

Museum

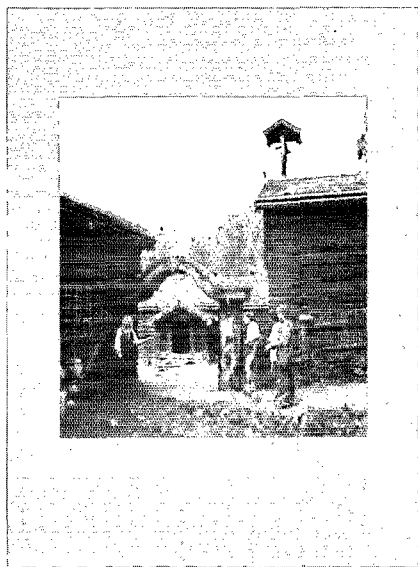
No 160 (Vol XL, n° 4, 1988)

Le monde des musées nordiques

museum

Museum 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° 160 (n° 4, 1988)



Maihaugen, musée de plein air, près de Lillehammer (Norvège).



La couronne du roi Christian IV du Danemark, exécutée au Danemark en 1596 par Dirich Fyring. Ce chef-d'œuvre de l'orfèvrerie a été exposé au musée du château de Rosenborg en 1988 à l'occasion du quatrième centenaire de l'avènement du roi Christian IV, anniversaire qui a été célébré par onze musées sous le patronage du Conseil de l'Europe. (Photo : Musée national du Danemark.)

Frontispice
Museum Wormianum (1655), frontispice de l'in-folio. Toute la collection fut achetée par le roi Frédéric III du Danemark pour la Kunstammer (Musée national du Danemark).

Rédacteur en chef :

Rédactrice adjointe : Marie-Josée Thiel

Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson

Conception graphique : George Ducret

La revue *Museum* tient à remercier M. Jacques Rosebaum, qui a assuré les tâches de rédacteur lors de la préparation du présent numéro, en l'absence de la rédactrice adjointe.

COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde
Azedine Bachaouch, Tunisie
Craig C. Black, États-Unis d'Amérique
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 Monreal, Espagne

Syeung-gil Paik, République de Corée

Lise Skjøth, Danemark

Roberto di Stefano,

Président de l'ICOMOS,

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 des

périodiques de l'Unesco

Service des ventes des périodiques (UPP/V)

