénoncer avec Arguelles<sup>11</sup> l'assimilation pour le moins étrange de la « nouveauté » à la « pureté ». N'oublions pas que, de même que le mot chef-d'œuvre désignait jadis le travail réalisé par un artisan pour accéder à la maîtrise et le mot « manufacturé » signifiait « fabriqué à la main », « original » a d'abord voulu dire « qui existe depuis l'origine ». C'est seulement au XVIII<sup>e</sup> siècle que le mot a pris une acception inverse et est venu à signifier « qui ne dérive de rien d'antérieur, est unique ou nouveau ». Peut-être pourrait-on remettre en honneur ce sens premier du mot original qui renvoie à des préoccupations originelles de l'espèce humaine, lorsqu'il s'agit d'apprécier et de sélectionner les produits de l'artisanat.

La réhabilitation de l'artisanat s'insère dans une révision beaucoup plus large de nos valeurs artistiques, liée notamment à une reconnaissance de l'esthétique inhérente à des objets fonctionnels d'autres cultures. La diffusion de plus en plus grande d'objets d'art de toutes les régions du monde et de toutes les époques, considérés naguère comme de simples curiosités ou comme des pièces d'intérêt exclusivement scientifique, nous a conduit à revoir notre conception du rôle de l'art dans la société — les fameuses remarques de Lévi-Strauss comparant l'art des



36 Faucon (bois sculpté). William Hazzard, Regina, Saskatchewan.

4. T. Wolfe, « The painted word », *Harpers*, avril 1975, p. 57-92.

5. E. Lucie Smith, « Craft today : Historical roots and contemporary perspectives », *Craft today : Poetry of the physical*, New York, American Craft Museum, 1986, p. 15-40.

6. M. Dunas, « The modern ache », *Metalsmith*, printemps 1987.

7. J.B. Mays, « Comment », *American craft*, déc. 1985-jan. 1986, p. 38-39.

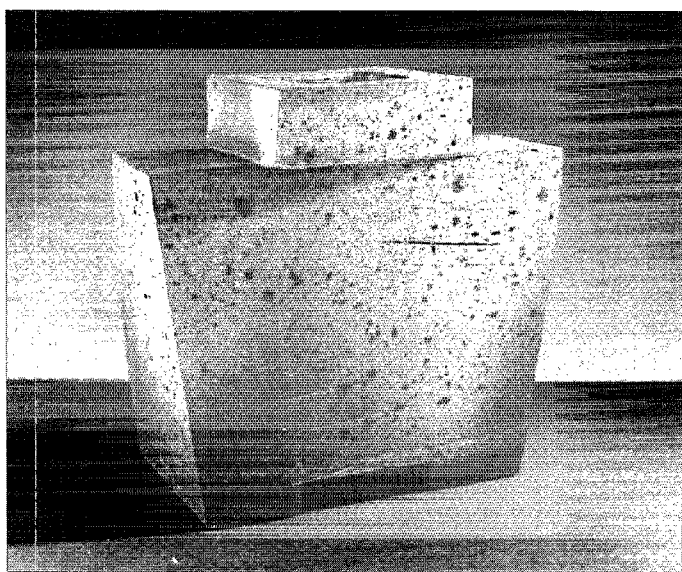
8. H. Giamburini, « ACC's New Museum : Functional craft of the back of the bus ? », *Craft international*, avril-mai-juin 1987, p. 20-21.

9. W. Seelig, « Comment », *American craft*, avril-mai 1987.

10. M. Halpin, « The recovery of craft : An anthropological perspective », texte d'une communication présentée à la session annuelle du Conseil canadien de l'artisanat à Vancouver en avril 1986.

11. J.A. Arguelles, *The transformative vision*, Berkeley, Shambhala, 1975.

37  
Vase en grès. Doucet-Saito, Way's Mills,  
Québec.



Indiens de la côte du Nord-Ouest aux plus hautes réalisations de la Grèce, de Rome ou de l'Égypte associant les méthodologies de l'histoire de l'art, de la théorie critique et de l'anthropologie — ce rapprochement a donné naissance à des conceptions dans lesquelles la distinction entre beaux-arts et arts appliqués qui est apparue en Europe au lendemain de la Renaissance n'a plus guère de sens. Qui plus est, dans cette perspective globalisante, l'opposition entre le travail artisanal, prétendument répétitif, terre à terre et purement fonctionnel et l'activité de l'artiste, présentée comme un processus créateur, hautement individuel, a été dénoncée comme étant intimement liée à une idéologie colonialiste, raciste et sexiste.

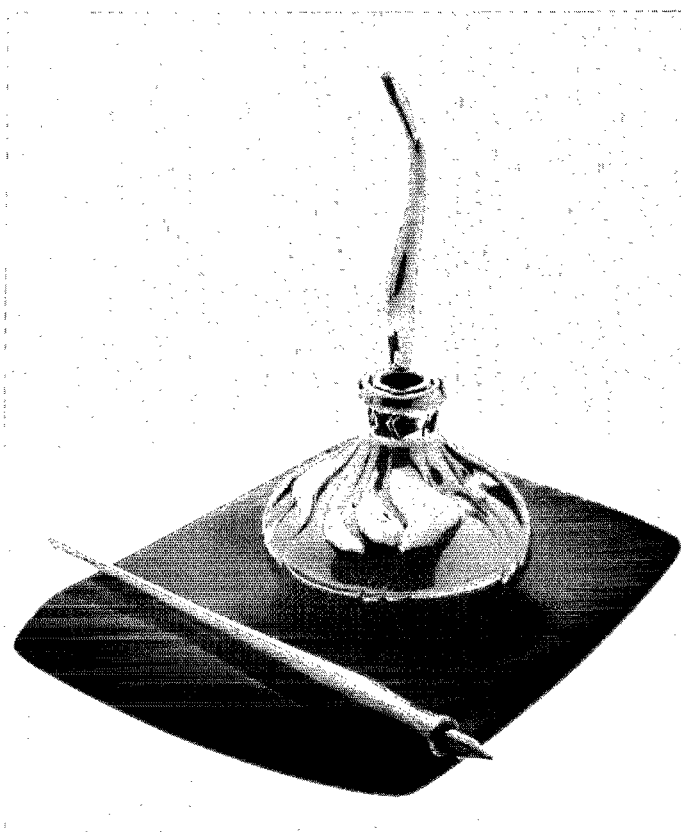
Si les galeries d'art exposent des œuvres qui sont aussi éloignées que possible de la tradition artisanale, et si les galeries spécialisées et les musées d'artisanat illustrent certains aspects bien précis de cette tradition, les grands musées polyvalents peuvent, me semble-t-il, contribuer à relier l'artisanat aux grands « courants d'idées qui transforment la société et sont modifiés par elle<sup>12</sup> ».

Pour y parvenir, ils devront éviter de faire de l'artisanat contemporain un

objet de pure contemplation en dehors de toute considération fonctionnelle et de l'enfermer dans des catégories étroitement déterminées en fonction du matériau, de la technique ou de l'histoire, pour mettre en évidence les axes et les liens qui font de l'œuvre des artisans un élément de courant continu de la production artistique (fig. 32-37).

Il convient pour cela de placer l'accent sur le rapport physique étroit que l'artisan entretient avec son matériau, c'est-à-dire sur un savoir à base de compétences techniques et de familiarité avec la matière qui s'est largement perdu dans nos sociétés, peu à peu coupées du processus de fabrication de leur propre culture matérielle. Tout objet bien fait est une incitation permanente à refuser l'obsolescence programmée, le gaspillage et la médiocrité qui règnent trop souvent dans notre univers quotidien.

Mais il faut aussi souligner le rapport spirituel de l'artisan à la matière ; ce pouvoir de médiation culturelle qui tient au fait qu'il donne forme à l'expérience humaine. Le travail de l'artisan comporte un rapport visuel et tactile à la terre et à la culture qui contribue à forger ce sentiment d'enracinement qui a toujours fait problème au Canada<sup>13</sup>. Dans le monde



38  
Ensemble en argent et en pierre formé d'un  
encrier, d'un porte-plume et d'un socle.  
Lois Etherington Betteridge, Guelph,  
Ontario.

entier l'art apporte une contribution essentielle tant à l'affirmation, à la préservation et au renforcement de l'identité culturelle des groupes et des petites collectivités qu'à l'humanisation des espaces urbains surpeuplés. Dans le cadre de cette fonction de médiation, les artisans peuvent apporter, comme ils l'ont toujours fait, leur aptitude unique à produire des œuvres qui deviennent partie intégrante de la vie quotidienne de leur destinataire.

Freud prétend que tout créateur obéit à trois mobiles, l'argent, la gloire et l'amour. Pour les artisans toujours plus nombreux à profiter de la marée basse pour s'aventurer au-delà de leur île, ces trois objectifs resteront bien entendu aussi difficiles à atteindre qu'ils l'ont toujours été. Mais nous pouvons être sûrs qu'il y aura toujours des artisans soucieux de préserver un haut niveau de compétence et d'inspiration dans leur travail, et qu'ils auront un rôle dynamique et varié à jouer dans la société de demain. □

[Traduit de l'anglais]

12. N. Adams, *op. cit.*, *loc. cit.*

13. T. Heath, « A sense of place », *Visions : Contemporary art in Canada*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1983, p. 45-76.

## Pour le développement de l'artisanat dans le monde

Patrick H. Ela

Directeur du Craft and Folk Art Museum de Los Angeles, où il a occupé diverses fonctions depuis 1976. En tant qu'ancien éducateur au Los Angeles County Museum of Art, et interne au Bayerische Staatsgemaldesammlungen de Munich, il s'est longtemps occupé de questions et de politiques liées à l'idée que le public se fait de l'art, de l'artisanat et de l'esthétique industrielle (le «design»). Il est titulaire d'un MBA (administration des arts) de l'Université de Californie, Los Angeles, et d'un BA (arts) de l'Occidental College. Il a étudié la planification et la gestion des musées au niveau universitaire et est en consultation suivie avec les musées, les pouvoirs publics et les sociétés.

*Le présent article se propose deux tâches : mettre au point un modèle théorique décrivant les composantes générales de l'artisanat dans le monde, et ébaucher une stratégie en vue de leur développement et de leur valorisation.*

*L'auteur soutient que l'art populaire, l'artisanat et l'esthétique industrielle ou design sont liés entre eux et forment un continuum dans lequel la création et la nature des objets utiles se transforment à mesure que les sociétés s'industrialisent. Ainsi, l'art populaire et l'artisanat traditionnel sont généralement le fait des sociétés préindustrielles ; l'artisanat de production est le propre des sociétés qui en sont aux premiers stades de leur industrialisation ; le design, dont les œuvres d'Alvar Aalto ou de Charles et Rae Eames offrent un exemple, se manifeste dans les sociétés déjà bien industrialisées tandis que l'artisanat d'art est l'apanage des sociétés postindustrielles d'aujourd'hui, dans lesquelles la population active se concentre sur les services, la distribution des biens et le traitement de l'information, par opposition à l'agriculture et à l'industrie manufacturière.*

*L'auteur affirme que le développement de chacune de ces formes d'artisanat appelle des méthodes différentes et que le Conseil mondial de l'artisanat pourrait promouvoir l'artisanat dans le monde en adoptant et en faisant adopter un système de classement de l'artisanat en catégories, auxquelles correspondraient des stratégies de développement différentes.*

Microcosme des cultures du monde, Los Angeles incite à l'étude de la communication, du langage et de la culture matérielle. C'est une cité riche d'une grande diversité ethnique et culturelle, où plus de quatre-vingts langues sont parlées chaque jour.

Carrefour où des hommes venant de pays en développement rencontrent régulièrement ceux qui viennent de pays industrialisés, Los Angeles, tout en plon-

geant ses racines dans des traditions mondiales convergentes, n'en est pas moins vouée au progrès et à l'innovation en esthétique industrielle, en architecture et en technologie. Cette situation dialectique entraîne conflits interculturels, mutation et assimilation. Paradoxalement, en précipitant la crise, elle peut inspirer un attachement obstiné aux valeurs et traditions culturelles.

Le Craft and Folk Art Museum (dénommé ci-après CAFAM) étudie ces phénomènes depuis sa fondation en 1971 et a lancé pour en tenir compte toute une série de programmes d'art populaire traditionnel, d'artisanat contemporain, et de design. Ce sont là les thèmes qui sont au centre de ses collections, de ses expositions et de ses publications, ainsi que de ses activités éducatives. Du point de vue de l'artisanat dans le monde, cette gamme d'intérêts a conduit le CAFAM à envisager avec beaucoup de souplesse et d'ouverture les vocations traditionnelles des musées et à vouloir mettre au point des programmes accessibles, qui puissent être compris et utilisés par un large public. En particulier, le musée a voulu prendre appui sur cette réalité qu'est la diversité ethnique de la Californie du Sud pour reconnaître et manifester l'intérêt plus vaste qu'il porte aux cultures du monde.

L'artisanat est perçu, à travers le monde, à des degrés divers, selon le segment de la population. Dans de nombreux pays en développement, il occupe une place de première importance : des milliers de personnes s'occupent, à un titre ou à un autre, de la production, de la commercialisation et de la distribution d'objets d'artisanat, qui peuvent constituer une part importante de l'économie d'exportation du pays. Dans l'économie américaine, en revanche, l'artisanat n'est qu'un raffinement de l'existence et se rattache au secteur tertiaire.

Crafts India, grande Conférence internationale organisée à New Delhi pendant l'Assemblée asiatique du Conseil mon-

dial de l'artisanat, en novembre 1986, s'est notamment consacrée au thème du développement de l'artisanat. En tant que membre d'un groupe de discussion, on m'avait demandé de présenter ce thème du point de vue du CAFAM. Tandis que je préparais mon exposé, je cherchais à mettre de l'ordre dans mes propres idées sur la nature de l'artisanat et sur la corrélation entre les disciplines auxquelles le CAFAM s'était intéressé. A travers cette réflexion s'étaient cristallisées un certain nombre d'expériences que j'avais vécues au cours des mois précédents.

A Oakland, Californie, en juin 1986, l'American Craft Council organisait un colloque national intitulé *Art/Culture/Avenir*. Ce colloque avait pour thème le rapport existant entre artisanat et art. Diverses séances portaient sur la critique de l'artisanat, les relations des artisans d'art avec les musées et les galeries, l'artisanat et l'art dans les lieux publics, et les relations publiques des artisans ; l'avenir de l'artisanat américain a donné lieu à des débats de caractère général, notamment sur la question suivante : l'artisanat est-il de l'art, ou l'art est-il de l'artisanat ?

En décembre 1985, je m'entretenais avec la Malaysian Handicraft Development Corporation au sujet des pratiques muséales et l'élaboration de programmes d'artisanat propres à la fois à préserver l'artisanat indigène et à déboucher sur de nouvelles formes se prêtant à l'exportation.

Lors de ces deux occasions, je pus constater que l'« artisanat » avait des significations différentes et que l'on n'en attendait pas la même chose. Aux Etats-Unis d'Amérique, il y avait des artisans d'art dont le souci était d'avoir leurs œuvres exposées dans des galeries et des musées et d'être considérés comme des artistes. En Malaisie, les artisans traditionnels voulaient surtout vendre ce qu'ils fabriquaient sur les marchés intérieurs et étrangers. Quels sont les rapports existant entre ces deux catégories d'artisans et quelles conséquences tirer de ces rapports du point de vue du développement ? Telles sont les deux lignes de force du présent article.

En travaillant avec les milieux internationaux de l'artisanat on se rend compte qu'il y a l'artisanat traditionnel, l'art populaire, les industries artisanales, l'artisanat indigène, l'artisanat d'art, l'artisanat de production, le design et les objets produits en série pour le touriste et dont l'exécution peut témoigner ou non d'un certain métier. L'expression « art

populaire » est souvent employée dans les pays industrialisés pour désigner l'artisanat traditionnel des pays moins développés. De même, les artisans sont décrits de nombreuses manières à travers le monde, depuis l'artisan du village jusqu'au maître artisan, ou au « Trésor national vivant intangible » du Japon ou de Corée. Dans ces conditions, si l'on veut développer l'artisanat, il est important de bien voir quel type d'artisanat on s'efforce de développer. Cela est particulièrement vrai des musées, qui doivent définir pour eux-même un rôle ou une stratégie appropriés au regard du développement de l'artisanat aux niveaux local, régional, national et international.

Aux fins du présent article, j'ai classé l'artisanat en cinq grandes catégories, à savoir :

L'ARTISANAT TRADITIONNEL, qui est propre à un pays ou à une région.

L'ARTISANAT DE PRODUCTION, dans lequel un maître artisan supervise la production, une certaine division du travail étant quelquefois de règle.

LE DESIGN, dans lequel les concepteurs s'inspirent de l'artisanat ou de l'industrie — ou des deux à la fois — pour produire toute une gamme d'objets utiles.

L'ARTISANAT D'ART ou L'ARTISANAT DE « STYLE INTERNATIONAL », qui prend principalement la forme d'objets non fonctionnels, les supports utilisés étant les supports de l'artisanat traditionnel.

L'ARTISANAT POUR TOURISTES, représenté par des œuvres exécutées par des personnes de moindre talent ou moins en contact avec d'autres formes d'art, mais qui peuvent exister en travaillant dans une usine d'un niveau technique plus ou moins avancé, laquelle produit généralement des objets de qualité médiocre destinés aux touristes.

C'est avec la plus grande assurance que je rattacherai la notion d'artisanat et de métier à l'amour du matériau que l'on travaille et au caractère fonctionnel de l'objet produit. Ce sont là des considérations fondamentales inévitables pour qui veut travailler le verre, les fibres, le métal ou l'argile. Même l'art qui est appelé artisanat, s'il n'est pas fonctionnel, doit par définition se situer par rapport aux matériaux ou à l'habileté de l'artisan. De même, une bonne partie de l'art populaire et de l'artisanat traditionnel que l'on rencontre dans le monde est fonctionnelle dans le contexte auquel elle appartient. L'art populaire répond en général à une fin utilitaire ou spirituelle. Les objets purement décoratifs sont rares

dans les cultures populaires, bien que la décoration soit souvent un élément très important de cet art. Il existe dans de nombreuses cultures le besoin de veiller à ce que tous les objets que l'on crée — du plus humble au plus noble — soient beaux, c'est-à-dire d'imprégner son travail de charme et de grâce ou, comme le dit Kenneth Ames dans un article dont c'est le titre, d'aller « au-delà de la nécessité ».

L'artisanat traditionnel et l'art populaire sont essentiellement des expressions de groupe, émanant d'un groupe ou d'une personne en faisant partie. Les arts et métiers populaires expriment l'esthétique collective — l'attitude inhérente au groupe qui dicte la forme ou l'embellissement des objets d'usage quotidien ou rituel. L'artisanat traditionnel et l'art populaire se rencontrent dans les groupes insulaires ou isolés ; citons, à titre d'exemple, les masques des villages mexicains, les céramiques des « pueblitos » du Nouveau Mexique, ou les textiles traditionnels du Guatemala.

Le plus souvent, les pièces d'artisanat traditionnel sont faites à la main ou à l'aide d'outils simples. Elles sont généralement destinées à être utilisées dans la société qui les produit, mais font quelquefois l'objet de commerce ou de troc. De nos jours, de la Malaisie au Mexique, la nature de l'esthétique du groupe est influencée par le contact avec le monde extérieur, des matériaux nouveaux, des formes et des attitudes nouvelles qui apparaissent inévitablement au contact prolongé d'influences extérieures.

L'artisanat de production est caractérisé par des objets produits souvent en grande série, dans un cadre proche de celui de l'usine. Ces objets supposent l'habileté technique, la dextérité manuelle et des gestes répétitifs. Ils sont essentiellement faits à la main ou à l'aide d'un outillage léger. A titre d'exemple, on peut citer les chaises, livres, tapis et bijoux. L'artisanat de production moderne peut recourir à une mécanisation ou à une industrialisation plus poussées mais, dans la plupart des cas, il maintient, et cela rigoureusement, l'esthétique du « fait main ». L'artisanat de production est le plus souvent associé à l'utilité et correspond aux premiers stades de l'industrialisation.

Le design est un phénomène industriel moderne, dans lequel des individus ou des groupes d'individus utilisent les techniques de production et la distribution en série pour fournir aux consommateurs toute une gamme de produits. La pro-



duction peut être entièrement manuelle ou entièrement mécanisée, le nombre des pièces (objets) limité ou non limité, selon le marché. La majeure partie des objets que nous voyons quotidiennement sont ainsi conçus et produits, des voitures aux radios-réveils, des jeans aux cordes à sauter. Ce travail de conception se traduit par des objets utiles produits en série, qui peuvent être criards ou beaux, éphémères comme le modèle Edsel tant critiqué, de Ford, ou durable comme la chaise de Barcelone, de Mies van der Rohe. Notons que de nombreux pays en développement s'efforcent d'évoluer vers ce mode de production, en mécanisant leur artisanat traditionnel et leur art populaire, tels que tissage de la soie ou d'autres textiles, afin d'exploiter de plus grands marchés d'exportation. Nous traiterons plus loin des risques inhérents à de telles tentatives.