1, rue Miollis

75015 Paris, France

Prix du numéro : 48 F

Abonnement (4 numéros ou numéros

doubles correspondants) : 156 F

Composition

Coupé

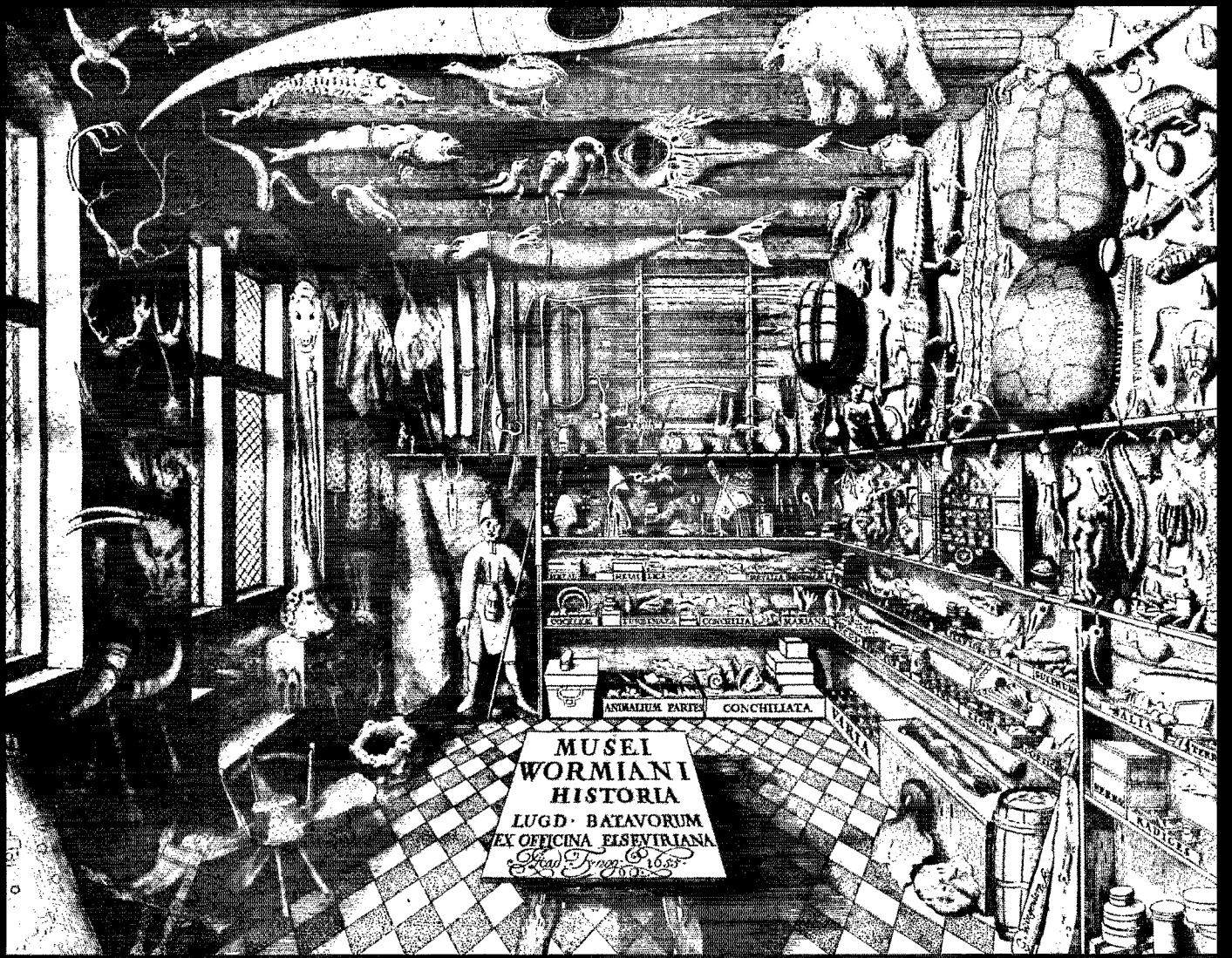
44880 Sautron (France)

Impression

Imprimerie Vanmelle

9910 Gent/Mariakerke (Belgique)

© Unesco 1988



Le monde des musées nordiques

La rédaction de Museum tient à exprimer sa profonde gratitude à Mme Lise Skjøth, qui a bien voulu se charger de la préparation du présent numéro consacré au « Monde des musées nordiques ». Mme Skjøth, née à Copenhague en 1939, est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art. Sa carrière a eu pour cadre les musées danois des beaux-arts, sur lesquels on lui doit un certain nombre de publications. Elle est membre du Comité consultatif de Museum et secrétaire du Comité national danois de l'ICOM.

Au moment de « boucler » ce numéro, une dernière lecture des articles nous a fait penser à la fin de *Stuart Little*, fable moderne écrite (pour adultes autant que pour les lecteurs plus jeunes) par E.B. White, des États-Unis d'Amérique : « Stuart se leva... monta dans sa voiture et emprunta la route qui menait vers le nord. Le soleil venait à peine de faire son apparition derrière les collines, à sa droite. Stuart scrutait la grande plaine qui s'étirait devant lui et le chemin lui semblait long ; mais le ciel était radieux et il sentait, d'une manière un peu confuse peut-être, qu'il avait choisi la bonne direction. »

Museum

Photographies

Couverture : Musée national du Danemark ; *dos de la couverture* : Arne Normann ; *frontispice* : Musée national du Danemark ; 1 : Bohusläns Museum, Lennart Forsberg ; 2 : Stiftelsen Jämtlands Läns Museum, Birgit Jansson ; 3 : Wasavalvet Museum ; 4 : Anders Rydén ; 5 : De Sandvigske Samlinger ; 6 : Arne Normann ; 7-9 : Natascha Heintz ; 10 : Gisli Gestsson ; 11 : Lise Skjøth ; 12 : Soren Haelgren, Statens Historiska Museum ; 13-14 : Lise Skjøth ; 15 : Zache Johansson ; 16 : Carin Gothelid ; 17 : Flemming Gedsted Rasmussen ; 18 : Allan Schnipper, Arbejdermuseet ; 19 : Claus Jensen ; 20 : Musée de l'histoire nationale, château de Frederiksborg ; 21-23 : Musée national du Danemark ; 24 : Märten Sjöbäck ; 25 : Jan Norrman ; 26 : Finn Martner ; 27 : Peter Hennig ; 29 : Département d'ethnographie, Musée national du Danemark ; 30 : John Møller ; 31 : Niels C. Pedersen ; 32 : Erik Holm ; 33 : Per Rasmussen ; 35 : Elisabeth Olofsson ; 36 : Anders Gunnartz, photothèque de la SIDA, Stockholm ; 38-40 : Pohjois-Pohjanmaan Museo ; 41 : Arne Biörns-tad ; 42 : Bengt Rosén ; 43-47 : Norsk Skogbruksmuseum ; 48-51 : Musée du sport de Finlande ; 52-53 : Rolf E. Renne ; 54-57 : S.A. Millioutchenkov.

SOMMAIRE

<i>Lise Skjøth</i>	Les musées des pays nordiques : un regard dans le rétroviseur 168
--------------------	---

CINQ PAYS, CINQ STRUCTURES

<i>Gudrun Vahlquist</i>	Le développement des musées, maillon de la politique culturelle de la Suède 171
<i>Natascha Heintz</i>	Le Conseil national des musées de Norvège est-il utile? 174
<i>Thor Magnússon</i>	Le paysage muséal islandais 177
<i>Outi Peisa et Marketta Tamminen</i>	Pourquoi chaque village finlandais veut avoir son musée 180
<i>Frank Birkebaek</i>	Le débat sur l'avenir des musées danois 183

REGARDS SUR L'HISTOIRE DES MUSÉES

<i>Bente Gundestrup</i>	La Kunstkammer royale danoise 186
<i>Margareta Björnstad</i>	Les musées suédois : un bref historique 190

TECHNOLOGIES NOUVELLES DANS DES MUSÉES ANCIENS

<i>Hans Johansson et Bo Nilsson</i>	Les technologies de l'information et de la communication au musée : la démarche suédoise 194
<i>Carsten U. Larsen</i>	La gestion des collections : l'expérience danoise 197

IDÉAUX RÉALISÉS

<i>Helge Schultz-Lorentzen</i>	Le Danemark restitue des biens culturels au Groenland : un rêve devient réalité 200
<i>Elisabet Olofsson</i>	Un programme d'échanges professionnels Suède-Afrique 206

INITIATIVES NOUVELLES ET IDÉES NOUVELLES

<i>Aimo Kehusmaa</i>	Un musée qui traverse les frontières : le Nordkalottmuseet 210
<i>Bo Nilsson et Bengt Rosén</i>	Les musées d'histoire culturelle et l'écologie humaine : une intégration nécessaire 213
<i>Christian Andersen</i>	Aller de l'avant : les musées d'histoire naturelle en Norvège 217

MUSÉES SPÉCIALISÉS ET CONDITIONS SPÉCIALES

<i>Pekka Honkanen</i>	Le Musée du sport de Finlande 222
<i>Frode Ernst Haverkamp</i>	La création d'un musée d'art dans le nord de la Norvège 224

ANNEXES

Adresses des auteurs qui ont collaboré au présent numéro 226
Articles sur les musées nordiques parus dans <i>Museum</i> : 1975-1988 227

CHRONIQUE DE LA FMAM

Flash 228
Qui finance les musées? Le secteur public 228

SPÉCIAL

<i>S.A. Milioutchenkov</i>	Les musées au service des traditions populaires artisanales en Biélorussie 232
----------------------------	--

Les musées des pays nordiques : un regard dans le rétroviseur

Les cinq pays nordiques (Danemark, Finlande, Islande, Norvège et Suède) ont une racine commune. Notre manière de penser est « nordique » et nos langues, à l'exception du finnois, sont si proches que nous parvenons à nous comprendre au prix d'un léger effort. Certes, il existe entre nos cinq pays des différences non négligeables en matière de défense et d'économie, mais ce n'est pas tout à fait à tort que l'on nous regarde comme constituant une sorte de province de l'Europe.

Au moment où s'achève la préparation du présent numéro de *Museum*, il est question, un peu partout dans le monde, d'accords mettant fin à toute une série de guerres et de conflits. Il faut espérer que la paix permettra de dégager des ressources pouvant servir à redresser la situation sur notre planète en mettant un terme à la surexploitation de nos ressources naturelles et en recréant des conditions optimales de vie pour les plantes, pour les animaux et, bien sûr, pour les êtres humains. Comment ne pas rappeler, en effet, que tant de gens souffrent, telle la masse innombrable de ceux qui ont dû quitter leur patrie et tant de jeunes des pays dits « développés » qui, impuissants devant une structure sociale hostile, ont perdu toute foi en l'avenir.