L'artisanat d'art, ou l'artisanat de « style international » est généralement le fait de personnes qui travaillent dans les sociétés fortement industrialisées d'Europe, d'Amérique du Nord ou d'Asie. Tout en utilisant les supports de l'artisanat traditionnel, l'artisanat d'art est généralement non fonctionnel. Le plus souvent, le créateur appartenant à cette catégorie qualifie l'objet sorti de ses mains d'œuvre d'art ou d'artisanat d'art, et il évolue parmi les galeries plutôt que parmi les magasins d'artisanat. Les caractéristiques généralement associées à cette catégorie — l'absence de fonction des objets et le milieu de recherche esthétique dans lequel ils sont produits — permettent de soutenir que l'artisanat d'art est un phénomène postindustriel qui, de façon caractéristique, se manifeste alors qu'une société passe d'un niveau d'industrialisation ou de progrès technologique à un autre.

Dans chacune des catégories d'artisanat évoquées, il y a ceux qui excellent et produisent des œuvres remarquables, et ceux qui ne produisent que des objets sans prétention. Pour ce qui est de la qualité, je voudrais citer deux sources : la brochure publiée en 1971 par le gouvernement des États-Unis d'Amérique, *Encouraging American craftsmen* (Encourager les artisans américains), de Charles Counts, dans laquelle l'auteur déclare : « Un véritable objet d'artisanat reflète l'époque à laquelle vit l'artisan, le lieu où il vit, sa personnalité et son caractère, la méthode par laquelle l'objet a été fait et son usage... L'objet ainsi créé a une valeur esthétique qui lui est propre » ; et *The crafts in Australia* (L'artisanat en

Australie) publication produite en 1975 par le Service des publications du gouvernement australien : « Le Comité de l'artisanat considère le mot 'artisanat' avec fierté, y voyant non pas une forme inférieure à laquelle est parfois conféré le nom 'd'art', mais un groupement de certains arts comme la poterie, la bijouterie, la tapisserie, et des arts de création comme la musique, la peinture, la sculpture, la danse et le théâtre. A l'intérieur de chacun de ces arts il y a des adeptes dont le travail ne transcende pas les techniques de leur art, et d'autres dont le travail transcende ces techniques. Le Comité est convaincu que la notion de 'métier', mettant l'accent sur la connaissance intime du matériau que l'on travaille et sur la fierté tirée de la manière dont on l'utilise, le souci de la perfection et la satisfaction retirée de l'œuvre accomplie, correspond à un besoin dans le monde d'aujourd'hui. »

En donnant à ces propos une interprétation large, on pourrait s'attendre à ce que la qualité soit présente aussi bien dans des objets en acajou exécutés pour le compte de Dansk International au Honduras que dans des céramiques honduriennes traditionnelles. Il n'en faut pas moins reconnaître que les deux formes d'artisanat — l'une internationale et semi-industrielle, l'autre locale et traditionnelle — ont une origine différente, obéissent à des canons esthétiques différents, visent des marchés différents et que, par conséquent pour se développer, elles ont des besoins nettement différents.

Il est indispensable de bien faire ces distinctions avant de formuler des stratégies de développement de l'artisanat pour le Conseil mondial de l'artisanat, pour nos conseils régionaux et nationaux de l'artisanat, pour les musées. Il est naïf de supposer qu'un mode de production industriel ou semi-industriel augmentera la part du marché qui revient aux arts populaires régionaux et apportera un surcroît de vie à la société qui les produit. En appliquant la technologie moderne à l'artisanat traditionnel ou local on risque en effet d'obtenir le résultat contraire. En nuisant à l'authenticité, cela risque de saper l'enthousiasme manifesté pour la forme locale d'artisanat sur les marchés où elle est exportée, tandis que, dans le pays même, cela peut provoquer de douloureux bouleversements sociaux, des siècles de tradition étant balayés en quelques années. A y regarder de plus près, des politiques qui conviennent à la valorisation des arts et métiers traditionnels peuvent fort bien se révéler incompati-

bles avec des politiques visant à soutenir l'artisanat de production ou l'artisanat d'art. Pour donner un exemple, supposons que le Ministre du commerce d'un pays en développement hypothétique souhaite augmenter le revenu national grâce aux exportations de textile. A cet effet, le Ministre verserait une forte prime à des artistes du textile et à des tisserands expérimentés qui pourraient concevoir et surveiller pendant une période de vingt-quatre mois le développement d'une production de textile accrue et novatrice. Supposons que dans le même pays et dans le même temps, le Ministre de la culture ait juste commencé une campagne tendant à sauvegarder les traditions nationales du tissage. Il a trouvé les cinq derniers maîtres tisserands que compte le pays et il veut que pendant les deux années qui viennent, ils transmettent, par l'enseignement, leurs connaissances et leurs valeurs traditionnelles aux jeunes artistes les plus prometteurs du pays. Que se passera-t-il ? Quel parti l'emportera. L'argent ou la tradition ? Les deux ministres peuvent-ils réaliser tous deux leurs objectifs respectifs ? Dans un autre exemple, un bureaucrate bien intentionné fait appel avec enthousiasme à des concepteurs étrangers pour « améliorer » l'artisanat de son pays en y introduisant des matériaux, des motifs et des techniques modernes. L'effet conjugué du temps et des circonstances ne manquera pas de modifier la nature de la forme d'artisanat purement locale et risque de l'éliminer un jour. Ces exemples montrent bien que des personnes occupant des postes de responsabilité peuvent vouloir développer l'artisanat pour des motifs différents. De plus, beaucoup d'entre elles prennent des décisions en matière de programme sans avoir eu connaissance des principes directeurs généralement acceptés relatifs au développement de l'artisanat.

Ayant décrit les catégories d'artisanat et noté le potentiel de conflit qu'elles recèlent, j'en viens maintenant à ce que nous pourrions faire éventuellement pour activer le développement de l'artisanat dans le monde pendant les cinq à dix ans à venir. Je suis convaincu que le Conseil mondial de l'artisanat peut faire beaucoup en reconnaissant les différentes catégories d'artisanat qui existent dans le monde d'aujourd'hui et en établissant une nette distinction entre elles. Ensuite, le Conseil mondial de l'artisanat devrait, en guise de recommandation, indiquer dans les grandes lignes de quelle manière chaque catégorie d'artisanat pourrait être développée. Sur la base de ces principes

directeurs, il appartiendrait à chaque pays de mettre en œuvre le développement de son propre artisanat, et de le faire dans le contexte d'un consensus international. Ces principes directeurs devraient être pratiques, fondés sur le simple bon sens. Ils existent d'ailleurs déjà sous de nombreuses formes et il est seulement besoin de les réunir en un tout. On trouvera ci-après des suggestions plus spécifiques relatives aux principes directeurs internationaux.

S'agissant de l'artisanat traditionnel, il y a lieu de : réunir une documentation sur les maîtres artisans à l'intention des générations futures ; s'efforcer de faire transmettre le savoir-faire à des apprentis ; perpétuer la pratique de l'artisanat traditionnel (subventions, commandes et récompenses) ; développer l'accès à l'artisanat traditionnel en vue de l'achat et de l'appréciation de pièces d'artisanat (entreposage, distribution) ; désigner, le cas échéant, des maîtres artisans — les Trésors intangibles vivants du Japon offrent à cet égard un merveilleux modèle.

S'agissant de l'artisanat de production, il y a lieu de : fournir une aide technique (matériaux, méthodes) ; fournir une aide à la commercialisation (entreposage, distribution) ; reconnaître les talents exceptionnels (expositions et prix) ; élargir le public cible (national et international) ; donner aux artisans la possibilité de se perfectionner (possibilités éducatives).

Je tiens à mentionner ici Fonart, du Mexique, qui achète directement à des artisans, sur une base régulière, des œuvres, qu'elle distribue ensuite à un public d'acheteurs.

S'agissant du design, nous devrions : sensibiliser les fabricants à la nécessité d'une « bonne » esthétique industrielle ; offrir, sur place et à l'étranger, une formation aux designers ; reconnaître les designers de valeur (publications et expositions).

S'agissant d'artisanat d'art, nous devrions : fournir une aide technique ; donner aux artistes l'occasion d'échanger les idées (conférences, expositions) ; reconnaître les talents exceptionnels (prix, expositions) ; élargir le public cible et le cercle des acheteurs ; mener une campagne de promotion par les galeries d'art, foires et musées ; prévoir des publications.

S'agissant de l'artisanat pour touristes, nous devrions donner aux artisans la possibilité de connaître d'autres formes d'artisanat par des programmes éducatifs périodiques.

S'il veut favoriser le développement de l'artisanat en général, le Conseil mondial de l'artisanat devrait établir un programme régulier d'expositions internationales fondé sur un réseau de musées, qui procéderaient à un échange d'expositions d'une manière coordonnée et régulière et à un coût acceptable.

Pour leur part, les musées ont un rôle majeur à jouer dans le développement de l'artisanat, à plusieurs niveaux.

S'agissant de l'artisanat traditionnel, ils devraient : réunir une documentation sur les maîtres artisans (tradition orale, photographie et, lorsque cela est possible, collection d'objets aux fins d'exposition et d'étude) ; aider à faire reconnaître les maîtres artisans en travaillant avec des matériels appropriés ; exposer les pièces et objets appropriés et publier sur ces pièces et objets ; insister pour que l'artisanat et les artisans reçoivent l'attention voulue et soient traités comme il convient.

S'agissant de l'artisanat de production et du design, les musées doivent : reconnaître les travaux de qualité en organisant des expositions ; éduquer le public en lui faisant apprécier la qualité ; collaborer avec d'autres musées, aux échelons national et international, à la promotion de l'artisanat dans le monde ; favoriser la vente de pièces originales d'artisanat dans les boutiques et les points de vente.

S'agissant de l'artisanat d'art, les musées devraient : faire reconnaître les artisans d'art locaux, nationaux, régionaux et internationaux ; favoriser l'échange d'idées entre artisans d'art par le moyen d'expositions, de publications et de programmes éducatifs ; éduquer le grand public et fournir des occasions d'élargir le public cible et de promouvoir les achats ; se faire les champions de l'artisanat d'art dans le monde des arts en général.

Les artisans créent parce qu'ils ont besoin de créer ; mais comme nous tous, ils ont aussi besoin de se nourrir. Il serait naïf de ne pas tenir compte de la nécessité inéluctable d'un développement économique, parallèle au développement technique et artistique. Il serait également naïf de ne pas reconnaître pleinement les considérations économiques, sociales et politiques qui affectent les formes de l'artisanat dans les pays en développement ou dans les éléments qui sont encore en développement dans les pays industrialisés, comme l'artisan amérindien aux Etats-Unis d'Amérique. Les sociétés traditionnelles doivent garder vivantes leurs traditions, et c'est souvent

par leur artisanat qu'elles le font. Une société en transition a besoin de croître économiquement pour pouvoir, grâce à son bien-être économique, commencer à exercer une influence politique dont ses membres seront les bénéficiaires. A cet égard, l'artisanat peut contribuer à l'avènement d'un monde meilleur.

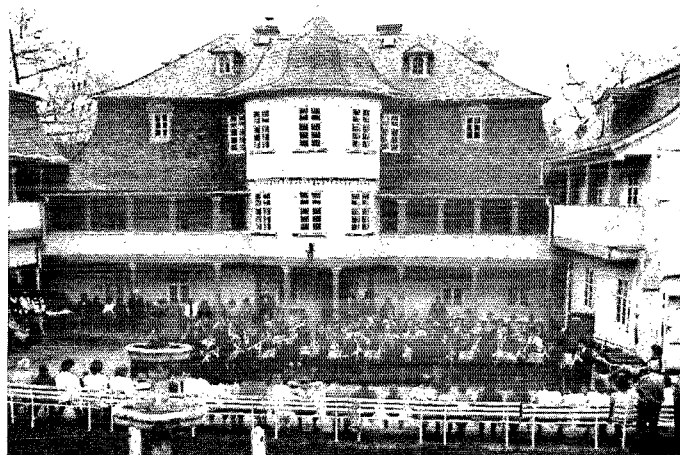
Le Conseil mondial de l'artisanat peut jouer un rôle de premier plan dans le développement de l'artisanat en travaillant, par l'intermédiaire de ses sections nationales et locales, à faire prendre conscience de ces importantes questions et à mettre au point avec diligence un programme international de développement de l'artisanat. Mais, en dernier ressort, le travail le plus efficace se fera à l'échelon local, là où les artisans mangent, travaillent et vendent ; il nous appartient de les aider à le faire. □

[Traduit de l'anglais]

# ETUDES DE CAS ET PROJETS

## *Le Musée d'instruments de musique de*

## *Markneukirchen*



39

Ernst Gewinner

Né le 17 septembre 1929 à Bunzlau. Diplômé de muséologie — spécialiste des affaires culturelles. Etudes à l'Ecole spécialisée pour animateurs de clubs Martin-Andersen-Nexö de Meissen et à l'Université Karl-Marx de Leipzig, Section esthétique et théorie de la culture. Se consacre depuis 1952 aux affaires culturelles. Directeur du Musée d'instruments de musique de Markneukirchen depuis 1965. Membre du Conseil national des musées de la République démocratique allemande.

Le Musée d'instruments de musique de Markneukirchen se trouve dans ce qu'il est convenu d'appeler le « Coin de la musique » près de Klingenthal dans le district de Karl Marx-Stadt en République démocratique allemande. Peu de musées représentent aussi bien la production de leur région et ceux qui ont développé cette production.

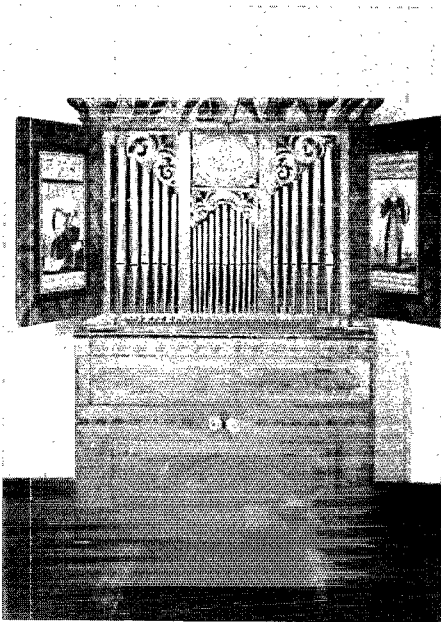
L'industrie des instruments de musique dans le Vogtland, en Saxe, remonte à plus de 300 ans. Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, des milliers de protestants, victimes de la Contre-Réforme, durent quitter les centres habsbourgeois de la lutherie. Ils s'établirent tout d'abord à Graslitz et à Schönbach, en Bohême, où ils continuèrent à exercer leur métier de luthiers ; comme la Contre-Réforme se durcissait là aussi, une partie d'entre eux franchit la proche frontière de la Saxe pour s'installer dans cette province, en particulier à Klingenthal et à Markneukirchen. Les conditions de l'essor de la fabrication des instruments de musique étaient dès lors réunies, d'autant plus que l'installation des exilés en Saxe répondait aux vœux du prince électeur protestant Auguste I<sup>er</sup>, qui leur accordait des facilités à cette fin.

En 1677, les artisans de Markneukirchen fondèrent la première corporation de fabricants d'instruments de musique, exclusivement réservée aux luthiers. D'autres fabricants d'instruments de

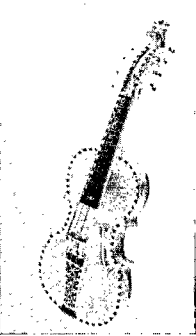
musique rejoignirent leurs rangs : en 1700, les fabricants d'instruments à vent en bois, en 1725, les cordiers, en 1740, les fabricants d'archets, et en 1755, les fabricants de cors de chasse. Dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'était pas un instrument d'orchestre qui ne fût fabriqué à Markneukirchen. En 1834, la ville possédait déjà une Ecole de musique ; en 1853, bien qu'elle ne comptât alors que 2 000 à 3 000 habitants, elle se dota d'un orchestre municipal. La production d'instruments de musique se développa rapidement. Après la guerre franco-allemande de 1870-1871, le capitalisme prit un essor fantastique, grâce à l'ouverture de nouveaux marchés et aux 5 milliards de francs-or versés par la France à titre de dommages de guerre ; pendant cette période, la concentration de l'industrie locale des instruments de musique se renforça encore tandis que le volume de la production augmentait d'année en année. Grâce à un élargissement considérable des débouchés, le commerce des instruments de musique devint florissant dans le monde entier. L'industrie de la musique conquiert de nouveaux marchés. Comment, dans ces conditions, ne pas songer à constituer une collection d'instruments de musique ? L'idée était dans l'air, et c'est à l'Association des fabricants d'instruments de musique de Markneukirchen, fondée en 1872 qu'il revint de la formuler et de la concrétiser. De nombreuses associations professionnelles virent le jour à cette époque sur le territoire saxon. Leur but était d'aider leurs membres à lutter contre les concentrations, de plus en plus nombreuses en régime capitaliste. L'Association de Markneukirchen se fixa comme but de promouvoir l'industrie des instruments de musique et d'en défendre partout les

39

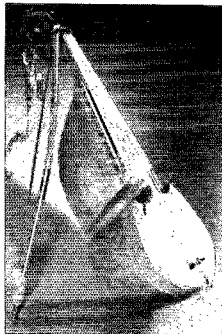
Le Musée d'instruments de musique, Palais Paulus à Markneukirchen. Concert donné par des facteurs d'instruments pendant « Les journées de la musique au Vogtland ».



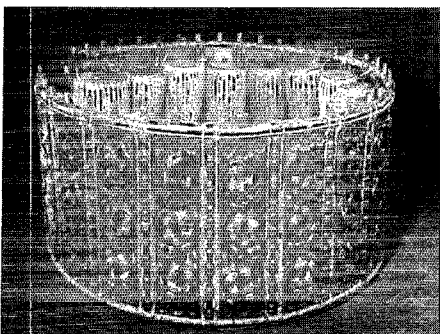
40



41



42



43

40  
Orgue portable de Georg Hammer, Suisse, 1838. Cet orgue a 3 registres et 162 tuyaux, moitié bois et moitié étain.

41  
Vilon de A. Sandland, Brunkeberg, Norvège, 1921.

42  
Rabob, instrument à cordes, Inde.

43  
Tshaing, jeu de tambours, Birmanie.

intérêts. Les 363 membres de cette Association, tous fabricants d'instruments de musique, organisèrent des excursions, des conférences, des réunions, des discussions et des expositions et fondèrent une librairie. Elle favorisa aussi la naissance d'une nouvelle génération de fabricants d'instruments de musique en incitant la ville à fonder en 1878 une école spécialisée. Cette Association, qui a tant fait pour la promotion de la facture instrumentale, voulut couronner son action par la constitution d'une collection d'instruments de musique.

En 1882, les membres de l'Association professionnelle de Markneukirchen étaient allés à Nuremberg visiter l'exposition consacrée aux arts et métiers, à l'industrie et à l'art et ils en avaient profité pour aller voir la section des instruments de musique historiques du Germanisches Museum. Ce qu'ils virent les renforça dans l'idée de constituer à Markneukirchen une collection d'instruments de musique qui jouerait non seulement un rôle pédagogique mais témoignerait aussi de la facture instrumentale locale. Le Secrétaire de l'Association, Paul Apian Bennewitz, donna corps à cette idée. Le 24 février 1883, dans une Conférence aux membres de l'Association, il préconisa en termes passionnés la création d'un musée professionnel, destiné à contribuer à la formation professionnelle des futures générations de facteurs d'instruments et dont on pressentait déjà qu'il pourrait devenir l'une des curiosités de la ville et servir de moyen d'éducation populaire. Accueillie avec enthousiasme par les fabricants d'instruments de musique présents à la conférence, l'idée fut mise à exécution. Le soir même de la conférence, les artisans firent don au Musée de précieux instruments, jetant ainsi les bases d'une vaste collection d'instruments de musique dont les fondateurs n'auraient pu, même de loin, imaginer la renommée actuelle.

L'origine du Musée d'instruments de musique de Markneukirchen diffère donc à bien des égards de celle des autres musées. Il ne doit rien à de riches donateurs, aucun mécène ne s'est penché sur son berceau, aucun duc ni prince n'a présidé à sa fondation à la différence, par exemple, de la Voûte verte de Dresde, commencée sous Henri le Pieux et terminée sous Auguste le Fort ; des musées de Vienne, patronnés par l'archiduc Ferdinand I<sup>er</sup> ; de ceux de Berlin, que l'on doit aux princes électeurs de Brandebourg, et de bien d'autres musées dans le monde entier.

Le Musée d'instruments de musique de Markneukirchen a été fondé et conçu par l'ensemble des producteurs, fabricants d'instruments locaux, ouvriers et marchands qui sollicitèrent et obtinrent ultérieurement l'appui du Ministère de l'intérieur du Royaume de Saxe et du Chancelier du Reich, Otto von Bismarck.

En 1886, l'Association fit don de la collection au conseil municipal de Markneukirchen, le priant d'en faire un « musée de la ville ». Le conseil accepta cette donation et c'est ainsi que l'Allemagne se trouva dotée de son premier et unique musée municipal autonome dans ce domaine (fig. 39).