Face à ces préoccupations actuelles, les musées nordiques, nombreux et très variés, ont un rôle actif à jouer. De certains d'entre eux, on peut dire qu'ils sont « nostalgiques » car ils ont pour mission de préserver le souvenir des temps passés. Cela est important, car nous ne pouvons pas résoudre les problèmes auxquels nous sommes confrontés sans connaître le passé. L'histoire, a-t-on dit, est comme le regard du conducteur dans le rétroviseur.

D'autres musées semblent se détourner délibérément du présent, mais n'est-il pas légitime de savourer ce que l'art nous a laissé de sublime pour y puiser à la fois des aspirations morales plus nobles et une énergie nouvelle ?

Les musées d'histoire naturelle s'occupent très activement d'écologie et ils sont particulièrement bien placés pour informer le public et le sensibiliser à ces questions.

Certains musées se consacrent, directement ou indirectement, à divers aspects de la vie sociale. C'est ainsi qu'en présence des problèmes suscités par un afflux d'immigrants ils s'efforcent d'exercer une influence sur la population de vieille souche en lui faisant apprécier à leur juste valeur le caractère et la culture des nouveaux venus et en lui montrant que ceux-ci peuvent, en agissant comme un catalyseur, contribuer à améliorer sa qualité de vie. À cet égard, on peut mentionner une exposition spéciale organisée par le Musée d'histoire de la musique de Trondheim, en Norvège, sur le thème de la musique des immigrés, et une exposition du Musée de Moesgaard, à Aarhus, au Danemark, intitulée : *Étranger : pour qui ?* De même, une série d'expositions ethnographiques présentées par le Musée national du Danemark, à Brede, près de Copenhague, dont les principes étaient alors révolutionnaires (avec notamment, des modèles d'environnement), ont permis de montrer la culture de la Chine, du Japon, du Brésil et d'autres pays sous un jour nouveau, contribuant ainsi à faire comprendre et respecter les mœurs et l'esprit de ces peuples.

Les musées doivent aussi s'appliquer à rendre les citoyens conscients de leur propre situation. Non pas en les manipulant, certes, mais en sachant combattre les tendances fâcheuses que connaît la société contemporaine, comme la toute-puissante industrie du *pop*, le flot de publicité qui nous inonde ou l'évolution du marché du travail, si hérissé de difficultés pour les jeunes que certains désespèrent et abandonnent la course. Peut-être avons-nous, dans la partie du monde où nous sommes, besoin de réviser nos valeurs.

Les musées ne peuvent pas « sauver le monde », mais, en préservant le patrimoine culturel, ils peuvent, grâce à leurs collections et à leurs activités extérieures (« musées hors les murs »), rendre les citoyens conscients de certains rapports et enchaînements d'événements, les inciter à s'arrêter un instant pour faire le point et prendre conscience d'eux-mêmes.

En Suède, le gouvernement a formulé une politique muséale mûrement réfléchie. Elle est destinée à répondre à des questions fondamentales telles que : que voulons-nous faire de notre pays ? Que voulons-nous faire de nos musées ? Il nous faut suivre de près l'évolution de la situation et voir où nous avons le plus à apprendre.

La conférence générale que le Conseil international des musées (ICOM) doit tenir en 1989 fournira peut-être des réponses. Elle aura lieu aux Pays-Bas, État qui suit depuis longtemps une politique muséale très cohérente, et aura pour thème : « Les musées, générateurs de culture. »

Par tradition, les pays nordiques entretiennent une collaboration étroite dans de nombreux domaines et, bien entendu aussi, dans le domaine culturel. Jusqu'ici, cependant, les musées nordiques avaient dû, en dehors de la coopération nordique au sein de l'ICOM, s'en tenir aux contacts que les personnes ou les institutions pouvaient ponctuellement décider de prendre. Or, il y a deux ans, le Conseil national de la culture de Suède a pris l'initiative d'inviter les conseils nationaux des musées et les associations muséales des autres pays nordiques à se faire représenter à une réunion qu'il organisait en Suède. Au cours de celle-ci et de celle qui a eu lieu l'année suivante, il a été décidé que les cinq pays s'emploieraient à formaliser et à développer leur coopération dans le domaine des musées. Une série de projets communs ont été esquissés, mais l'objectif premier est que les musées aient leur place dans le programme du Conseil nordique (qui est l'organe intergouvernemental réunissant les cinq pays intéressés). Le but est de stimuler la conscience internordique en faisant appel à l'héritage culturel commun.