En l'espace de 104 ans, le musée s'est enrichi de quelque 4 000 objets illustrant la facture instrumentale du monde entier. Baptisé tout d'abord Musée des arts et métiers, il est aujourd'hui mondialement connu sous le nom de Musée d'instruments de musique de Markneukirchen. Plusieurs corps de métier très différents ont participé à la constitution de la collection : les fabricants d'instruments de musique de Markneukirchen qui ont doté la collection d'instruments régionaux ; les marchands d'instruments de musique de Markneukirchen qui, grâce à leurs nombreuses relations dans de nombreux pays du monde, facilitèrent l'acquisition d'instruments à l'étranger (fig. 40-41) ; le gouvernement royal de Saxe enfin qui, en collaboration avec le Chancelier du Reich, importa des instruments de musique de pays lointains.

En 1892, le musée possédait déjà plus de 500 instruments de musique de grande valeur, dont la moitié provenait de pays non européens, et qui constituent aujourd'hui encore les pièces maîtresses de la collection, dont la réputation s'est étendue au monde entier. L'Association de Markneukirchen chargea un comité de solliciter l'aide du gouvernement royal de Saxe de l'aider à se procurer des instruments de musique non européens. Le gouvernement appuya ce projet et chargea le Ministère de l'intérieur de s'adresser au Chancelier impérial, le prince Otto von Bismarck. Par un arrêté du Ministère des affaires étrangères en date du 6 décembre 1886, Bismarck donna ordre aux ambassades, consulats généraux et consulats impériaux d'Amérique du Sud et d'Amérique centrale, d'Afrique, du Proche et du Moyen-Orient, d'acheter des instruments de musique dans les différents pays où ils étaient implantés. C'est ainsi que le gouvernement royal de Saxe fit gracieusement don au musée d'instruments provenant de nombreux



44

L'art de fabriquer des archets. W. Übel apprit de son père l'art de fabriquer les archets. En 1952 il ouvrit son propre atelier dans lequel il travaille avec son fils qui perpétue la tradition.

45

Le grand maître des fabricants de violons au Vogtland maintient la vieille tradition familiale : son arrière-grand-père travaillait déjà à Markneukirchen.



pays, qu'il exonéra généreusement de droits de douane (fig. 42-43).

Depuis 1946, la collection a doublé grâce à des dons faits par des Amis du musée dans de nombreux pays, à une aide généreuse de l'industrie de la musique de la République démocratique allemande et aux acquisitions du Musée lui-même. Depuis 15 ans, elle s'enrichit en moyenne de 70 instruments nouveaux par an.

### Objectif de la collection

L'objectif des fondateurs du musée apparaît à la lecture d'un court extrait de la Conférence de 1883 : « Si l'on peut illustrer la naissance d'un instrument individuel, à plus forte raison peut-on retracer l'évolution historique des instruments de musique. Combien d'instruments passionnants ont disparu, qu'il n'est pas seulement intéressant mais aussi extrêmement instructif de connaître ; songez combien il importe de connaître l'histoire des instruments contemporains depuis leur origine jusqu'à leur degré de perfection actuel. Quel extraordinaire témoignage de l'esprit créateur, du sens musical et de l'habileté de l'homme serait une telle exposition. Et quel encouragement pour l'esprit curieux et inventif que la connaissance des erreurs passées et des expériences en cours inciterait à rechercher de nouveaux perfectionnements, faisant échec à l'esprit routinier pour lequel,

passé le temps des études, il n'y a plus rien à apprendre mais qui, quand la marche du progrès réduit à néant ses conceptions surannées et ses pratiques ancestrales, s'en prend au monde entier, sauf à ses propres carences. »

Ce passage met en lumière à la fois la vision à long terme qui était celle de l'auteur et la motivation précise qui sous-tendait le projet dont la dimension économique est indubitable.

Les apprentis des maîtres-fabricants et les élèves de l'école spécialisée ne devaient pas seulement apprendre en théorie la liste des instruments fabriqués et utilisés dans le monde mais ils devaient aussi découvrir, par l'observation, quelles expériences et quels progrès avaient été réalisés dans le domaine de la facture instrumentale ; quant à l'industrie de la musique, puissante et fortement concentrée, elle se devait de commercer avec le monde entier et il était vital qu'elle se trouve des débouchés, il lui fallait donc être au courant de la production et des techniques étrangères.

À l'origine, le musée s'adressait à un cercle relativement restreint, et sa politique visait donc essentiellement à répondre aux intérêts de la région.

Aujourd'hui, le Musée d'instruments de musique a une renommée mondiale, possède une collection exceptionnelle et reçoit autant de visiteurs étrangers et nationaux qu'il peut en accueillir. Sa finalité a, de ce fait, été redéfinie. Au

sein de l'ensemble des institutions muséologiques de la République démocratique allemande, auquel il est désormais intégré, il se trouve affecté d'une mission spécifique. L'industrie de la musique et la fabrication des instruments se développent aujourd'hui en République démocratique allemande conformément aux orientations d'un très efficace institut de la recherche dans ce domaine (fig. 44-48). Dans le cadre de la mission qui lui est actuellement impartie, le Musée organise essentiellement des expositions permanentes d'instruments, classés par genres et par modèles, s'agissant des instruments européens, et par région géographique s'agissant des autres.

Le Musée a la chance, grâce à la politique intensive d'acquisitions qu'il mène depuis un siècle, de pouvoir présenter une collection presque complète d'instruments de musique constituée de modèles originaux. Il est le seul musée de la République démocratique allemande à présenter cette particularité, que les visiteurs apprécient à sa juste valeur.

Le Musée se doit d'exploiter au maximum cette particularité et les riches possibilités qu'offre la possession de tels objets, car c'est ce qui lui confère son originalité par rapport aux autres musées d'instruments de musique du monde. L'exposition permanente doit permettre aux visiteurs de reconnaître et de découvrir les liens qui existent entre le développement technique, social et culturel. La





46

collection d'instruments est une véritable mine d'informations, de connaissances, d'expériences, une source infinie de plaisir esthétique ; le rapport de l'homme au monde, de même que ses valeurs, ses idéaux et ses représentations y transparaissent, de façon que même le spectateur contemporain peut s'y retrouver et apprécier son identité en tant qu'être humain.

De même, les instruments dont l'heure de gloire est passée sont-ils toujours d'actualité en tant qu'œuvres d'art et objets de la culture matérielle dès lors qu'il existe un sujet doué de sens artistique et donc capable de se laisser captiver par eux. Les objets exposés procurent au visiteur un plaisir esthétique, émotionnel et intellectuel en satisfaisant son besoin artistique. Ils deviennent pour lui un moyen d'apprendre et de communiquer, de saisir la beauté et la diversité de la facture instrumentale. Dès lors que les objets s'offrent au visiteur et que celui-ci les déchiffre, il est sous leur emprise.

Il existe aujourd'hui un rapport étroit entre le musée et la facture instrumentale régionale. Non seulement les élèves de l'école professionnelle — c'est-à-dire les futurs fabricants d'instruments de musique — utilisent régulièrement le fonds du musée, dans le cadre de leurs cours, ce qui était, en fin de compte, l'objectif et le but de sa fondation, mais encore les maîtres et les artisans qui fabriquent des instruments à l'intention des orchestres régionaux y trouvent une source multiple d'inspiration dans la mesure où les objets exposés leur permettent de retracer l'évolution technique des différents groupes d'instruments. Ils

offrent également matière à comparaisons et stimulent la recherche des formes. Enfin, en restant en contact avec les jeunes professionnels, nous influons sur leur conscience historique.

Le Musée se trouve aujourd'hui dans une phase importante de rénovation et de reconstruction. Lorsque la collection sera ouverte au public en 1988, on trouvera les sections suivantes : instruments à cordes frottées, à cordes pincées, instruments à vent en bois, instruments à anche, instruments à vent en cuivre, instruments à clavier, automatophones, instruments du Proche et de l'Extrême-Orient, d'Afrique et d'Amérique du Sud. Divers facteurs concourent à faire de la présentation d'une exposition une réussite, mais, dans le cas du Musée d'instruments de musique de Markneukirchen, le bâtiment lui-même est un élément déterminant.

Rarement musée ne se sera aussi bien harmonisé avec les objets qui y sont exposés que cet ancien hôtel particulier, classé monument historique, construit en 1784 dans le style baroque tardif avec son charmant toit baroque, et son agréable cour intérieure ornée de 10 colonnes soutenant des arcades en étage.

L'architecture du musée, aussi bien intérieure qu'extérieure, est en parfaite harmonie avec les formes des instruments de musique exposés. On ne saurait rêver cadre plus approprié. C'est pourquoi les vitrines d'exposition sont délibérément invisibles, discrètes, sobres dans la forme, la couleur et le matériau. L'effet recherché doit être produit conjointement par l'objet exposé et par l'architecture du bâtiment qui l'abrite.

Pour aider le visiteur à apprécier les objets sur le plan esthétique et les comprendre, le Musée met à sa disposition des brochures d'information, des publications ainsi que des guides qui complètent intelligemment le message transmis par les objets exposés.

Le fonds du musée est constitué de près de 4 500 objets représentatifs de l'industrie des instruments de musique. On trouve ici 2 900 instruments, pièces détachées et outils, dont 400 instruments non européens, auxquels s'ajoutent des livres spécialisés, des photos, des tableaux, des prospectus et annonces publicitaires des fabricants et marchands. Comme nous l'avons déjà dit, la collection n'a pas été parrainée par de riches mécènes en mal de publicité. On ne trouve ici ni Stradivarius ni Guarnerius mais la simple beauté du geste de l'ouvrier qui s'efforce de parvenir à la maîtrise se dégage des instruments

exposés. L'exemple des instruments à cordes régionaux nous permet d'aller du particulier au général et de discerner certaines évolutions. Le plus ancien violon de Markneukirchen a été fabriqué par Johann Gütter en 1712. Original sur tous les plans, ce violon est un témoin extrêmement instructif de l'ancienne facture régionale. Les instruments des maîtres Ficker, Gütter, Heberlein, Hopf, Pfretzschner, Reichel, Voigt et bien d'autres ont tous été fabriqués dans des ateliers régionaux et témoignent de la fabrication des violons de 1712 à nos jours.

La facture des instruments à cordes d'autres pays ne manque pas non plus d'exemples. Des instruments représentatifs de la Bohême, de la France, de la Hongrie et de bien d'autres pays nous permettent de faire des comparaisons. On trouve ici des formes particulières, comme le modèle de Stelzner, le violon de Chanot, l'alto de Ritter, le violon trapézoïdal conçu par Savart, et bien d'autres exemples de tentatives sérieuses en vue de renouveler la fabrication des instruments de musique.

Il serait impossible, dans le cadre de cet article, d'énumérer, même rapidement, les objets les plus extraordinaires et les plus remarquables. La collection comprend des instruments de formes bizarres, de reproductions d'objets exotiques, de curiosités et de miniatures appartenant au domaine de l'industrie des instruments de musique. Le musée rend compte avec une rare richesse de détails de la recherche en matière de facture instrumentale et de l'évolution dans ce domaine. Citons encore le chalumeau à anche métallique, mis au point à Markneukirchen en 1908, et qui fut rapidement adopté par le mouvement ouvrier révolutionnaire, dont les défilés avançaient au son des chalumeaux.

L'exposition permanente retrace l'évolution des instruments dans le temps, par exemple celle des flûtes, depuis le simple pipeau jusqu'à la flûte de Böhm. La collection d'instruments à vent en cuivre, l'une des plus importantes d'Europe, illustre les expériences, les essais et les réflexions particulièrement intéressantes qui ont présidé à la construction des soupapes. L'évolution des instruments revit à travers les formes archaïques des instruments non européens que l'on peut comparer aux instruments modernes contemporains. Chaque section expose également un instrument de pointe de la production contemporaine de l'industrie musicale en République démocratique



allemande. Le visiteur peut ainsi admirer des instruments qui représentent autant de sommets de la technique mondiale, comme l'accordéon Supita fabriqué dans les ateliers d'accordéons de Klingenthal, le cor double du maître Hans Hoyer de Klingenthal ou un alto du luthier Eckard Richter, de Markneukirchen. Tous ces instruments sont la démonstration du savoir-faire des artisans et plusieurs détails témoignent de leur recherche de la perfection. Ainsi s'est réalisé le vœu des luthiers qui ont fondé la collection il y a 104 ans. Plus de 100 000 visiteurs viennent chaque année admirer les objets exposés dans le musée. Nous nous efforçons, grâce à l'activité muséologique que nous menons de façon méthodique, de les aider à en jouir pleinement. Actuellement, l'État consacre des sommes importantes à la reconstruction des salles d'exposition et des bâtiments. La réouverture du musée à l'automne 1988 témoignera de l'amour que nous portons au patrimoine culturel national et mondial dans le domaine de la facture instrumentale et des soins que nous lui consacrons. □

[Traduit de l'allemand]

46

Maître Knof : artisan-artiste reconnu. Son arrière-grand-père fabriquait déjà des cuivres et aujourd'hui les musiciens célèbres de Tokyo à Paris jouent de ses cors.

## BIBLIOGRAPHIE

Citation de la Conférence marquant le début de la collection, prononcée le 24 février 1883 par Paul Apian-Bennewitz. Archives du Musée d'instruments de musique de Markneukirchen.

*Catalogue du Musée des arts et métiers de Markneukirchen*, Markneukirchen, 1908.

WILD, Erich. « Führer durch das Musikinstrumenten — Museum der Stadt Markneukirchen », Markneukirchen, 1971.

JORDAN, Hanna. « Führer durch das Musikinstrumenten — Museum Markneukirchen », Musée des instruments de musique de Markneukirchen, 1975.

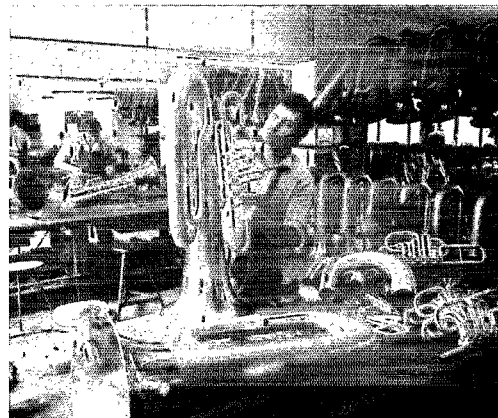
—. « 100 Jahre Musikinstrumenten — Museum Markneukirchen », Dresde, *Sächsische Heimatblätter*, p. 69-71, 2/1984.

GEWINNER, Ernst. « Zur Entstehung und Entwicklung des Musikinstrumenten — Museums Markneukirchen », in *Sächs. Heimatblätter Dresden*, n° 2/1975, 21<sup>e</sup> année, p. 79-81.

—. « Zur Entwicklung des Musikinstrumenten — Museums Markneukirchen », in *Neue Museumskunde*, Berlin, n° 2/1980, 23<sup>e</sup> année, p. 85-93.

47

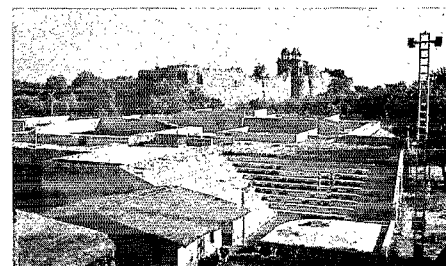
Instruments à vent.



48

L'atelier de fabrication de basses à archet a été fondé en 1882 par J. Rubner. Aujourd'hui il est dirigé par le petit-fils du fondateur.





49

## Le Musée d'artisanat de New Delhi



50

*Dans l'ensemble, les pièces de musée n'étaient pas à l'origine des "trésors" faits pour être exposés dans une vitrine, mais des objets usuels qui se vendaient au marché et qui auraient pu être achetés et utilisés par n'importe qui.*

Ananda Coomaraswamy

### Jyotindra Jain

Né à Indore en 1943. Directeur principal au Musée d'artisanat de New Delhi. Maîtrise d'histoire et de culture de l'Inde ancienne, Université de Bombay, 1965; doctorat d'ethnologie et de civilisation indienne, Université de Vienne, 1972. Recherches sur l'art régional indien dans ses rapports avec la mythologie et les rites; nombreux travaux sur le terrain dans le Gujarat, le Rajasthan, le Madhya Pradesh et l'Orissa. Boursier de recherche de la Fondation Alexander von Humboldt, Institut de l'Asie du Sud, Université de Heidelberg, 1975-76. Directeur du Musée Shreyas des arts et traditions populaires du Gujarat, 1976-78. Boursier de recherche de la Fondation Homi Bhabha, 1981-83. Auteur de plusieurs publications sur l'iconologie et les arts rituels de l'Inde, dont la plus récente s'intitule *Painted myths of creation: Art and ritual of the Indian tribe* (Représentations picturales des mythes de la création: art et rites d'une tribu indienne).

### La place de l'artisanat dans la vie indienne

La société indienne traditionnelle ne faisait pas nettement la distinction entre l'«art» et l'«artisanat». Le mot sanscrit *shilpa* signifiait tout à la fois savoir-faire, artisanat, œuvre d'art ou d'architecture, conception et décoration. Dans la hiérarchie sociale hindoue traditionnelle, la condition de l'artisan qui fabriquait des objets religieux était relativement élevée, de sorte que l'art et l'artisanat étaient considérés, d'une part, comme une forme de dévotion et, d'autre part, comme un moyen d'ascension sociale. L'artisan était le descendant de *Visvakarma*, l'«architecte de l'univers», qui aurait façonné lui-même des images des divinités. Les artisans qui produisaient des pilons et des mortiers pour les ménagères du village et les architectes qui concevaient des temples et des palais magnifiques appartenaient à la même souche paysanne. On sait que les artisans s'organisaient souvent en corporations afin de défendre leurs intérêts socio-économiques et professionnels et qu'ils réalisaient collectivement de vastes ouvrages pour répondre à la demande très spécialisée de leurs clients.

Le plus souvent, l'artisanat n'est pas uniquement un moyen d'existence: il remplit une fonction plus importante lors

d'événements rituels comme la naissance, l'initiation, le mariage, les funérailles, les fêtes annuelles et saisonnières, etc. A cette occasion, l'artisan et son métier jouent un rôle majeur dans les cérémonies, qui exigent toutes sortes d'étoffes et de vêtements, de récipients et d'ustensiles, de jouets et de jeux, d'accessoires et de meubles. Ce qui est remarquable, c'est qu'un objet utilisé chaque jour à des fins banales prend une valeur rituelle, revêt un caractère symbolique qui permet à l'artisanat et, partant, à l'artisan d'accéder au monde du sacré. Il n'est donc pas simplement destiné à être commercialisé, mais fait partie intégrante de l'ordre socio-religieux des communautés tribales et villageoises de l'Inde traditionnelle ou contemporaine.

### Le musée d'artisanat

Le Musée d'artisanat a été créé en 1956 par le All India Handicrafts Board, en vue de préserver le patrimoine artistique et culturel de l'Inde. Il avait essentiellement pour mission de réunir les plus beaux spécimens de l'artisanat indien, contribuant, par leur présentation, à revivifier cet artisanat, à favoriser la reproduction de ses techniques et à encourager le développement (fig. 49-50).

La collection du Musée, qui est riche de 20 000 pièces rassemblées en l'espace de

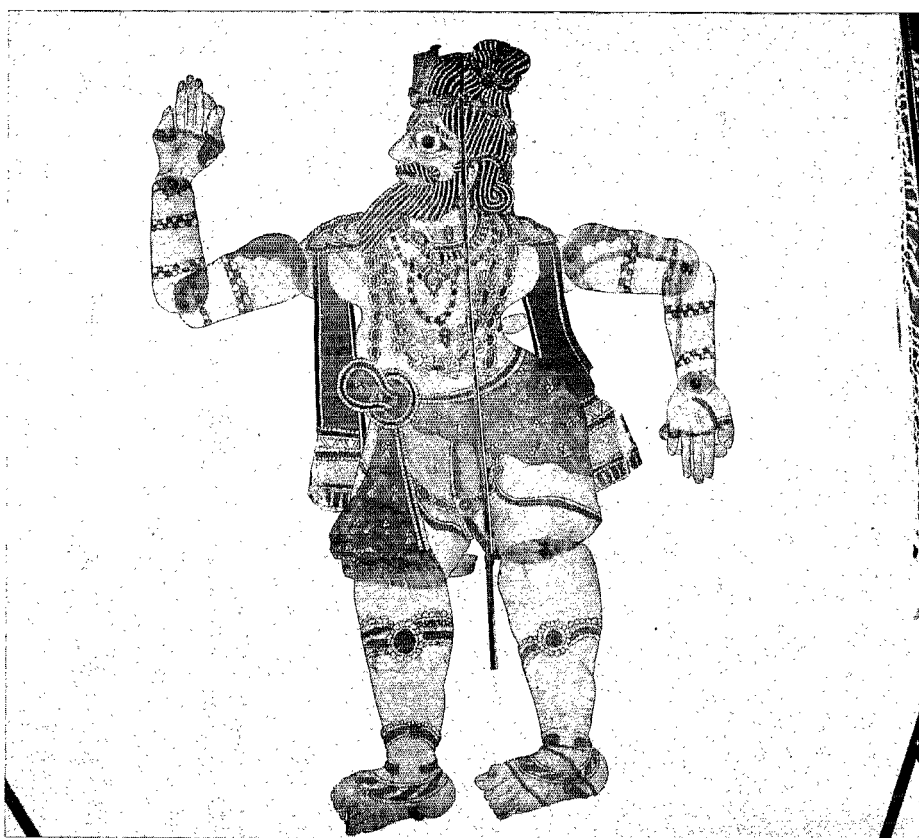
49

Vue aérienne de l'amphithéâtre à ciel ouvert du Musée d'artisanat.

50

Vue de l'entrée du Musée d'artisanat avec le Purana Quila à l'arrière-plan.

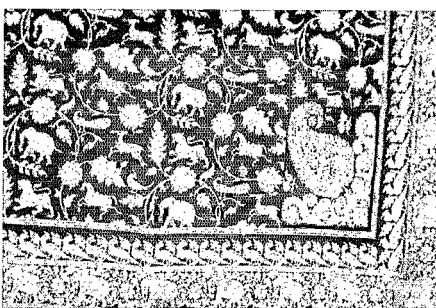
trente ans, comprend des icônes, des lampes, des brûleurs d'encens, des accessoires rituels, des objets usuels, des bois sculptés, des bois peints et des objets de papier mâché, des sculptures naga, des poupées, des jouets, des marionnettes, des masques, des peintures populaires et tribales, des terres cuites, des ivoires, des cartes à jouer, des ouvrages d'étain incrusté (*bidri*), des bijoux et un choix tout à fait représentatif d'étoffes indiennes traditionnelles (fig. 51-56). Le Musée a aussi le privilège de posséder une collection exceptionnelle de statuettes de bois sculpté représentant les *bhutas*, divinités populaires de la zone côtière du Karnataka. La collection reflète véritablement la continuité des traditions artisanales indiennes : des éléments anciens et récents du patrimoine sont présentés côte à côte de façon à montrer le haut niveau de compétence qui a subsisté en Inde jusqu'à ce jour. Les pièces ne sont jamais choisies en raison de leur seule ancienneté ; c'est plutôt la délicatesse de l'exécution, de la conception, du procédé ou du dessin qui leur vaut d'être retenues.



### La structure du Musée

L'enceinte du Musée, qui occupe 3,2 hectares, comprend trois aires principales : les salles d'exposition temporaire (fig. 57) et la réserve, le village et la zone de démonstration des techniques artisanales.

L'édifice, qui est admirablement conçu, est l'œuvre d'un architecte de renom, Charles Correa. Situé entre les habitations extrêmement simples du village et le majestueux Purana Quila, il assure entre eux une transition harmonieuse. Il n'écrase pas les premières de son poids et ne détonne en rien avec la majesté du second. En fait, ce voisinage lui confère grâce et élégance. Les salles d'exposition, la réserve, les locaux administratifs, la bibliothèque et le laboratoire sont disposés autour de cours à ciel ouvert. Toutes ces cours, avec leurs *tulsi* sacrés, leurs *champaca*, les grands vases qui y sont exposés et leur sol pavé de briques sont aussi harmonieuses que celles des *haveli* traditionnels du Rajasthan et du Gujarat et offrent tout l'agrément de l'architecture contemporaine. Les cloîtres intérieurs et extérieurs sont surmontés d'auvents couverts de tuiles. Ce qui frappe avant tout dans cet édifice, c'est l'ambiance rustique qui s'en dégage, associée à une modernité fonctionnelle.



52  
Détail d'un sari en brocart. Varanasi, Uttar Pradesh, début du XX<sup>e</sup> siècle. Collection du Musée.

51  
Sage, marionnette de cuir. Peau de chèvre. Andhra Pradesh, début du XX<sup>e</sup> siècle environ. Collection du Musée.



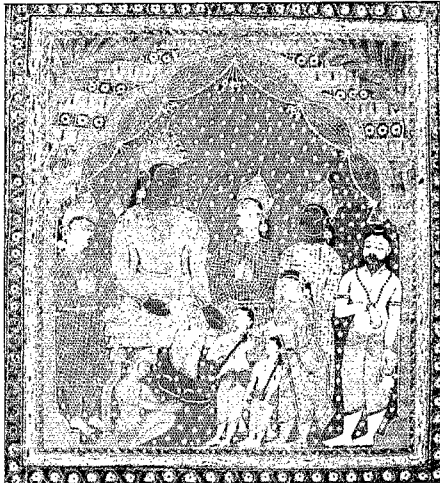
53  
Boîte en marbre incrusté, avec couvercle. Agra, Uttar Pradesh, milieu du XX<sup>e</sup> siècle environ. Collection du Musée.



54  
Krishna enfant tenant une boule de beurre. Bronze. Orissa, XVII<sup>e</sup> siècle environ. Collection du Musée.

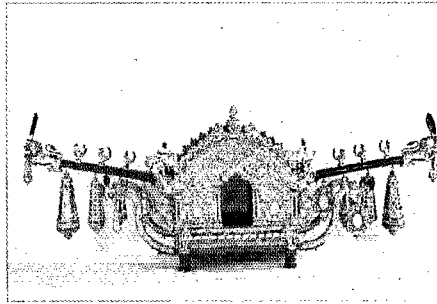
55

Palanquin utilisé pour les processions rituelles. Bois, miroirs et plâtre couvert de feuilles d'or. Tanjore, Tamilnadu, début du XIX<sup>e</sup> siècle environ. Collection du Musée.



### Le village

Le village du Musée est ce qui subsiste d'une exposition temporaire organisée sur le thème de l'Inde rurale à l'occasion d'« Asie 72 ». Il s'étend à l'heure actuelle sur une superficie de 2,4 hectares et fait partie intégrante du Musée. Il comprend 15 structures représentant des habitations et des cours de villages de l'Arunachal Pradesh, de l'Assam, de l'Himachal Pradesh, de l'Orissa, du Tamilnadu, du Gujarat, du Bengale, du Bihar, du Rajasthan et des îles Nicobar. Toutes sont des répliques fidèles réalisées à l'aide de matériaux de construction authentiques par les habitants des villages eux-mêmes. A l'intérieur de chacune d'elle, on a disposé des objets usuels afin de recréer le contexte culturel dans lequel ils étaient utilisés avant de devenir des pièces de musée « rares », à mettre sous clé dans des vitrines de verre. Certaines zones du village ont été transformées dernièrement en galeries d'art à ciel ouvert. Sur les murs faits de terre et de bouse de vache séchées sont exposées des peintures rituelles et festives réalisées par des artistes des communautés tribales et villageoises. Outre qu'elles donnent une idée assez exacte du milieu dans lequel il vit, ces peintures sont pour l'artiste une occasion d'exercer sa créativité et d'exprimer sa personnalité propre dans le respect de la tradition. Le village permet aux visiteurs d'admirer et de mieux apprécier le patrimoine culturel ancien de l'Inde. Nous espérons qu'il leur fera sentir combien, dans un pays en voie d'industrialisation rapide comme l'Inde, il est urgent de préserver les techniques rurales et les valeurs esthétiques traditionnelles.



56

*Pata* représentant une scène du poème épique du Ramayana. Pigments sur cartons de chiffon. Orissa, milieu du XX<sup>e</sup> siècle environ. Collection du Musée.

### Les artisans au travail

Le Musée invite des artisans de toutes les régions du pays à venir faire la démonstration de leurs techniques dans le cadre enchanteur du village. Il offre ainsi au public la possibilité de suivre toutes les étapes du processus de création. Contrairement à l'ouvrier d'usine qui travaille à la chaîne et n'a pas une conception précise de l'objet qu'il contribue à produire, l'artisan a une vision globale de son œuvre. La nature des matériaux et des techniques, la forme et sa réalisation, le contexte socio-religieux et le but de la création sont autant d'éléments qu'il a constamment à l'esprit. Voir un artisan travailler, c'est donc un peu voir l'univers prendre forme sous ses yeux (fig. 58-59).

En outre, la formule adoptée permet à des artisans de régions différentes de confronter leur expérience. Ces artisans peuvent aussi s'inspirer de la collection du Musée pour mieux préserver les techniques et les formes traditionnelles. Les visiteurs ont la possibilité d'acheter directement les objets à ceux qui les ont fabriqués, au lieu d'avoir à s'adresser à un intermédiaire, et d'éprouver ainsi la plus précieuse des émotions, celle que suscite le don d'une part de soi par le truchement de l'objet créé.

Enfin, le programme de démonstration apporte un complément d'information technique par rapport à la collection du Musée et peut offrir aux chercheurs un champ d'observation temporaire des participants.

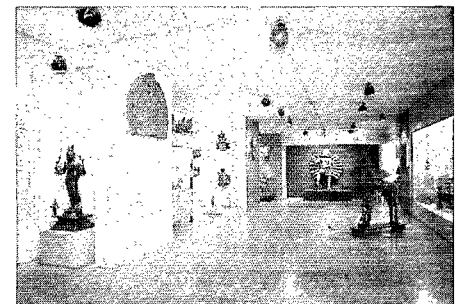
### Programme d'enseignement et ateliers de création

Exercer une activité artisanale en guise de passe-temps est une idée occidentale. La

fabrication artisanale se faisant rare en Europe en raison de la production mécanisée des objets usuels, l'élite y a fait de l'artisanat un violon d'Ingres. Dans beaucoup de régions de l'Inde, en revanche, l'artisanat a subsisté en tant que mode de vie. Tel est l'aspect que le programme d'enseignement vise à mettre en lumière. Il s'agit de faire connaître aux enfants le patrimoine culturel traditionnel de l'Inde, de donner aux écoliers l'occasion de rencontrer des artisans pour qu'ils puissent non seulement se familiariser avec leurs techniques et leurs matériaux mais aussi voir comment ils créent leurs œuvres (fig. 60).

En découvrant eux-mêmes l'argile et le tour du potier, l'impression à la planche à main et la peinture sur tissu, le modelage et la fonte du métal, l'illustration et la narration d'histoires, la gravure et l'incrustation sur pierre et sur bois ainsi que d'innombrables autres procédés et techniques, les enfants comprennent que la peinture à l'huile n'est pas le seul mode d'expression du talent créateur. De plus, le Musée organise à leur intention des ateliers de création où, placés par groupes sous la direction d'un artisan, ils commencent par se familiariser avec la technique de base et les matériaux, pour les utiliser ensuite en donnant libre cours à leur imagination. Les travaux les plus réussis sont conservés en vue d'expositions futures.

Les habitations aux murs de terre séchée et aux toits de chaume qui abritent les ateliers des artisans invités, les sols



57

Salles de l'exposition « Continuing Traditions of Indian Craftsmanship » (Continuité de la tradition artisanale indienne).



pavés de briques et les terrasses à gradins qui constituent pour les enfants des studios à ciel ouvert font du musée un lieu hautement favorable à la création.

### Recherche et documentation

Le Musée comprend une section spécialisée de recherche et de documentation, dont le personnel étudie tant les collections que les pratiques des artisans et leurs métiers, et effectue également des recherches sur le terrain en faisant appel à des spécialistes extérieurs. Le Musée a aussi mis sur pied un système de bourses mensuelles afin d'encourager l'accomplissement d'études de haute spécialisation dans les domaines de l'art et de l'artisanat traditionnels. Le Musée possède une bibliothèque de consultation sur place où l'on trouve des livres sur l'art, l'artisanat et les textiles indiens traditionnels, ainsi que des ouvrages fondamentaux d'anthropologie concernant les tribus indiennes. La bibliothèque compte environ 10 000 titres et possède des collections de journaux importants (*Journal of India Art and Industry*, *Lalit Kala*, *Roop Lekha*, *Marg*, *Rupam*, *Journal of India Folkloristics*, etc.). Des enquêtes systématiques sur l'art et l'artisanat indiens ont été réalisées à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle ; la bibliothèque a déjà commencé à acquérir certaines des études ainsi publiées, qui figuraient parmi les premières du genre. Un fichier thématique complet sur l'art et l'artisanat et une bibliographie nationale de l'artisanat et du tissage sont en préparation.

Un petit laboratoire s'occupe de la préservation des collections du Musée. Il s'acquitte avec compétence de différentes tâches — reliure en toile, montage des peintures et des rouleaux, réparation des terres cuites et des objets en bois ainsi que restauration des bois peints et des objets en papier mâché. Le Musée possède une collection de films documentaires de 16 mm concernant l'artisanat et le tissage. Des séances publiques de projection sont organisées régulièrement dans un petit auditorium de 60 places. L'auditorium est en outre équipé pour la projection des diapositives de 35 mm. Le Musée organise aussi des conférences ; données par d'éminents spécialistes, elles portent sur différents aspects de l'art, de l'artisanat, de l'anthropologie culturelle, de la religion, de la mythologie, du folklore, etc.



### Arts du spectacle

Dans l'Inde traditionnelle, il n'y a pas de cloison étanche entre les arts plastiques et les arts du spectacle. Il n'est guère de spectacle traditionnel qui ne fasse appel à l'artisanat, qu'il s'agisse d'ornementation corporelle, de masques, de marionnettes, de costumes et de décors, d'instruments de musique, etc. En vue d'illustrer cette cohésion, le Musée organise de temps à autre des spectacles, en collaboration avec l'Office indien des foires commerciales. De plus, il y a toujours dans l'enceinte du Musée au moins un artiste qui est à la fois artisan et interprète ou exécutant — un marionnettiste ou un conteur qui commente des rouleaux peints, par exemple — et dont la présence enrichit considérablement les programmes éducatifs destinés aux enfants.

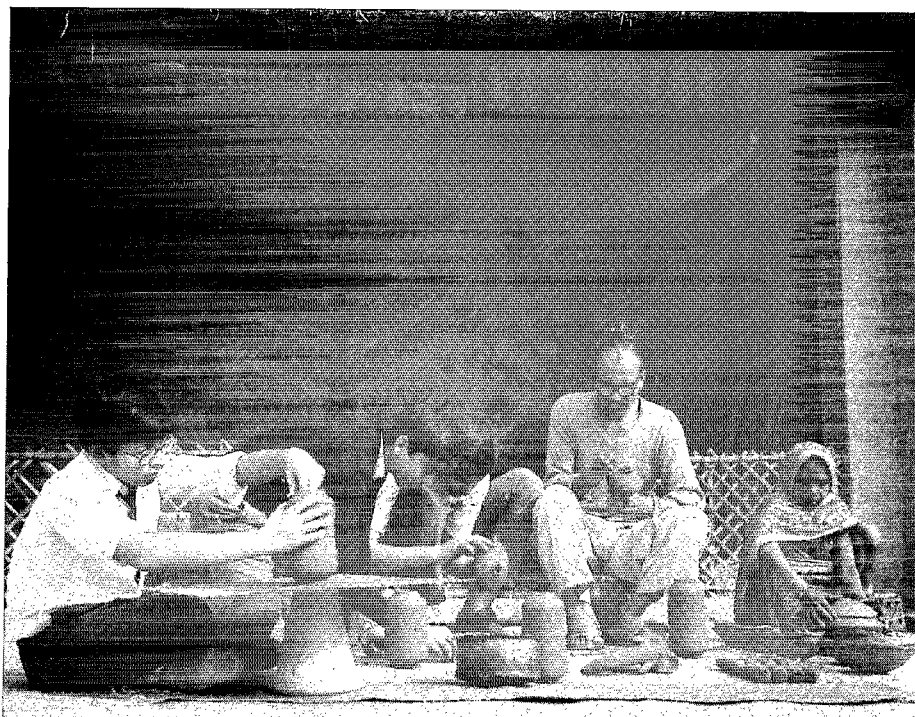
[Traduit de l'anglais]

58  
Tisserande de la tribu des Rabhas (Assam) utilisant un métier à bras, dans la zone de démonstration.



59  
Femme du Gujarat décorant une poterie.

60  
Ecoliers au travail sous la direction d'un maître artisan au cours d'un atelier de création organisé dans le cadre du programme éducatif.

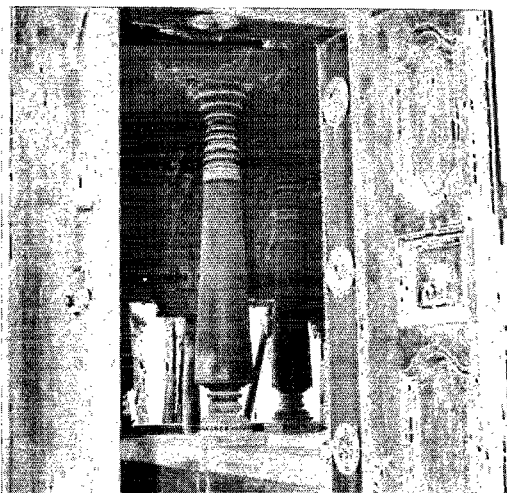


## *Dakshinachitra : un musée pour les arts et traditions populaires de l'Inde du Sud*

Deborah Thiagarajan

Née en 1943, Philadelphie, États-Unis d'Amérique. M.A. en pédagogie évolutive et internationale, Université de Pittsburgh, 1968. M.A. en études régionales d'Asie du Sud, Université de Pennsylvanie, 1985. Poursuit un travail de doctorat à l'Université de Madras, Inde, au Département d'archéologie et d'histoire de l'Inde ancienne. Mémoire sur « Le Développement du culte voué à Surya et Navagraha en Inde du Sud à la période Cola ». Formation de muséologie à l'Université de Pennsylvanie au Musée de l'Université. Membre du bureau de Tamil Nadu de l'INTACH (Indian National Trust for Art and Cultural Heritage) depuis 1984. Présidente de la Madras Craft Foundation. Auteur de plusieurs publications sur l'architecture séculaire et l'artisanat de l'Inde du Sud.

61  
Un spécimen de maison du Chettinad  
(achat du musée).



Madras est une cité tentaculaire de quatre millions d'habitants, située en bordure du golfe du Bengale, dans l'Etat méridional du Tamilnadu.

Aussi proche dans le temps que dans l'espace des activités artisanales, des fêtes et de la musique qui font la richesse culturelle de la vie des villages de l'Inde méridionale, Madras n'a pourtant que très peu de liens avec elles. C'est d'ailleurs le cas de la plupart des centres urbains du pays, et le divorce ne cesse de s'accroître. Et même dans l'Inde rurale, les choses sont en train de changer rapidement. Les techniques artisanales se perdent, à mesure que s'accroît la demande d'articles fabriqués en série et que le mécénat traditionnel disparaît. Les troupes populaires, avec leurs danseurs, chanteurs, marionnettistes, auteurs et musiciens, ont été dans une large mesure balayées par l'engouement pour le cinéma et la vidéo modernes. En dépit de cette situation, il n'y a pas, dans toute cette grande métropole, une seule institution où l'on puisse se documenter sur les valeurs culturelles qu'expriment l'art, la musique et les fêtes de l'Inde rurale. C'est pour combler cette lacune que la Craft Foundation de Madras a lancé il y a deux ans le projet Dakshinachitra. L'idée est de créer à Madras un musée permettant d'appréhender globalement le dynamisme artistique de la vie rurale dans les quatre Etats du Sud. Le principe cardinal est que, dans les villages, toutes les manifestations de l'art — musique, artisanat, troupes populaires — procèdent d'une même conception et se fondent dans le rythme des activités quotidiennes, se mettant en valeur et se complétant mutuellement. En offrant un panorama complet des arts et de leurs rapports réciproques, le musée espère faire vivre non seulement des objets, mais encore l'esprit même de ces relations et valeurs traditionnelles qui font partie de la vie des villageois. Les expositions et les programmes du musée insisteront sur ces interactions.

Pour réussir à présenter tous les arts en un même lieu, en organisant régulièrement des spectacles et des ateliers, il faut des compétences professionnelles très variées dans chaque domaine. L'originalité de Dakshinachitra et sa force résident dans son réseau d'associations et de groupes de professionnels avec lesquels il travaille. Le Centre, qui a démarré avec un petit noyau d'administrateurs chargés de superviser sa politique générale et son expansion, en est venu, tout naturellement semble-t-il, à s'adjoindre trois associations distinctes : Sampradaya, qui se consacre à la recherche et à la documentation sur les traditions musicales de l'Inde du Sud, qu'elle s'efforcera de perpétuer ; Koothupattirai spécialisée dans le théâtre traditionnel et les spectacles populaires, et qui s'occupe de sa propre troupe ; enfin, le Crafts Council of India, qui s'attache au développement des techniques artisanales, organise des expositions et fournit de la documentation en la matière. Il y a encore une quatrième association, l'INTACH (Indian National Trust for Art and Cultural Heritage) avec laquelle a été mis au point un programme très détaillé de sensibilisation culturelle à l'intention des enfants des villes.

La mise en place de l'institution n'a pas été facile, et il reste encore beaucoup de problèmes à résoudre. Le principal aura été celui du financement et de l'achat du terrain dans une ville où les prix fonciers sont aussi élevés que dans certains quartiers du bas de la ville de New York. Le gouvernement du Tamilnadu a répondu favorablement à une demande d'aide, mais il y a eu beaucoup de lenteurs administratives.

Le Commissaire à l'artisanat, qui dépend du Ministère du commerce, a offert à la Fondation un financement de contrepartie pour la construction du bâtiment, mais ce don ne se matérialisera qu'après l'achat du terrain. En attendant, les quatre groupes engagés dans le projet sont allés de l'avant pour quadriller toute la ville de leurs programmes.



Avec chacun de ces programmes comme avec chaque effort de recherche, l'équipe acquiert l'expérience et l'information concrète requises pour apprécier les besoins et déterminer les types d'exposition et les programmes qui auront l'impact le plus durable. Ainsi, du point de vue du développement du musée et du perfectionnement de son personnel, ce qui était à l'origine un désavantage nous permettra peut-être d'éviter beaucoup d'erreurs coûteuses.

La nouveauté de son domaine d'action rend la tâche du musée d'autant plus difficile. Bien que les ethnologues aient souvent étudié les villages et les castes de l'Inde méridionale, rares sont les chercheurs qui se sont mis sérieusement à rassembler une documentation sur son architecture, ses arts populaires et son patrimoine physique. Il apparaît que l'une des missions essentielles de la Fondation sera de défricher progressivement ces domaines, tout en formant et en recrutant des jeunes connaissant bien les méthodes de recherche requises.

Pour l'aménagement des aires d'exposition et la présentation des expositions, le Centre s'est assuré le concours de M. Dashrath Patel, l'un des plus célèbres designers du pays. Une fois terminé, le Centre doit comprendre, outre des aires d'exposition classiques, de nombreuses reconstitutions de cadres à destination précise — cuisines, greniers, cours, pièces d'habitation — avec, autant que possible, l'indication des actes rituels et des symboles cérémoniels ou des décorations qui leur donnent toute leur signification. Les expositions traditionnelles présenteront telle ou telle technique artisanale, l'artisan chez lui, ses liens avec la vie du village et le temple : le potier, par exemple, ne fabrique pas seulement des objets usuels comme les ustensiles de cuisine ou les cruches, mais aussi des statuettes de divinités ou de très beaux chevaux en terre cuite qui sont présentés, une fois l'an, au sanctuaire du village.

Dans les expositions ayant pour thème la célébration des saisons ou les cérémonies liées au cycle biologique, on trouvera des exemples non seulement d'artisanat traditionnel et de décorations de fête utilisées en ces occasions, mais aussi d'instruments de musique ainsi que de certains aspects des spectacles populaires qui accompagnent ces festivités.

L'Inde méridionale, à laquelle l'histoire a donné une certaine unité culturelle, se compose de quatre Etats, Tamilnadu, Karnataka, Andhra Pradesh et Kerala, comptant au total 200 millions

d'habitants. Ces quatre Etats seront représentés dans le musée lorsque celui-ci sera terminé ; mais étant donné la sévérité des contraintes financières et l'ampleur de la tâche à accomplir, les recherches et les collections se limitent pour l'instant au Kerala et au Tamilnadu. Le choix s'est porté sur deux Etats très différents puisque le Kerala, au climat tropical et à la végétation luxuriante, doté d'un système d'organisation sociale unique dans l'histoire du pays, a produit un artisanat et une architecture qui offrent un contraste intéressant avec l'art du Tamilnadu.

Pour traduire toutes ces idées dans ses expositions, le Centre mène plusieurs programmes de recherche et constitue ses collections autour de ces programmes. Un grand nombre de travaux sur le terrain et d'études ont été consacrés à l'architecture traditionnelle du Tamilnadu, et en particulier à celle du Chettinad (fig. 61), région célèbre pour ses grandes demeures construites au siècle dernier par une communauté locale de riches négociants, les Nagarathars, qui attirèrent les plus habiles artisans du Tamilnadu — ferreux, menuisiers et potiers — de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle aux environs de 1950.

Le Centre a récemment fait l'acquisition de toute la façade de l'une de ces demeures du XIX<sup>e</sup> siècle et de plusieurs pièces s'ouvrant sur la cour de la maison. Il a aussi constitué une collection d'ustensiles de ménage utilisés dans la région.

Dans le cadre d'un deuxième projet de recherche, on s'efforce de réunir une documentation sur le folklore, l'artisanat, la musique, le théâtre populaire et les fêtes dans plusieurs villages du district de Kanyakumari, le plus méridional de l'Etat du Tamilnadu. Quand ce projet a été lancé il s'agissait essentiellement de rassembler une documentation sur l'artisanat et les traditions orales. Cependant, il est vite apparu que, dans un périmètre limité, une méthode plus synthétique donnerait de bien meilleurs résultats ; c'est ainsi qu'une équipe pluridisciplinaire s'est constituée avec des membres de chacune des associations affiliées au musée pour entreprendre, en janvier 1987, un programme parrainé par la Fondation Ford. Cette équipe comprend un ethnologue, un spécialiste du folklore, un musicologue et un expert en techniques artisanales. Ils étudieront plus particulièrement la place du théâtre populaire et des créations artisanales dans les célébrations saisonnières et autres fêtes villageoises. Les données et les enregistre-



62 Une pièce montée par le groupe Koothuppattirai. Elle appartient au répertoire contemporain, mais la mise en scène emprunte au genre traditionnel qu'est le therukoothu.

ments que nous avons recueillis serviront à préparer les expositions et les programmes musicaux ou folkloriques du musée et seront conservés comme documents d'archives.

Grâce à la générosité du Craft Museum de New Delhi, une équipe composée de deux architectes et d'un ethnologue a commencé un travail documentaire sur l'architecture profane du Kerala. Ce projet a été choisi surtout pour nous aider à prévoir correctement, dans le plan du musée, l'espace à réserver à l'architecture et à l'artisanat du Kerala en l'état actuel de nos connaissances. Les architectes font des relevés, des dessins et des photographies, cependant que l'ethnologue interroge les vieux des villages sur leurs rites, l'utilisation de l'espace et la fonction de tous les objets de la maison. Ceux-ci sont collectés (ou tout au moins répertoriés, car leurs propriétaires répugnent souvent à s'en séparer, même en les vendant) et ce travail permet de se figurer plus clairement et plus précisément comment reconstituer, dans le musée, certains décors traditionnels, salles de cérémonies, parties de maison, greniers à blé.

Soucieux d'amener tous les groupes du musée à se placer dans la même perspective et d'offrir une vision intégrée de l'art, de la musique et du théâtre populaires du Kerala, le Centre prévoyait un programme de deux semaines d'expositions, de représentations et d'ateliers, à Madras, en septembre 1987. Il y eut une exposition d'artisanat et d'architecture traditionnelle, des ateliers et des spectacles pour enfants ainsi que diverses représentations. L'université, les collèges et d'autres institutions sont également encouragés à organiser des conférences et des colloques sur l'histoire, l'art et la musique du Kerala. On s'emploie activement à réunir des fonds et à obtenir des parrainages pour ces programmes. Les relations que le musée entretient avec les associations qui lui sont affiliées n'ont rien de rigide, mais il existe une coordination générale. Chaque association indique les domaines d'intérêt mutuel et ceux qui lui sont propres. Une brève description de Sampradaya, de Koothupattirai, du Crafts Council et de l'INTACH fera mieux comprendre la spécificité du musée et de ses programmes. Ce sont ces derniers qui donnent au Centre sa vitalité et constituent son lien dynamique avec le public.

### *Théâtre populaire*

Le groupe Koothupattirai étudie le

théâtre populaire traditionnel tamil, dont il s'inspire pour créer son propre répertoire, qui est actuellement présenté dans divers théâtres de la ville en attendant une salle plus appropriée dans le musée. La troupe est formée essentiellement d'artistes, de metteurs en scène et d'auteurs qui ont démontré avec éclat l'intérêt que l'étude des arts populaires présente pour le théâtre contemporain. A ce jour, ils se sont surtout attachés au therukoothu, forme de théâtre des rues du Tamilnadu, étudiant ses méthodes de présentation, ses techniques de mise en scène, son utilisation du corps, ainsi que les rapports entre acteurs et villageois, ces derniers étant tantôt simples spectateurs, tantôt participants (fig. 62).

Dans le cadre du musée, le groupe Koothupattirai aura une fonction capitale à remplir pour faire revivre les arts populaires traditionnels. Depuis deux ans, son travail sur le therukoothu a été des plus fructueux tant pour cet art que pour le théâtre tamil moderne. Une aide de la Fondation Ford a permis de filmer en vidéo les principales productions et d'en étudier en détail les mouvements essentiels. Le therukoothu a ainsi conquis un public citadin, alors que ce genre théâtral était moribond à l'époque des débuts du groupe, beaucoup de jeunes, issus de familles Koothu, abandonnant la tradition théâtrale familiale pour chercher un emploi à la ville. Le groupe Koothupattirai s'est intéressé à eux, les a mis en rapport avec des organismes de financement et les a encouragés à jouer et à étudier le théâtre.

Très soucieux d'étendre ses activités de la ville aux campagnes, le groupe Koothupattirai voudrait ouvrir une école de koothu traditionnel dans un village des environs de Madras, qui devrait donner une vitalité durable à ses liens avec le musée. A Dakshinachitra, le groupe disposera plus tard d'un espace convenable et suffisant pour ses répétitions et ses représentations, dans une atmosphère idéale pour la recherche et la création. Ses membres feront l'essentiel du travail de documentation — analyses et enregistrements de représentations — pour le projet de Kanyakumari (fig. 63-64).

### *Musique*

L'Association Sampradaya est le pendant exact, dans le domaine musical, de Koothupattirai. Ses activités sont axées sur la recherche, l'enregistrement et l'exécution d'œuvres musicales classiques (karnatiques de l'Inde du Sud, et en particu-

lier de celles de ces fameuses écoles qui étaient sur le point de disparaître avec le déclin de la pédagogie traditionnelle des maîtres (*guru kulavasa*). Grâce à des concours financiers supplémentaires pour la recherche, leur programme comprendra désormais des études des diverses musiques traditionnelles du Sud. Ils commenceront par le projet du Centre réalisé à Kanuakumari avec des enregistrements et des recherches sur l'élément musical dans les spectacles populaires de la région et des entretiens avec les interprètes.

Les enregistrements des diverses représentations et troupes seront complétés, pour chacun des arts considérés, par une documentation écrite, photographique ou autre qui sera archivée. Les dossiers accompagnant les enregistrements ont pour objet de donner tous les renseignements biographiques pertinents sur les interprètes (qui auront été interrogés personnellement) et de retracer à travers l'histoire la transmission du style considéré de génération en génération. Cela enrichira l'analyse des contenus et des techniques que le groupe Koothupattirai a déjà pu faire. Les interprétations les plus intéressantes seront également enregistrées en vidéo.

Aujourd'hui, Sampradaya possède dans ses archives plus de 500 heures d'enregistrement de musique vocale ou instrumentale et d'entretiens avec des musiciens ou des acteurs (fig. 65). En outre, des particuliers ont fait don de disques anciens ou d'enregistrements divers. Ces archives seront installées dans le musée quand les locaux seront prêts.

Il est fait don au musée d'une importante collection d'instruments anciens. C'est Sampradaya qui, pour l'essentiel, rassemblera une documentation à leur sujet, notamment des notices historiques sur leur répertoire, accompagnées d'enregistrements pour les plus intéressants et de grandes photographies montrant comment et dans quelles circonstances on jouait de ces instruments. De plus, Sampradaya travaillera avec les musiciens, organisera des concerts et mettra sur pied des programmes éducatifs et des ateliers pour le grand public ou pour les spécialistes, notamment les musicologues. Les genres musicaux et instruments rares ou en voie de disparition seront les thèmes privilégiés de ces ateliers. Quant aux programmes à l'intention des enfants ou des enseignants, ils s'inscriront dans la planification de notre département éducatif.



63  
Kannappan Tambiran ; troupe d'acteurs de therukoothu. Archives de Sampradaya.

64  
Le Kootiyattam — théâtre traditionnel du Kerala. Scène tirée du drame Balinadham (la mort de Bali).

### Artisanat

Le troisième grand groupe, qui aura aussi été le premier à s'associer avec le musée, est le Crafts Council of India, dont le siège se trouve à Madras. Il a cinq grands objectifs : préserver l'artisanat traditionnel ; rassembler de la documentation à son sujet et s'efforcer de le faire connaître et de le maintenir en vie en adaptant certaines de ses techniques aux besoins contemporains ; offrir de nouveaux débouchés aux artisans traditionnels et leur accorder rapidement des prêts à des conditions libérales. Dans le cadre de sa collaboration avec le musée, le Crafts Council mène toute une gamme d'activités qui vont de la présentation d'expositions et de la documentation à l'organisation d'ateliers avec le concours d'artisans et à la vente d'objets artisanaux. Son principal apport au musée prendra la forme d'expositions temporaires, de conférences sur l'artisanat, de démonstrations techniques et d'ateliers avec des artisans. Depuis 10 ans, cette association bénévole met sur pied des ateliers et des expositions qui lui ont assuré une riche expérience en la matière. Elle a donné la pleine mesure de sa compétence en organisant à New Delhi, en octobre 1986, un séminaire sur les musées d'art populaire, dans le cadre d'une réunion du Conseil mondial de l'artisanat. Ce séminaire, qui était une idée originale du Centre de Dakshinachitra, a permis à celui-ci et au Crafts Council d'enrichir considérablement leurs connaissances. Cette coordination s'est poursuivie dans le prolongement du séminaire, avec le récent atelier à l'intention des conservateurs des musées régionaux de l'Inde du Sud sur les thèmes « Concevoir et aménager une



65  
Réunion amicale de musiciens karnatiques et du groupe Sequentia, ensemble de musique médiévale européenne. Archives de Sampradaya.



66  
M. Stephen Inglis, du Musée de l'homme (Ottawa, Canada), avec des conservateurs de l'Inde du Sud, à l'occasion d'un atelier.



exposition» et «Aller au devant du public», organisé conjointement par Dakshinachitra, le Crafts Council, l'INTACH et le Musée de Madras, qui avait prêté ses locaux pour la circonstance (fig. 66). Ces activités axées sur la conception de programmes destinés au grand public sont de celles que Dakshinachitra voudrait promouvoir, considérant que la formation profite à tous et qu'elle est le secret de l'excellence, dans son cas comme pour d'autres institutions, et elles correspondent bien à sa conception de ses relations avec ses associés.

### Les programmes pour enfants

Pour créer un environnement durablement favorable à la compréhension de la culture traditionnelle, de son évolution et de son adaptation, Dakshinachitra compte beaucoup sur ses programmes de sensibilisation des enfants et des enseignants.

En Inde, l'éducation consiste surtout à apprendre par cœur, et, même dans les meilleures écoles, elle ne fait pratiquement pas appel aux matériels visuels, aux bons livres par exemple. Dans un grand centre urbain comme Madras qui est de plus en plus coupé de la culture traditionnelle, les enfants n'ont même pas le plaisir de participer à des festivités et ne côtoient pas d'artisans qui puissent les aider à modeler leur goût artistique ou leur conception de la culture. En ville, les fêtes qui se déroulent dans les temples attirent une telle foule et ont un caractère commercial si accentué qu'elles n'ont pas du tout le même impact que dans les

campagnes. Pour les enfants de la ville, ce sont la télévision et le cinéma qui constituent les principales ouvertures sur la culture et ils sont totalement alignés sur les modèles de la consommation de masse. Il est regrettable que les musées municipaux n'aient pas encore compris comment ils peuvent et doivent faire en sorte de toucher ce public.

Dakshinachitra, en association avec le Bureau régional pour le Tamilnadu de l'Indian National Trust for Art and Cultural Heritage, a défini les grandes lignes de ses programmes culturels à l'école. Les premiers étaient axés sur la musique et la danse, des artistes invités dans des écoles initiant les élèves, par petits groupes, à l'étude du rythme et du mouvement. Un atelier de dix jours a réuni nos musiciens dramaturges et autres artistes dans le cadre d'un camp d'été organisé pour des enfants appartenant pour la plupart à un milieu social défavorisé et qui ont ainsi pu pour la première fois travailler la glaise, peindre et s'initier au mouvement, à la danse et à l'expression dramatique (fig. 67). Les résultats ont été extrêmement encourageants, et un des élèves, qui a manifesté des dons exceptionnels, étudie aujourd'hui la sculpture grâce à une bourse Lalit Kala. Des ateliers musicaux à l'intention des enseignants font partie du même programme.

Les prochains programmes mettront l'accent non seulement sur la musique et le théâtre, mais encore sur les techniques artisanales traditionnelles et les arts populaires.

Des stages sont prévus avec un marionnettiste du théâtre d'ombres tradition-

nel, puis avec un peintre pratiquant l'art du kalamkar (peinture sur tissu employant des colorants végétaux). Ces deux arts s'inspirent des deux grandes épopées indiennes, le *Ramayana* et le *Mahabharata*, dont beaucoup d'enfants d'aujourd'hui ne savent plus rien d'autre que le nom des héros et les très grandes lignes de l'intrigue. Des épisodes des contes traditionnels seront discutés, puis il sera demandé aux enfants de dessiner leur version des événements et le portrait des héros et des héroïnes tels qu'ils les imaginent. Un artisan traditionnel expliquera alors comment il perçoit leurs portraits et pourquoi. Avec le marionnettiste, dont ils observent le travail, les enfants fabriqueront en outre des marionnettes et monteront une représentation. Ils s'essaieront d'ailleurs aussi à la peinture kalamkar avec l'artiste.

Le Centre aimerait également constituer une unité mobile d'expositions et de musique qui puisse aller d'école en école, mais il s'agit encore d'un projet lointain. Le plus urgent pour l'instant est de créer un centre pouvant accueillir les nombreux écoliers qui aimeraient le fréquenter, mais qui ne remplacera pas pour autant nos tournées des écoles, car beaucoup d'enfants n'auront sans doute pas la possibilité de nous voir en dehors du cadre scolaire.

Enfin, le musée s'efforce d'avoir une saine gestion et une administration efficace.

Bien que nos collections soient encore de taille modeste, le Centre part du principe qu'il est plus facile d'utiliser dès le début un système d'accès et de catalogage susceptible d'être informatisé plutôt que d'avoir à refaire le catalogue ultérieurement. Les autres musées de la région n'ayant pas encore essayé de passer sur ordinateur, nous avons fait œuvre de pionniers en fabriquant notre propre programme de documentation, où l'accès se fait sur critères multiples : type d'objet, fonction, numéro, matériau, lieu. Nous serions heureux de le partager avec d'autres musées lorsqu'il sera parfaitement au point.

Le Centre n'attend plus que le jour où il aura le grand plaisir d'emménager dans ses locaux.

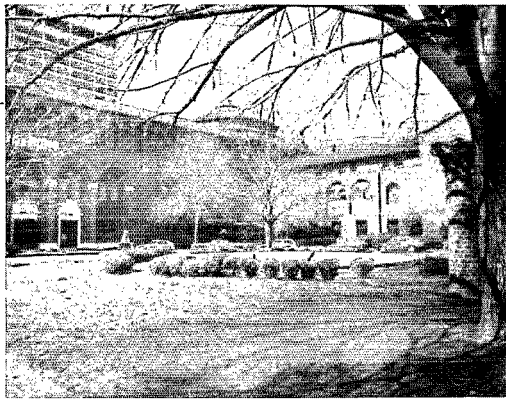
[Traduit de l'anglais]

67

Enfants du sud de Madras pendant la répétition d'un spectacle écologique. Le sujet est tiré d'un conte traditionnel du Panchatantra. Ils ont fabriqué eux-mêmes les arbres, les masques et les décors mobiles en papier mâché, lors d'un atelier de dix jours organisé par l'INTACH.



68  
Le University Museum de l'Université de  
Pennsylvanie. La cour d'entrée.



## *L'ethno-archéologie au musée : relier le passé au présent*

Lee Horne

Pédagogue-anthropologue au University Museum of Archaeology/Anthropology, Université de Pennsylvanie, Philadelphie, Etats-Unis d'Amérique.



69  
Wei-hua Yeh, conférencier  
du Cours international,  
initie les enfants à la  
calligraphie chinoise.

70  
Shukti Chaudhri interroge Haradhan  
Karmakar, le fondateur de cuivre, au Musée  
d'histoire maritime.



1987 marqua le centenaire du Museum of Archaeology/Anthropology de l'Université de Pennsylvanie. Situé à Philadelphie, il se consacre à la recherche et à l'éducation dans les domaines de l'archéologie et de l'anthropologie. Il a vu le jour à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, période au cours de laquelle la muséologie nord-américaine a connu un essor considérable et de nombreuses collections prestigieuses d'objets d'art et d'archéologie ont été constituées (fig. 68). Le University Museum a lui aussi consacré ses premières années à rassembler des collections destinées à peupler les vastes salles dont les riches mécènes amateurs d'art, qui subventionnaient le Musée, envisageaient de le doter (et dont une partie seulement vit le jour). Toutefois, en tant que musée universitaire, il a également assigné d'emblée un double objectif — la recherche et l'éducation — à sa politique en matière de collections et d'expositions. Aujourd'hui, le Musée consacre l'essentiel de ses activités à la recherche, aux programmes éducatifs et à la gestion de ses collections plutôt qu'à leur agrandissement ou à la constitution de nouveaux fonds.

Traditionnellement, le Musée consacrait des programmes et des expositions distinctes, d'une part, aux sociétés anciennes dont la connaissance relève de l'archéologie et, d'autre part, aux sociétés récentes dont l'histoire et les recherches ethnographiques nous rendent compte. Il s'efforce actuellement d'abolir ce clivage. Toutefois ce n'est pas une tâche facile car la plus grande partie de ses galeries actuelles sont consacrées à l'archéologie et la majorité des collections et objets ethnographiques portent sur une période — fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> siècle — qui relève déjà de l'histoire. Le Musée, dont la mission est de présenter la culture

de différents peuples du monde aux communautés qu'il dessert (et dont beaucoup sont ethniques) se doit néanmoins de rendre compte du changement aussi bien que de la continuité, des sociétés contemporaines aussi bien que des sociétés anciennes. Il tente également de modifier ses relations avec les communautés locales pour lesquelles il souhaite devenir plus qu'un endroit que l'on se contente de « visiter » passivement, un lieu de dialogue et de participation.

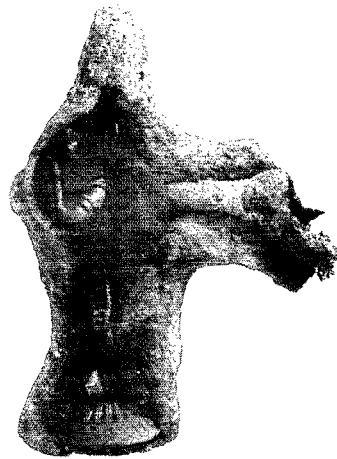
Plusieurs des installations nouvelles attestent ce souci. C'est ainsi que la galerie consacrée à la Polynésie, récemment ouverte au public, présente, outre la préhistoire archéologique de la Polynésie et l'essaimage de ses peuples, l'histoire de ses sociétés au XIX<sup>e</sup> siècle, qui est extrêmement bien représentée dans les collections. Une autre section nouvelle, consacrée au bouddhisme, met l'accent sur l'histoire et la diversité du bouddhisme en Asie. Des sculptures monumentales et des fragments architecturaux côtoient des matériels ethnographiques, parmi lesquels des objets rituels tibétains utilisés par les lamas, les sorciers et les profanes ainsi qu'un autel bouddhique japonais grandeur nature, qui soulignent la diversité des pratiques dont cette religion fait l'objet.

Cela étant, les nouvelles installations permanentes sont extrêmement coûteuses et sont appelées à rester longtemps en place en se prêtant, au cours de leur existence, à des utilisations différentes en fonction des besoins, ce qui explique qu'elles soient d'ordinaire conçues dans une perspective plus générale que les autres formes de la communication muséologique. Lorsqu'il s'agit en revanche de traiter successivement des sujets différents ou de présenter un

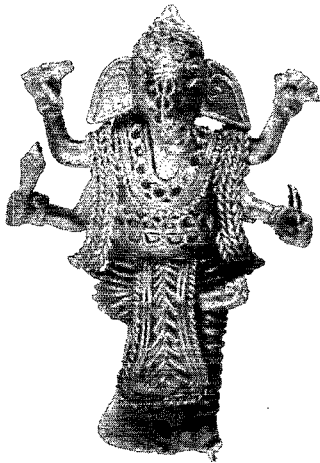




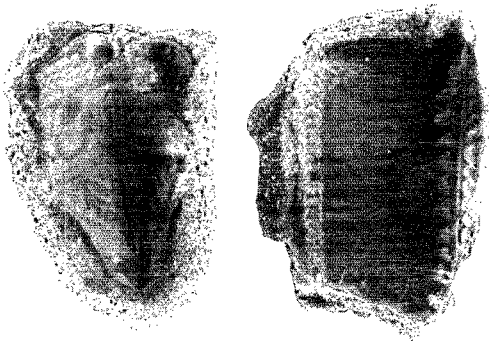
a



b



c



d

## 71 a-d

Quelques-uns des objets et débris produits le jour de la fonte et enregistrés par le University Museum.

- a. La mère et son enfant : modèle en cire.  
Au cours de la cuisson, la cire fond et est remplacée par du laiton fondu.
- b. Moules partiellement ouverts contenant la figurine fondue.
- c. Statuette de Ganesa en laiton fondu, une fois achevée.
- d. Débris provenant de l'atelier de fonderie : fragments de moules présentant quelques empreintes laissées par le modèle de cire.

thème étroitement circonscrit, on a recours aux expositions temporaires. Ainsi, nous avons récemment organisé une exposition sur les femmes dans l'art égyptien et accueilli une collection de photographies consacrées aux migrants yéménites.

C'est dire que les collections ne constituent qu'un des moyens grâce auxquels le Musée remplit sa fonction éducative. Elles sont largement complétées par des programmes dont beaucoup exploitent les ressources des galeries et les collections, et qui sont mis en œuvre dans le Musée même ou à l'extérieur. Le Cours international du Musée s'attache tout particulièrement à présenter de façon plus efficace les cultures du monde dans une perspective à la fois historique et contemporaine. Il parvient, en faisant appel à un élément humain, sans se contenter d'exploiter les ressources des galeries, à rendre ces cultures plus proches et plus vivantes que ne pourraient le faire de seuls objets. C'est ainsi que le programme intitulé *Le monde ancien et moderne* (fig. 69) associe la visite des galeries et des exposés illustrés sur le passé d'une culture à des débats informels, des représentations artistiques, des démonstrations ou expositions d'artisanat traditionnel, organisées avec le concours de l'un des 100 conférenciers internationaux auxquels le Musée peut faire appel et qui, pour la plupart, sont des étudiants étrangers des établissements universitaires de la région. Le Musée organise aussi, à l'intention des familles et, dans toute la mesure du possible, avec l'aide et la participation des communautés ethniques représentées à Philadelphie, des Journées culturelles dont chacune est consacrée à la cuisine, à la musique, aux arts du spectacle et aux traditions culturelles de l'un de

ces groupes ethniques. De l'expérience de ceux qui collaborent aux programmes du Cours international, ceux-ci ne sont pas seulement bénéfiques pour les groupes scolaires et les familles, en leur permettant d'avoir un contact direct avec différentes cultures du monde et de poser de nombreuses questions ; les conférenciers et les artistes eux-mêmes ont plaisir à rencontrer de jeunes Américains et avoir ainsi l'occasion de corriger les idées erronées ou stéréotypées qu'ils peuvent avoir à propos de leur pays. En outre, compte tenu de la richesse ethnique d'un centre urbain tel que Philadelphie, ces programmes peuvent constituer pour les participants — jeunes ou vieux — une façon nouvelle de découvrir leur propre patrimoine culturel.

### La recherche

Le rôle que la recherche peut jouer dans l'élaboration de programmes muséologiques reliant le passé au présent n'est pas évident à première vue, notamment dans un contexte universitaire, où elle tend à obéir à des impératifs académiques plutôt que muséologiques. Le projet de recherche décrit dans le présent article a toutefois été conçu dans le but exprès de prendre à la fois en considération le passé et le présent et d'ajouter une dimension ethnographique aux études historiques et archéologiques consacrées aux techniques de la métallurgie.

Au University Museum, la recherche est essentiellement organisée sur la base des sections de conservation et donc par zone géographique et non par thème. Le MASCA fait exception à cette règle. Il s'agit d'une division technique interne qui se consacre à l'analyse et à l'interprétation des technologies anciennes et traditionnelles, toutes époques, toutes régions géographiques et toutes disciplines confondues.

Le MASCA, c'est-à-dire à proprement parler le Centre de sciences appliquées à l'archéologie, s'intéresse depuis près de 10 ans à l'étude des techniques anciennes et historiques de travail du métal. Parmi les projets récents figurent l'étude systématique de l'exploitation minière et de la production de métaux en Thaïlande au temps de la préhistoire, celle de l'origine et de l'évolution de la technologie des alliages de cuivre au Proche-Orient à l'époque ancienne, ainsi que l'interprétation des restes de la production métallurgique provenant de sites ayant joué un rôle majeur dans l'essor de la sidérurgie dans le nord-est des Etats-Unis d'Améri-



que. Les résultats de recherches du MASCA sont exploités non seulement à des fins savantes — interprétation du rôle de la technologie et de son évolution dans les formes d'organisations culturelles et socio-économiques des sociétés du passé — mais aussi à des fins muséologiques plus pratiques — conservation, restauration et présentation des objets métalliques.

Les recherches effectuées par le MASCA, qui coopère avec des établissements similaires, font appel à la fois aux techniques d'analyse moderne [spectroscopie des rayons X d'origine protonique (PIXE), microscopie électronique à balayage (SEM) et micro-analyse par rayons X (EDAX)] et à un travail d'interprétation sociale et culturelle qu'effectue une équipe d'archéologues et d'anthropologues possédant les compétences techniques requises. Pour formuler leurs interprétations, les archéologues font souvent appel à la connaissance qu'ils ont de la façon dont les choses se passent actuellement ou se passaient dans un passé récent, afin d'établir des comparaisons ou des oppositions. La recherche conçue explicitement à cette fin est désignée par le terme d'ethno-archéologie. Elle consiste à étudier la culture matérielle des sociétés existantes dans le but d'élaborer des modèles et des méthodes permettant de comprendre le passé. La recherche ethno-archéologique englobe un certain nombre de thèmes archéologiques, dont la plupart ont trait, d'une façon ou d'une autre, aux modalités de recensement des témoignages archéologiques et aux méthodes permettant de reconstituer, à partir de ces témoignages, les comportements et les formes sociales qui les ont produits. C'est ainsi que les études ethno-archéologiques portant sur la céramique concernent notamment leur production, leur style, leur longévité, leur utilisation et leur sort ainsi que leur fonction et les modifications intervenues dans les différents paramètres mentionnés.

Il est surprenant que, malgré l'importance accordée par les archéologues au rôle de la métallurgie dans l'histoire archéologique, les études ethnographiques, dues à des archéologues ou non, consacrées au travail du métal, soient si peu nombreuses. Cela s'explique par un certain nombre de raisons, dont la moindre n'est pas que le travail traditionnel du métal est aujourd'hui beaucoup moins pratiqué que la poterie, par exemple, qui fait l'objet d'une documentation relativement abondante. Parmi les lieux où il survit encore figurent l'Afrique et l'Inde. C'est pourquoi nous avons profité de la

venue à Philadelphie d'un groupe d'artisans indiens parmi lesquels se trouvait un spécialiste du travail du métal pour procéder à une étude ethno-archéologique directe.

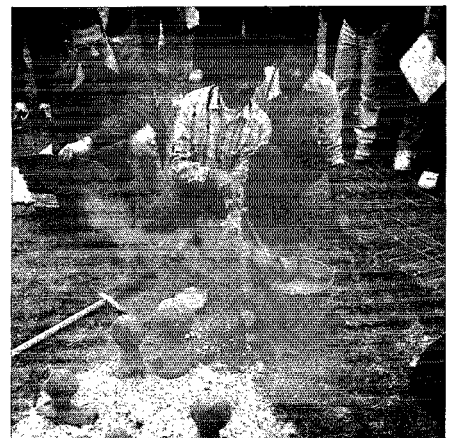
### Description du projet

L'étude de cas à proprement parler a commencé au printemps 1986, lorsque, sur l'initiative de la communauté indienne de la vallée de la Delaware, le conseil de l'artisanat du Bengale-Occidental a envoyé un certain nombre d'artisans indiens au Musée d'histoire maritime de la ville de Philadelphie<sup>1</sup>. Cette manifestation, intitulée « Mahamaya », qui comportait une présentation et une démonstration des techniques artisanales de l'Inde orientale s'inscrivait dans le cadre du Festival indien organisé par la ville de Philadelphie. Entourés de spécimens parmi les meilleurs de la production artisanale des Etats de l'Inde orientale, 10 artisans s'étaient installés, chacun dans une zone particulière, pour montrer et expliquer aux visiteurs, avec le concours d'interprètes, comment ils travaillent. Parmi les techniques représentées figuraient la sculpture sur bois, la fonte à la cire perdue, la fabrication de chapeaux de fibres végétales, la fabrication de tissus chinés, la sculpture sur pierre, le modelage, la poterie, l'impression sur textiles et la sculpture sur coquillage. Les objets réalisés par les artisans étaient vendus dans une boutique voisine où étaient également proposés un grand nombre de produits artisanaux expédiés de Calcutta quelque temps auparavant. Des membres du Conseil de l'artisanat, qui accompagnaient les artisans et des volontaires appartenant à la communauté bengali locale tenaient la boutique et faisaient office de guides. Le conservateur du Musée d'histoire maritime chargé de l'action éducative avait organisé à l'intention des groupes scolaires des visites qui débutaient par un diaporama de présentation générale. Outre le grand public habituel, l'exposition a attiré un grand nombre de visiteurs plus spécialement motivés, et notamment des journalistes, des conservateurs de musée, des spécialistes, des enseignants, des artisans et des collectionneurs, dont certains sont revenus à plusieurs reprises.

En mars 1986, le Cours international fit venir du Musée d'histoire maritime au University Museum, Aditya Malakar, le fabricant de chapeaux en fibres végétales, et Rabi Kinkar Nandi, le sculpteur sur coquillages, pour une journée de présen-

72

Four construit dans la cour du University Museum pour la fonte du laiton. Haradhan Karmakar construit la paroi du four autour des moules et des creusets chargés.



73

Après cuisson, Haradhan plonge dans l'eau un moule et un creuset avant de casser le moule. D'autres moules sont en cours de refroidissement sur un lit de sable.

1. Le projet « Mahamaya » doit sa réussite à l'énergie et au talent des personnes qui y ont collaboré et notamment au Dr Krishna Lahiri et à Mme Eva Ray, de Philadelphie, à Mme Ruby Palchoudhuri et à M. Prabhas Sen de Calcutta et de Santiniketan respectivement et, bien entendu, aux artisans eux-mêmes. Mme Palchoudhuri est Secrétaire générale honoraire du Conseil de l'artisanat du Bengale-Occidental. L'aide compétente, l'amitié et l'hospitalité que j'ai trouvées auprès de Mme Palchoudhuri et de M. Sen, tant à Philadelphie qu'au Bengale-Occidental, m'ont été précieuses et je tiens à les en remercier tout particulièrement. Je suis également redevable à Mme Ray, qui a notamment eu l'avant-projet du présent article. Je remercie enfin M. Haradhan Karmakar, le fondeur de cuivre, qui a été un maître dont la patience et la bonne volonté ne se sont pas démenties tout au long de ce projet dont il a été le pivot.

tation de l'artisanat indien organisée à l'intention des élèves des écoles de Philadelphie. Une conférencière du Cours international, installée dans la région de Philadelphie et originaire du sud de l'Inde, a donné à ses élèves un aperçu de la vie des enfants en Inde et a présenté quelques échantillons des danses et des chants de l'Inde, dont les refrains ont été repris en cœur par les enfants.

Parallèlement, un deuxième programme était mis sur pied. Haradhan Karmakar, un fondeur de laiton de la coopérative artisanale de Dariapur, dans le district de Burdwan au Bengale-Occidental, réalisait depuis plusieurs semaines des modèles de cire et des moules au Musée d'histoire maritime mais il manquait de place pour construire un four et fondre ses pièces. A la différence du potier qui pouvait demander à un atelier de se charger de la cuisson de ses figurines de terre cuite, Haradhan avait besoin d'un four en plein air dont il pourrait contrôler l'alimentation et qui lui permettrait de suivre personnellement le processus de cuisson. Afin de mettre à sa disposition un lieu approprié aux opérations de fonte, et aussi dans le but de présenter au groupe scolaire et à la communauté universitaire un programme exceptionnel, le Cours international invita Haradhan à venir au Musée et à construire un four dans la cour d'entrée.

Tandis que le Cours international mettait au point le calendrier des visites des groupes scolaires, achetait le combustible et les équipements nécessaires, se chargeait des livraisons, retenait le conférencier international et que la Division des relations avec le public du Musée prenait toutes dispositions avec la presse pour assurer la couverture de l'événement et organisait une réception (fig. 70), Haradhan mettait la dernière main à ses moules au Musée d'histoire maritime. Mon intérêt personnel pour l'ethno-archéologie et pour le travail traditionnel des métaux m'avait déjà conduit à plusieurs reprises à l'exposition « Mahamaya » ; avec l'implantation d'un atelier de fonderie au University Museum, il semblait possible de réaliser un projet plus systématique. Shukti Chaudhuri, qui préparait alors son diplôme d'anthropologie à l'Université de Pennsylvanie, accepta de collaborer au projet en tant que traductrice et assistante.

Nous nous sommes d'abord intéressés à la technique proprement dite afin d'être en mesure d'expliquer au public la façon dont Haradhan préparait les modèles de cire et les moules avant de les

faire cuire et afin, aussi, de ne pas être pris au dépourvu lorsque débiterait l'opération de fonte proprement dite au cours de laquelle une multitude de choses se produiraient en même temps (fig. 71 *a, b, c, d*). Parallèlement, nous avons rassemblé autant d'informations que possible concernant le contexte social et culturel dans lequel Haradhan travaillait dans son pays, concernant également sa vie et ce qui différenciait son activité, telle qu'il la pratiquait au Musée, de la façon dont il procédait à Dariapur. Haradhan a préparé des produits caractéristiques de chacune des phases du processus, du noyau au creuset en passant par le moule, produits qui ont pris place dans les collections du Musée à côté de spécimens des matières premières et des outils utilisés (fig. 72). Nous avons ensuite ajouté les moules après cuisson et les figurines de laiton fondu à différents stades de leur fabrication.

Le programme prévu pour le jour où eut lieu la démonstration de fonderie était ambitieux et nous avons dû nous relayer pour prendre des notes et des photographies afin de pouvoir participer au programme tout en l'enregistrant (fig. 73). Outre les groupes scolaires qui constituaient le plus gros du public, nous avons aussi invité les membres de la communauté universitaire, les Amis du musée intéressés par la manifestation ainsi que des journalistes. Les diapositives qui avaient été prises la veille au Musée d'histoire maritime avaient été développées et livrées à temps pour pouvoir être utilisées lors de la conférence publique, avec projection de documents et d'un film sur la fonte à la cire perdue, organisée à la fin de la journée avant la réception au cours de laquelle du thé indien et des friandises indiennes furent servis.

Nous avons déjà photographié et mesuré l'aire de cuisson comme s'il s'était agi d'un site archéologique. A la fin de la journée, une fois le four quelque peu refroidi, des membres du personnel du MASCA ont ramassé les débris — fragments de moules, morceaux de charbon et cendres, scories métalliques, ainsi que le sable sur lequel on avait posé les moules chauds, et qui avait viré au rouge sous l'effet de la chaleur. Le Musée a enregistré ces matériaux en tant qu'échantillons scientifiques. Ainsi que le reste des objets de la collection, ils seront analysés afin de déterminer les altérations matérielles produites dans ce site particulier par ce type de technique. Enfin, fidèles au parti pris archéologique qui avait présidé à la conception du pro-

jet, nous avons examiné à nouveau le site quelques semaines plus tard, après que la pluie et le piétinement eurent fait leur œuvre. Ainsi prit fin la première phase du projet.

### *Prolongement en Inde*

En octobre 1986, j'ai présenté une communication résumant le présent article à l'occasion du colloque « L'Inde et ses artisans en 1986 » consacré aux musées des traditions artisanales et parrainé par le Conseil indien de l'artisanat<sup>2</sup>. A cette occasion, j'ai pu rencontrer les personnes les plus actives dans le domaine de l'artisanat et du développement des techniques artisanales en Inde et avoir avec elles des entretiens très fructueux ; j'ai eu également la possibilité, après le colloque, de me rendre au Bengale-Occidental et à la coopérative artisanale de Dariapur où réside Haradhan Karmakar. Ruby Palchoudhuri et Prabhas Sen, avec qui j'avais travaillé à Philadelphie et qui entretenaient depuis longtemps des contacts avec ces artisans, m'ont accueilli et m'ont servi de guides.

Les fondeurs de cuivre de Dariapur se désignent eux-même par le terme de Malhar, qui est également le nom de la langue qu'ils parlent en plus du bengali. Ils préfèrent réserver le terme de « *dhokra* », qui est parfois utilisé pour les désigner, à la technique qu'ils utilisent. A l'instar des groupes de fondeurs à la cire perdue, auxquels ils sont apparentés, ils parcouraient autrefois le pays, allant de village en village pour vendre leurs produits directement aux habitants (tribus ou autres) ou à des négociants qui les revendaient ensuite sur les marchés locaux. Dans les années 1940, ils ont commencé à s'établir aux abords de Dariapur, et y sont restés jusqu'à ce jour. Leur situation actuelle est toutefois très différente de ce qu'elle était avant qu'ils ne se fixent. Dans les années 1950, ils se trouvaient dans une situation économique désespérée, ne parvenant plus qu'à peine à vivre de leur art, et dépourvus de tout autre moyen d'existence. Grâce à la sollicitude d'un certain nombre de personnes, dont Prabhas Sen, qui dirigeait à l'époque le Centre régional de l'esthétique et des styles (Regional Design Centre) à l'Office national indien de l'artisanat de Calcutta, les Malhars de Dariapur ont été organisés en coopérative artisanale en 1962, et transférés en 1966 dans le village où ils vivent actuellement. Leur production tout à fait caractéristique (que l'on retrouve chez d'autres Malhars et certains

groupes apparentés disséminés dans les Etats de Madhya Pradesh, Bihar, Orissa et du Bengale-Occidental) a depuis lors trouvé un marché international, comme l'atteste le Festival indien de Philadelphie.

La coopérative de Dariapur constitue, aujourd'hui encore, un établissement distinct des autres villages, possédant son propre réservoir et son propre puits. Toutefois, les artisans subissent certaines contraintes dont témoignent les matériaux et les techniques qu'ils utilisent. C'est ainsi qu'à Philadelphie, Haradhan avait essentiellement utilisé de la cire d'abeille et un laiton de bonne qualité acheté aux Etats-Unis d'Amérique. Le reste des matériaux (à savoir l'huile de moutarde, la terre et les balles de riz) avait été expédié du Bengale-Occidental. Lorsque j'ai visité Dariapur, ils utilisaient non pas de la cire d'abeilles mais de la résine locale et employaient pour leurs moulages un alliage blanc qui n'avait pas la qualité des résidus de laiton qu'ils utilisaient d'ordinaire. En fait, compte tenu de leur endettement, ils ne pouvaient plus acheter de métal et leurs moules s'empilaient sans pouvoir passer à la cuisson faute de laiton.

J'ai non seulement pu étudier les conditions générales dans lesquelles les Malhars travaillent dans leur milieu propre, mais aussi commencer à me rendre compte du rôle considérable joué par les femmes dans les opérations de production, de la façon dont les enfants observent et apprennent, de l'organisation spatiale du travail et des autres activités et des problèmes économiques extrêmement graves auxquels ils sont confrontés (fig. 74). J'ai bien entendu pris des photographies et collecté des moulages supplémentaires pour le Musée. Sur la base de ce bref repérage au Bengale-Occidental et des résultats de l'étude de Philadelphie, un projet de recherche sur le terrain plus ambitieux est à l'étude.

Cette double opération de recherche et de démonstration par le biais d'une manifestation publique a produit plusieurs résultats. Le Musée possède désormais une collection d'objets et de matériaux qui sera à terme intégrée dans une exposition consacrée à l'histoire et à l'ethnographie des techniques traditionnelles de travail des métaux. La collection a d'ores et déjà été utilisée pour expliquer la technique de la fonte à la cire perdue aux étudiants de l'Université et aux guides du Musée. Le public a eu non seulement la possibilité d'assister à une démonstration exceptionnelle de techniques artisanales, mais en outre il a pu

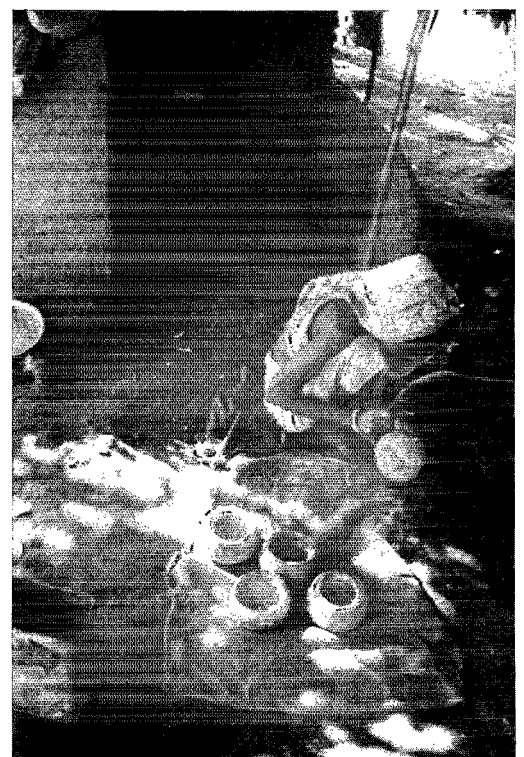
voir un projet de recherche en action. Les publications que le Musée consacrera au projet et à ses résultats toucheront un public encore plus large. Le MASCA utilisera le matériel d'études ainsi rassemblé pour déterminer dans quelle mesure les débris résultant de l'opération de fonderie et ses produits permettent de reconstituer les matériaux et la technique qui en sont à l'origine. D'autre part, les bases d'un authentique projet de recherche sur le terrain en Inde ont été jetées.

Je soutiens donc que la recherche, les techniques artisanales et les programmes muséologiques sont beaucoup plus étroitement liés qu'il n'y paraît à première vue. Nombre de musées, certes, sinon la plupart, jugent utile de faire ou d'encourager des recherches sur leurs propres collections, à l'occasion de la préparation d'une exposition, de la conservation ou de la restauration d'objets, de la constitution de catalogues ou de l'établissement d'inventaires. Probablement moins nombreux sont ceux qui entreprennent des recherches sur le terrain pour compléter leur documentation ou constituer des collections, et plus rares encore, peut-être, ceux qui font de leurs propres programmes l'occasion d'un travail de recherche. En règle générale, les programmes organisés par les musées ne s'accompagnent pas d'une recherche documentaire ; c'est indubitablement le cas de la majorité des nôtres. Si la recherche ethno-archéologique, et en particulier celle qui vise à documenter une technique de travail du métal, s'avère tout à fait appropriée dans le cas du University Museum, d'autres musées pourront opter pour des recherches d'une autre nature. En tout état de cause, pour la quasi-totalité des musées consacrés à la culture matérielle, l'alliance de la documentation avec la démonstration des procédés de fabrication est la clé de programmes vivants et d'une recherche utile. □

[Traduit de l'anglais]

2. J'exprime toute ma gratitude au Conseil de l'artisanat indien pour l'invitation à assister à son Congrès qu'il m'a adressée. Mon voyage en Inde a été financé par la Sous-Commission indo-américaine pour l'éducation et la culture et par le University Museum.

74  
Artisans au travail à la coopérative artisanale de Dariapur, au Bengale-Occidental. Décochage du moule renfermant la mesure à riz en laiton, une fois achevée.



# Chronique de la FMAM

*Fédération mondiale des Amis des musées*  
 Secrétariat général de la FMAM,  
 Palais du Louvre, 34, quai du Louvre,  
 75041 Paris Cedex 01, France  
 (Tél. : (1) 48.04.99.55).

## *Flash sur la FMAM*

*La FMAM vient de lancer l'opération MuseumExpress. C'est la première fois qu'une action naît de la coopération directe de la FMAM et de l'ICOM (International Council of Museums), associant amis et professionnels des musées à part entière dans un but commun : accroître la sensibilisation de l'opinion publique internationale en faveur du patrimoine mondial.*

*Par cette opération, les Amis des musées obtiennent une double carte de membre individuel de la FMAM/membre bienfaiteur de l'ICOM. Cette carte leur permet de se mouvoir parmi les professionnels des musées en assistant en tant qu'observateurs aux réunions administratives de l'ICOM et d'avoir accès à de nombreux musées et expositions dans le monde.*

*Ainsi, les membres de la FMAM deviennent solidaires des professionnels dans la recherche d'une meilleure communication entre les musées et leurs publics.*

*Renseignements auprès du Secrétariat général de la FMAM :*

*Palais du Louvre, 34, quai du Louvre, 75041 Paris Cedex 01, France  
 (Tél. : (1) 48 04 99 55).*

## *Les musées et les Amis des musées sont-ils à la hauteur de la situation ?*

*Sixième Congrès international  
 de la FMAM, Toronto (Canada),  
 15-19 juin 1987*

Pour la première fois, un Congrès de la FMAM a eu lieu hors d'Europe. C'est Edmund C. Bovey, président de la FMAM, ancien président du Conseil d'administration de la Galerie d'art de l'Ontario, puis président de la Fédération canadienne des Amis des musées (CFFM), qui a organisé à Toronto, ce sixième Congrès international de la FMAM, qui s'est tenu sous la présidence d'honneur de M<sup>me</sup> Flora MacDonald, ministre des communications du gouvernement fédéral canadien et de M<sup>me</sup> Lily Munro, ministre de la citoyenneté et de la culture de l'Ontario. Le thème choisi, « Métamorphoses, le défi du changement », invitait les délégués à se pencher sur le problème mondial du nouveau rôle des musées dans la société et de ses répercussions sur les Amis des musées. Quinze pays étaient représentés par 233 délégués. Dans cette entreprise, le Comité de la FMAM a bénéficié de l'appui moral et financier du gouvernement canadien, à tous les niveaux (fédéral, provincial et municipal). La Commission canadienne pour l'Unesco a contribué aux frais de tra-

duction. Les Amis des musées, individuellement ou en association, avaient fourni une bonne partie des fonds nécessaires : notons que les contributions bénévoles individuelles ont été nombreuses et très importantes. Soixante-dix volontaires ont travaillé pendant un an à organiser ce Congrès et 48 autres ont assuré le bon déroulement des travaux : parfait exemple de volontaires prodiguant ce qu'on appelle à Toronto les « trois T », Trésorerie, Temps et Talent.

Le Congrès a été inauguré à l'Hôtel de ville de la ville où les délégations internationales des Amis des musées ont été accueillies par le maire, Arthur Eggleton. La Galerie d'art contemporain occupant le site désaffecté d'une centrale au bord du lac, le Musée royal de l'Ontario dont les collections d'art chinois jouissent d'une réputation mondiale et la Collection d'art du Canadien McMichael de Kleinburg ont reçu les congressistes les jours suivants.

Le dernier jour du Congrès, une réception privée à la Galerie d'art de l'Ontario (AGO) a fourni aux participants l'occa-

sion d'admirer l'incomparable collection d'œuvres d'Henry Moore, une partie de la donation de Marcia et Harry Klammer exposée là spécialement, et d'apprécier des œuvres venant des importantes donations de Joey et Toby Tanenbaum et d'Arthur Gelber.

L'AGO est d'ailleurs un bel exemple du rôle que peuvent jouer les Amis des musées. En effet, toutes les œuvres exposées dans la galerie ont été données par des particuliers ou acquises par souscription. Ce Congrès s'est clôturé par un banquet organisé dans la toute nouvelle salle de concert de Toronto, le Roy Thomson Hall. Les organisateurs du Congrès avaient eu la bonne idée entre-temps d'organiser des visites de collections privées ainsi que des ateliers dans différents musées pour illustrer diverses activités des Amis.

Des conversations ont évoqué les nombreux défis liés à l'évolution des musées dans le monde et la nécessité a été maintes fois évoquée de pouvoir compter sur les Amis des musées.

Les congressistes, invités de la Société canadienne des arts décoratifs, ont eu un avant-goût de ce que seront la nouvelle Galerie nationale du Canada, qui va ouvrir ses portes en 1988, et le Musée canadien des civilisations, qui ouvrira en juillet 1989. Situés au cœur du deuxième pays du monde par la superficie, ces deux bâtiments permettront de découvrir dix millénaires d'histoire de l'*homo canadiensis* et l'extraordinaire diversité du Canada et de son peuple. A l'heure du village mondial, il est bon que le Musée des civilisations ne propose pas seulement aux Canadiens leur propre image à l'aide des dernières technologies de la communication, mais qu'il révèle également le monde au Canada et le Canada au monde. En fait, ces deux musées font figure de machines à remonter le temps et à explorer l'espace, et laissent entrevoir quelques-unes des orientations futures des musées du XXI<sup>e</sup> siècle.

Les interventions de Richard Oldenburg, directeur du Musée d'art moderne de New York, sur le financement des musées par le secteur privé, et de Léo Dorais, du Département des communications d'Ottawa, sur l'aide du secteur public, leur ont appris que de nouveaux montages financiers associant financement privé et aide publique sont en train de devenir la norme pour de nombreux musées, au moins en Occident ; les exposés étaient judicieusement ponctués d'indications utiles sur la manière de collecter des fonds et donnaient quelques

avertissements utiles et nécessaires sur les pièges que peuvent recéler certaines combinaisons financières.

Plusieurs Amis ont ensuite présenté des réalisations concrètes. Dans le cadre du thème « Authenticité de l'expérience des musées », la société d'Amis qui a créé et financé le zoo municipal de Toronto a ainsi fait connaître qu'elle a mis au point plusieurs formules d'animation, dont l'une consiste à faire des dons au zoo en « adoptant » un animal, auquel on peut ensuite rendre visite. C'est là un moyen de créer un lien entre l'homme et la nature. Cette idée a tout pour séduire une génération qui découvre les bienfaits de l'écologie. Les enfants de tous âges y ont répondu avec enthousiasme.

Le besoin universel d'acquérir le sens de l'histoire humaine a également été souligné. Ayala Zack Abramov, généreuse bienfaitrice de la Galerie d'art de l'Ontario, a évoqué, diapositives à l'appui, la situation des musées d'Israël, une causerie qui aurait pu avoir pour épigraphe ce passage de Simone Weil : « L'enracinement est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. Pour donner il faut posséder, et nous ne possédons d'autre vie, d'autre sève, que les trésors hérités du passé et digérés, assimilés, recréés par nous. De tous les besoins de l'âme humaine, il n'y en a pas de plus vital que le passé<sup>1</sup>. »

Dans un tout autre registre, J. Carter Brown, directeur de la Galerie nationale d'art de Washington, les a ravies et éblouies avec les diapositives illustrant les grandes expositions organisées récemment dans son super-musée. Bien entendu, cette expérience n'est pas à la portée de tous et peu de musées bénéficient d'aussi prestigieux atouts dans la partie de poker diplomatique qui se joue entre les grandes capitales. En revanche, la formule des nouveaux musées anglais d'archéologie industrielle, avec leur programme de réhabilitation architecturale, pourrait être avantageusement reprise dans d'autres pays. D'après les exemples qui ont été montrés, ces musées jouent un rôle important dans la vie des villes et des régions historiques en leur permettant de mettre à profit leur passé. Le projet exposé a paru à la fois économiquement viable et socialement séduisant, et ce type de musées, qu'ils soient de plein air ou non, ouvre de nouvelles perspectives au bénévolat.

L'exposé du Directeur du Musée des transports de Londres, Michael Fopp, sur sa politique novatrice en matière de droit

d'entrée, a suscité une avalanche de questions. Dans son musée, les visiteurs peuvent entrer gratuitement pour satisfaire leur curiosité ou, si l'on préfère, pour tester l'exposition un peu comme une nouvelle voiture. La première demi-heure est gratuite, mais il faut payer si l'on souhaite prolonger sa visite.

Oui, en vérité, les Amis ont su faire preuve d'imagination pour affronter les nouveaux défis et gagner de nouveaux Amis aux institutions de défense du patrimoine. Bien entendu, en réalistes qu'ils sont tous, ils ont répété à maintes reprises les habituelles mises en garde : nécessité d'équilibrer les sources de financement publiques et privées, de concilier intérêts particuliers et intérêt général, distraction et pédagogie, qualité et quantité.

Des problèmes plus généraux ont également été évoqués. A qui, après tout, est destinée l'institution muséographique ? Aux yeux de qui et dans quel sens du mot est-elle sacrée ? Le regain d'intérêt constaté partout dans le monde pour les institutions de défense du patrimoine est l'expression d'un véritable besoin face aux bouleversements de notre vie à tous. Cela se traduit par un phénomène d'*implosion* sans précédent. L'afflux de visiteurs, touristes aussi bien que chercheurs plus ou moins spécialisés, pèse d'un poids très lourd sur les ressources humaines et autres des institutions. L'évocation des effets du tourisme a mis en lumière les avantages, mais aussi les inconvénients de l'action des nombreux Amis qui cherchent à attirer toujours plus de gens à l'intérieur des musées.

Dans ce monde muséographique en évolution, les Amis sont des ambassadeurs, des médiateurs entre le grand public et les professionnels, qui ont un rôle important à jouer comme négociateurs du changement. Plusieurs discussions sur le thème : « Accessibilité ou protection : que veulent les Amis des musées ? » ont été animées par les délégués représentant de nombreuses fédérations nationales, notamment celles d'Argentine, d'Australie, de Belgique, du Canada, des Etats-Unis d'Amérique, de France, de Grèce, d'Italie et du Royaume-Uni. Il en est ressorti clairement que les Amis peuvent et doivent aider à rendre les musées plus accueillants.

1. Simone Weil, *L'enracinement*, Paris, Gallimard, 1961.

Concrètement, la fonction des musées est quadruple : collecter, conserver, classer et *communiquer* ; c'est dans ce dernier domaine que les Amis ont une responsabilité toute particulière. Nous savons tous que les nouvelles technologies électroniques de la communication sont en train de révolutionner bon nombre d'activités muséographiques et certains Amis ont déjà réfléchi sur la manière dont ils peuvent accélérer des changements nécessaires. Il est possible d'améliorer les communications *internes*, par exemple en adoptant de nouveaux systèmes de stockage de l'information, en établissant des catalogues interconnectés pour que l'information soit plus généralement accessible et plus largement diffusée. Par ailleurs, il est grand temps d'envisager sérieusement l'utilisation de l'holographie pour répertorier les éléments du patrimoine. S'il n'est plus possible de continuer à collecter ou conserver *n'importe quoi*, on peut, en revanche, enregistrer et restituer d'énormes quantités de données et d'images.

Mais qu'en est-il des communications avec l'*extérieur* ? Il est certes souhaitable, et même souvent indispensable, pour des raisons budgétaires, de faire *entrer* le visiteur dans les musées, mais le coût de l'implosion évoquée plus haut ne cesse d'augmenter.

A la clôture de ce Congrès il a été rappelé que cela fait des années que l'on parle d'ouvrir les musées, d'exporter ce qu'ils ont à offrir au-delà des bâtiments eux-mêmes, que beaucoup a déjà été fait dans ce sens, grâce aux catalogues, reproductions et cartes postales, mais que l'audiovisuel permettrait de faire davantage encore en incitant le public à découvrir, chez lui et au moment qui lui convient, ce que nous sommes en train de préserver et pourquoi. Les nouvelles techniques de communication offrent en effet bien des moyens de mettre ces richesses à la disposition de tous, au-delà de toutes les frontières sociales, politiques ou linguistiques ; les associations d'Amis ont grand besoin de membres rompus à ces techniques pour contribuer à cet effort de vulgarisation. Le principal souci de tous doit être, a-t-on souligné, d'obtenir que la conservation du patrimoine devienne une préoccupation centrale et non plus marginale aux yeux de l'opinion publique, des planificateurs et des organes de financement. Comme le rappelait un congressiste argentin, la meilleure façon de protéger les collections, c'est de faire comprendre au public

combien elles sont précieuses.

Laissons la parole à Vincent Tovell : « On pourrait poser une dernière question. Comment se fait-il que les problèmes nous interpellent tellement au-delà des satisfactions passagères que nous pouvons retirer de notre action ? Je voudrais apporter ma réponse personnelle. A 12 ans seulement de l'an 2000, nous sommes en droit de nous demander quelle est, parmi les millions d'images accumulées dans notre cerveau depuis notre naissance, celle qui, par-dessus toutes les autres, résume pour nous de la manière la plus frappante l'expérience du *XX<sup>e</sup>* siècle. Chacun de nous aura évidemment une réponse différente, correspondant à une expérience pour certains merveilleuse, pour d'autres, horrible. Quant à moi, je choisirai l'image d'une bille d'agate bleu-vert roulant dans l'infini — la Terre contemplée depuis la Lune — car elle me rappelle l'ancien commandement qui nous invite tous à gérer en responsables la vie sur cette planète et les richesses de la nature et de l'Histoire. »

Le gouvernement de la province de l'Ontario, qui a hébergé ce Congrès, réexamine actuellement sa politique du patrimoine et vient précisément de publier un document de travail pour lancer un débat public. Un passage de ce document paraît bien résumer certains problèmes fondamentaux.

« Les nouvelles méthodes de collecte, d'organisation et de contrôle de l'information sont en train de bouleverser notre vie quotidienne. A qui appartient-il de décider des informations que nous devons stocker et de les contrôler, et qui pourra y avoir accès ? Où et comment ? Ces questions, qui sont au cœur de notre vie sociale et politique, sont particulièrement pertinentes dans le domaine des décisions qui touchent à ce que nous appelons désormais "le patrimoine". Notre patrimoine est présent sous de multiples formes dans notre environnement naturel aussi bien que dans l'ordre humain. Une partie de ce patrimoine demeure immatérielle, tacitement déposée dans nos esprits et dans nos cœurs : ce sont nos coutumes et nos traditions, nos habitudes et nos rites. Mais une partie croissante de ce même patrimoine se trouve conservée quelque part dans des objets matériels — photographie, disque, image, œuvre d'art, objet, spécimen. La responsabilité que nous impose la préservation et l'interprétation de ces témoignages se fait de plus en plus préoccupante. Les connaissances — nécessaires pour informer et orienter les choix —

dont dépend désormais notre civilisation fragile se trouvent éparpillées un peu partout sous diverses formes : micro-impulsions dans des archives électroniques, œuvres d'art, enregistrements de contes populaires, collections des musées d'histoire naturelle, cathédrales, alignement de vieilles maisons, débris archéologiques, sans oublier le message silencieux des fleuves, des fossiles enfouis dans les parcs naturels, de ce monde vert dont nous sommes issus. Cet héritage, vivant ou inanimé, doit être apprécié à sa juste valeur et judicieusement préservé en bon ordre afin de rester utilisable pour que nous puissions l'interpréter et le réinterpréter à mesure que nous l'enrichissons quotidiennement. Sinon, nous risquons de devenir — c'est le moins qu'on puisse dire — des amnésiques impuissants... Là est la source de tout notre savoir, l'inspiration de tous nos jugements, le ressort de notre vitalité intellectuelle et spirituelle et de notre capacité d'adaptation et de renouvellement. »

Christian Pattyn, chef de la Mission d'aménagement du Musée des plans reliefs de l'hôtel des Invalides à Paris, a eu le mot de la fin : « Le musée de demain sera poétique ou ne sera pas. » □



## Publications de l'Unesco: agents de vente

- ALBANIE:** «Ndermarrja e perhapjes se librës», TIRANA.
- ALGÈRE:** Institut pédagogique national, 11, rue Ali Haddad, ALGER, Office des publications universitaires (OPU), 29, rue Abou-Nouas, Hydra, ALGER. *Pour les publications seulement:* ENAL, 3, bd Zirout Youcef, ALGER. *Pour les périodiques seulement:* ENAMEP, 20, rue de la Liberté, ALGER.
- ALLEMAGNE (REP. FÉD.):** S. Karger GmbH, Karger Buchhandlung, Angehofstrasse 9, Postfach 2, D-8034 GERMERING/MÜNCHEN. «Le Courrier» (éditions allemande, anglaise, espagnole et française): M. H. Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besalstrasse 57, 5300 BONN 3. Pour les cartes scientifiques seulement: GEO CENTER, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80.
- ANGOLA:** Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
- ANTILLES FRANÇAISES:** Librairie «Au Boul'Mich», 1, rue Perrinon et 66, avenue des Caraïbes, 97200 FORT-DE-FRANCE (Martinique). Librairie Carnot, 59, rue Barbès, 97100 POINTE-À-PITRE (Guadeloupe).
- ANTILLES NÉERLANDAISES:** Van Dorp-Eddine N.V., P.O. Box 200, WILLEMSTAD (Curaçao, N.A.).
- ARABIE SAOUDITE:** Dar Al-Watan for Publishing and Information, Olaya Main Street, Ibrahim Bin Sulaym Building, P.O. Box 3310, RIYADH.
- ARGENTINE:** Librairie El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685, 1050 BUENOS AIRES.
- AUSTRALIE:** Publications: Educational Supplies Pty. Ltd, P.O. Box 33, BROOKVALE 2100, N.S.W. Hunter Publications, 58A Gipps Street, COLLINGWOOD VICTORIA 3066. *Périodiques:* Dominic Pty. Ltd, P.O. Box 33, BROOKVALE 2111, N.S.W. *Sous-agent:* UNAA, P.O. Box 175, 5th floor, Ana House, 28 Elizabeth street, MELBOURNE 3000.
- AUTRICHE:** Buchhandlung Gerold & Co. Graben 31, A-1011 WIEN.
- BAHAMAS:** Nassau Stationers Ltd, P.O. Box No. 3138, NASSAU.
- BANGLADESH:** Karim International, G.P.O., Box 2141, 64/1 Manipuri Para, Tejgaon, Farmgate, DHAKA.
- BARBADOS:** University of the West Indies Bookshop, Cave Hill Campus, P.O. Box 64, BRIDGETOWN.
- BELGIQUE:** Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES. CCP 000-0070823-13.
- BÉNIN:** Librairie nationale, B.P. 294, PORTO NOVO. Ets Koudjo G. Joseph, B.P. 1530, COTONOU.
- BIRMANIE:** Trade Corporation no. (9), 550-552 Merchant Street, RANGOON.
- BOLIVIE:** Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, LA PAZ; avenida de las Heroínas 3712, casilla 450, COCHABAMBA.
- BOTSWANA:** Botswana Book Centre, P.O. Box 91, GABORONE.
- BRESIL:** Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (GB).
- BULGARIE:** Hemus, Kantora Literatura, bd. Rousky 6, SOFIA.
- BURKINA FASO:** Librairie Artie, B.P. 64, OUAGADOUGOU. Librairie catholique «Jeunesse d'Afrique», OUAGADOUGOU.
- CANADA:** Renonf Publishing Company Ltd/Éditions Renonf Ltée, 1294 Algoma Road, OTTAWA, Ont. K1B 3W8. Bureau des ventes: 7575 Trans Canada Hwy. Str. 305, St. Laurent, QUEBEC H4T 1V6.
- CHILI:** Editorial Universitaria S.A., Departamento de Importaciones, M. Luisa Santander 0447, casilla 10220, SANTIAGO; Editorial Andrés Bello, Av. R. Lyon 946, casilla 4256, SANTIAGO; Dipublic, Antonio Varas 671, 2° piso, casilla 14364, Correo 21, SANTIAGO.
- CHINE:** China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.
- CHYPRE:** «MAM», Archbishop Makarios 3rd Avenue, P.O. Box 1722, NICOSIA.
- COLOMBIE:** Instituto Colombiano de Cultura, carrera 3A, n° 18/24, BOGOTÁ. El Ancora Editores, carrera 6A, n° 54-58 (101), apartado 035832, BOGOTÁ.
- COMORES (Rép. féd. islamique):** Librairie MASIWA, 4, rue Ahmed Djoumi, B.P. 124, MORONI.
- CONGO:** Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE. Librairie populaire à: Pointe-Noire, Loubomo, Nkayi, Makabama, Owendo, Ouessé et Impondo. Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE.
- COSTA RICA:** Cooperativa del libro, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, San Pedro Montes de Oca, SAN JOSÉ.
- CÔTE-D'IVOIRE:** Librairie des Presses de l'Unesco, Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, 01BPV 297, ABIDJAN 01.
- CUBA:** Ediciones cubanas, O'Reilly n° 407, LA HABANA. *Pour «Le Courrier» seulement:* Empresa COPREFIL, Dragones n° 456 et Lealtad y Campanario, LA HABANA 2.
- DANEMARK:** Munksgaard Export and Subscription Service, 35 Nørre Søgade, DK-1370 KØBENHAVN K.
- ÉGYPTE:** Unesco Publications Centre, 1 Talzat Harb Street, CAIRO.
- EL SALVADOR:** Librairie Cultural Salvadoreña S.A., calle Delgado n° 117, apartado postal 2296, SAN SALVADOR.
- ÉQUATEUR:** DINACUR Cia. Ltda. Santa Prisca n° 296 y Pasaje San Luis, Oficina 101-102, casilla 112-B, QUITO. *Pour les publications seulement:* Nueva Imagen, 12 de Octubre 959 y Roca, edificio Mariano de Jesús, QUITO. *Périodiques et publications:* Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correos 3542, GUAYAQUIL. Casa de la Cultura Ecuatoriana, avenida 6 de Diciembre n° 794, casilla 74, QUITO.
- ESPAGNE:** Mundi-Prensa Libros S.A., apartado 1223, Castelló 37, MADRID-1. Ediciones Liber, apartado 17, Magdalena 8, ONDÁRROA (Vizcaya). DONAIRE, Ronda de Outeiro, 20, apartado de correos 341, LA CORUÑA; Librairie Castells, Ronda Universidad 13, BARCELONA 7.
- ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE:** Bernan-Unipub, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391.
- ÉTHIOPIE:** Ethiopian National Agency for Unesco, P.O. Box 2996, ADDIS ABABA.
- FINLANDE:** Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu, 1, 00100 HELSINKI 10. Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvuorankuja 2, 01640 VANTAA 64.
- FRANCE:** Grandes librairies universitaires et Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenay, 75700 Paris.
- GABON:** Librairie Sogalivre à LIBREVILLE, PORT-GENTIL. FRANCE-VILLE. Librairie Hachette, B.P. 3923, LIBREVILLE.
- GHANA:** Presbyterian Bookshop Depor Ltd, P.O. Box 195, ACCRA. Ghana Book Suppliers Ltd, P.O. Box 7869, ACCRA. The University Bookshop of Ghana, ACCRA. The University Bookshop of Cape Coast. The University Bookshop of Legon, P.O. Box 1, LEGON. *Périodiques:* Fides Enterprises, P.O. Box 14129, ACCRA.
- GRÈCE:** Grandes librairies d'Athènes (Eleftheroudakis, Kauffmann, etc.). John Mikalopoulos & Son S.A., International Book-sellers, 75 Herμου Street, P.O. B. 73, THESALONIKI.
- GUATEMALA:** Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3ª avenida 13-30, zona 1, apartado postal 244, GUATEMALA.
- GUINÉE:** Commission nationale guinéenne pour l'Unesco, B.P. 964, CONAKRY.
- HAÏTI:** Librairie «A la Caravelle», 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.
- HONDURAS:** Librería Navarro, 2ª avenida n° 201, Comayagüela, TEGUCIGALPA.
- HONG KONG:** Federal Publications (HK) Ltd, 2D Freder Centre, 68 Sung Wong Toi Road, TOKWAWAN KOWLOON. Swindon Book Co, 13-15 Lock Road, KOWLOON. Government Information Services, Publications Section. *Périodiques:* Beaconsfield House, 6th Floor, Queens Road Central, VICTORIA.
- HONGRIE:** Kultúra-Buchimp-Abt., P.O.B. 149, H-1389 BUDAPEST 62.
- INDE:** Orient Longman Ltd: Kamani Marg, Ballard Estate, BOMBAY 400038; 17 Chittaranjan Avenue, CALCUTTA 13; 36 A Anna Salai, Mount Road, MADRAS 2; B-3/7 Asaf Ali Road, NEW DELHI 1; 80/1 Mahatma Gandhi Road, BANGALORE 560001; 3-5-820 Hyderguda, HYDERABAD 50001. *Sous-dépôts:* Oxford Book and Stationery Co: 17 Park Street, CALCUTTA 700016; Scindia House, NEW DELHI 110001; Publications Section, Ministry of Education and Social Welfare, 511, C-Wing, Shastri Bhavan, NEW DELHI 110001.
- INDONÉSIE:** Bhratara Publishers and Booksellers, 29 Jl. Oto Iskandardinata III, JAKARTA. Indira, P.T., Jl. Dr. Sam Ratulangi 37, JAKARTA PUSAT.
- IRAN:** Commission nationale iranienne pour l'Unesco, 1188 Enghelab Avenue, Rostam Give Building, P.O. Box 11365-4498, 13158 TEHRAN.
- IRLANDE:** The Educational Company of Ireland Ltd, P.O. box 43a, Walkinstown, DUBLIN 12. Tycooly International Publ. Ltd, 6 Crofton Terrace, Dun Laoghaire Co, DUBLIN.
- ISLANDE:** Snaebjörn Jonsson & Co, H. F., Hafnarstraeti 9, REYKJAVIK.
- ISRAËL:** Steimatzky Ltd., Citrus House, 22 Harakevet St., P.O. Box 628, TEL AVIV 61006.
- ITALIE:** LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), Via Lamarmora 45, casella postale 552, 50121 FIRENZE.
- JAMAÏRIYA ARABE LIBYENNE:** General Establishment for Publishing, Distribution and Advertising, Souf Al Mahmoudi Street, P.O. Box 959, TRIPOLI.
- JAMAÏQUE:** Sangster's Book Stores Ltd, P.O. Box 366, 101 Water Lane, KINGSTON. University of the West Indies Bookshop, Mona, KINGSTON 7.
- JAPON:** Eastern Book Service Inc., 37-3 Hongo 3-chome Bunkyo-ku, TOKYO 113.
- JORDANIE:** Jordan Distribution Agency, P.O.B. 375, AMMAN. *Périodiques:* Jordan Book Centre, P.O. Box 301, Al Jubeha, AMMAN.
- KENYA:** East African Publishing House, P.O. Box 30571, NAIROBI. KOWEÏT: The Kuwait Bookshop Co Ltd, P.O. Box 2942, KUWAIT.
- LESOTHO:** Mazenod Book Centre, P.O. MAZENOD, MASERU.
- LIBAN:** Librairies Antoine, A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
- LIBERIA:** Cole & Yancy Bookshops Ltd, P.O. Box 286, MONROVIA. LICHTENSTEIN: Eurocan Trust Reg., P.O. Box 5, SCHAAN.
- LUXEMBOURG:** Librairie Paul Bruck, 22, Grand-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.
- MALAISIE:** Federal Publications Sdn. Bhd., Lot 8238 Jalan 222, Petaling Jaya, SELANGOR. University of Malaya Co-operative Bookshop, KUALA LUMPUR 22-11.
- MALAWI:** Malawi Book Service, Head office, P.O. Box 30044, Chichiri, BLANTYRE 3.
- MALI:** Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.
- MAROC:** Sapienzas, 26 Republic Street, VALETTA.
- MAROC: Toutes les publications:** Librairie «Aux belles images», 281, avenue Mohammed-V, RABAT (CCP 68-74). Librairie des écoles, 12, avenue Hassan II, CASABLANCA. «Le Courrier seulement (pour les enseignants):» Commission nationale marocaine pour l'éducation, la science et la culture, 19, rue Ogba, B.P. 420, AGDAL-RABAT (CCP 324-45).
- MAURICE:** Nalanda Co Ltd, 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
- MAURITANIE:** GRA.HI.CO.MA, 1, rue du Souk X, Avenue Kennedy, NOUAKCHOTT.
- MEXIQUE:** SABSA, Insurgentes Sur, n° 1032-401, MÉXICO 12. D.F. Librairie «El Correo de la Unesco», Actipán 66, Colonia del Valle, MÉXICO 12 D.F. Apartado postal 61-164, 06600, MÉXICO D.F.
- MONACO:** British Library, 30, boulevard des Moulins, MONTE CARLO.
- MOZAMBIQUE:** Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), avenida 2 de Julho, 1921, r/c e 1.º andar, MAPUTO.
- NÉPAL:** Sajha Prakashan, Polchowk, KATHMANDU.
- NICARAGUA:** Librería de la Universidad Centroamericana, apartado 69, MANAGUA.
- NIGER:** Librairie Mauclet, B.P. 868, NIAMEY.
- NIGÉRIA:** The University Bookshop of Ife. The University Bookshop of Ibadan, P.O. Box 286, IBADAN. The University Bookshop of Nsukka. The University Bookshop of Lagos. The Ahmadu Bello University Bookshop of Zaria.
- NORVÈGE:** *Toutes les publications:* Johan Grundt Tanum, Karl Johans Gate 41/43, OSLO 1. Universitets Bokhandel, Universitetsentret, P.O. Box 307, BLINDERN OSLO 3. *Périodiques:* Narvøens A/S, P.O. Box 6125, Etterstad, OSLO.
- NOUVELLE-CALÉDONIE:** Reprex SARL, B.P. 1522, NOUMÉA.
- NOUVELLE-ZÉLANDE:** Government Publishing, P.O. Box 14277, KILBIRNIE, WELLINGTON.
- OUGANDA:** Uganda Bookshop, P.O. Box 7145, KAMPALA.
- PAKISTAN:** Mirza Book Agency, 65 Shahrah Quaid-i-Azam, P.O. Box 729, LAHORE 3.
- PANAMA:** Distribuidora Cultura Internacional, apartado 7571, Zona 5, PANAMA.
- PARAGUAY:** Agencia de Diarios y Revistas, Stra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco n° 580, ASUNCION.
- PAYS-BAS:** Keesing Boeken B.V., Postbus 1118, 1000 BC AMSTERDAM. *Pour les périodiques seulement:* D & N FAXON BV, P.O. Box 197, 1000 AD AMSTERDAM.
- PÉROU:** Librería Studium, Plaza Francia 1164, apartado 2139, LIMA.
- PHILIPPINES:** National Book Store Inc., 701 Rizal av., MANILA.
- POLOGNE:** Ars Polona – Ruch, Krakowski Przemiesciec 7, 00-068 WARSZAWA. ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA.
- PORTO RICO:** Librería «Alma Mater», Cabrera 867, Rio Piedras, PUERTO RICO 00925.
- PORTUGAL:** Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA.
- RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE:** Librairie Sayegh, Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.
- RÉPUBLIQUE DE CORÉE:** Korean National Commission for Unesco, P.O. Box Central 64, SEOUL.
- RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE:** Buchexport, Leninstrasse 16, 700 LEIPZIG.
- RÉPUBLIQUE DOMINICAINE:** Librería Blasco, avenida Bolívar n° 402, esq. Hermanos Deligne, SANTO DOMINGO.
- RÉPUBLIQUE-UNIE DE TANZANIE:** Dar es Salaam, Bookshop, P.O. Box 9030, DAR ES SALAAM.
- RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN:** Le secrétaire général de la Commission nationale de la République-Union du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ. Librairie «Aux Messageries», av. de la Liberté, B.P. 5921. DOUALA. Librairie «Aux Frères réunis», B.P. 5346, DOUALA. Librairie des Éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDÉ. Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ.
- ROUMANIE:** ARTEXIM, Import Export, Piata Stiintei n° 1, P.O. Box 33-16, 7005 BUCURESTI.
- ROYAUME-UNI:** H. M. Stationery Officer, P.O. Box 276, 51 Nine Elms Lane, LONDON, S W8 3DT. Government bookshops: London, Belfast, Birmingham, Bristol, Cardiff, Edinburgh, Manchester.
- SÉNÉGAL:** Librairie Clairaffrique, B.P. 2005, DAKAR. Librairie des Quatre vents, 91 rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR.
- SEYCHELLES:** New Service Ltd, Kingsate House, P.O. Box 131, MAHE. National Bookshop, P.O. Box 48, MAHE.
- SIERRA LEONE:** Fourah Bay, Njala University and Sierra Leone Diocesan Bookshops, P.O. Box 104, FREETOWN.
- SINGAPOUR:** Aropmen Publishers, 865, Mountbatten Road 05-28/29, Katong Shopping Centre, Singapore 1543; *Périodiques:* Righteous Enterprises, P.O. Box 562, Kallang Basin Post Office, SINGAPORE 9133.
- SOMALIE:** Modern Book Shop and General, P.O. Box 951, MOGADISCIO.
- SOUDAN:** Al Bashir Bookshop, P.O. Box 1118, KHARTOUM.
- SRI LANKA:** Lake House Bookshop, Sir Chittampalan Gardiner Mawata, P.O. Box 244, COLOMBO 2.
- SUÈDE:** *Toutes les publications:* A/B C.E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, S-10327 STOCKHOLM. «Le Courrier» seulement: Svenska FN-Förbundet, Skolgränd 2, Box 150 50, S-10465 STOCKHOLM (Postgiro 18 46 92). *Pour les périodiques seulement:* Wennetegen-Williams AB, Nordenflychtsvagen 70, S-104 25 STOCKHOLM.
- SUISSE:** Europa Verlag, Rämistrasse 5, 8024 ZÜRICH. Librairie Payot, à Genève, Lausanne, Bâle, Berne, Vevey, Montreux, Neuchâtel et Zurich.
- SURINAME:** Suriname National Commission for Unesco, P.O. Box 2943, PARAMARIBO.
- TCHAD:** Librairie Absounout, 24, av. Charles-de Gaulle, B.P. 388, N'DJAMENA.
- TCHÉCOSLOVAQUIE:** SNIL, Spalena 51, PRAHA 1 (*Exposition permanente*). Zahranicni literatura, 11 Soukenicka, PRAHA 1. *Pour la Slovaquie seulement:* Alfa Verlag, Publishers, Hurbanovo nam. 6, 893-31 BRATISLAVA.
- THAÏLANDE:** Nibondh and Co Ltd, 40-42 Charoen Krung Road, Siyaeg Phaya Sri, P.O. Box 402, BANGKOK. Suksapan Panit, Mansion 9, Rajdamnren Avenue, BANGKOK. Sukst Siam Company, 1715 Rama IV Road, BANGKOK.
- TOGO:** Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ; Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ.
- TRINITÉ-ET-TOBAGO:** National Commission for Unesco, 18 Alexandra Street, St. Clair, TRINIDAD W.I.
- TUNISIE:** Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
- TURQUIE:** Haset Kitapevi A.S., Istiklâl Caddesi, n° 469, Posta Kutusu 219, Beyoğlu, ISTANBUL.
- URSS:** Mezhdunarodnaja Kniga, ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.
- URUGUAY:** Ediciones Trecho, S.A., Maldonado 1090, MONTEVIDEO.
- VENEZUELA:** Librería del Este, avenida Francisco de Miranda, 52, Edificio Galipán, apartado 60337, CARACAS 1060-A. DILAE C.A., calle San Antonio entre av. Lincoln y av. Casanova, edificio Hotel Royal, local 2, apartado 50304, Sabana Grande, CARACAS.
- YUGOSLAVIE:** Nolit. Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD; Canarjeva Zahobzba, Zopitarjeva no. 2, 61001 Ljubljana; Mladost, ilica 30/11, ZAGREB.
- ZAÏRE:** SOCEDI, B.P. 165-69, KINSHASA; Commission nationale zaïroise pour l'Unesco, Commissariat d'État chargé de l'éducation nationale, B.P. 32, KINSHASA.
- ZAMBIE:** National Educational Distribution Co of Zambia Ltd, P.O. Box 2664, LUSAKA.
- ZIMBABWE:** Textbook Sales (PVT) Ltd, 67 Union Avenue, HARARE.