En sélectionnant des auteurs et des thèmes pour ce numéro spécial consacré aux musées nordiques, nous avons cherché à réaliser une répartition équitable tant entre les pays qu'entre les types de musées et les thèmes d'intérêt international.

Les structures muséales de chaque pays font l'objet d'articles presque parallèles. Ceux-ci visent naturellement à préciser les nuances qui peuvent caractériser le système adopté par tel ou tel État. Ils ont toutefois un autre but ; nous avons jugé utile de les publier dans l'espoir que, peut-être, certains pays qui songent à se doter d'une structure muséale nouvelle pourraient s'en inspirer.

Les articles ne pouvaient pas être exhaustifs. Les lecteurs qui souhaiteraient obtenir des renseignements complémentaires pourront s'adresser aux auteurs, qui se feront un plaisir de les leur fournir.

Enfin, il va sans dire que le présent numéro ne pouvait prétendre présenter toutes les couleurs de la palette muséale nordique. Des articles sur les pays du Nord ont déjà paru dans *Museum* et nous espérons pouvoir évoquer d'autres thèmes nordiques dans des numéros à venir.

Bohusläns Museum. Musée régional situé
sur la côte occidentale de la Suède. Le
bâtiment moderne du musée, à droite, sur le
front de mer, rappelle les anciens entrepôts
de la région.

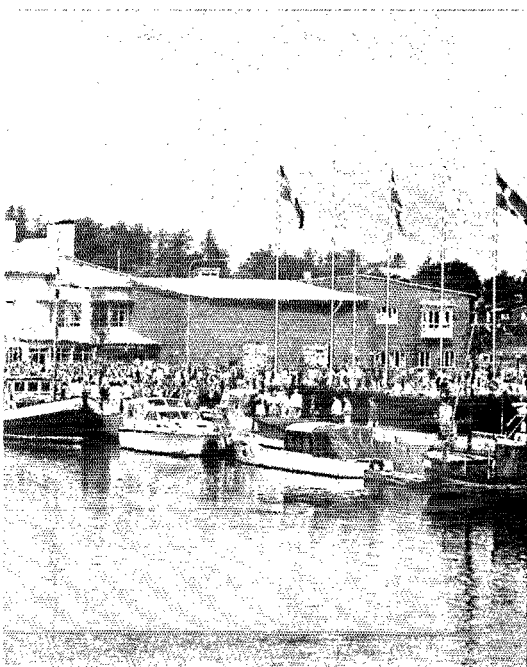


CINQ PAYS, CINQ STRUCTURES

Le développement des musées, maillon de la politique culturelle de la Suède

Gudrun Vahlquist

Née en 1939 à Uppsala (Suède). A étudié l'histoire de l'art, la pédagogie, la sociologie, les langues étrangères et la gestion à l'Université d'Uppsala. Collaboratrice de « L'art à l'école », puis du Service suédois des expositions itinérantes en tant que chef du département des expositions scolaires. Entrée en 1975 au Conseil national de la culture alors nouvellement créé, elle y dirige depuis 1981 le département des beaux-arts, des expositions et des musées. Editrice d'*ICOM d'éducation* de 1974 à 1977, secrétaire pour la culture de la Commission nationale suédoise pour l'Unesco.



À l'échelle mondiale, le peuple suédois, avec sa culture, ses traditions et sa langue, apparaît comme très minoritaire. Ce qui nous rapproche de nos frères et sœurs des pays nordiques contribue sans doute à élargir le champ et le sentiment de notre identité, mais, au bout du compte, il vient toujours un moment où celle-ci coïncide avec la réalité nationale dans toute sa diversité.

Lorsqu'il a fallu définir les grandes lignes d'une politique culturelle nationale, le souci principal a été de sauvegarder et de promouvoir l'identité et le mode de vie des Suédois tout en favorisant les échanges culturels internationaux. À cet égard, le million de personnes vivant en Suède (un habitant sur huit) qui conservent des liens avec une autre culture contribuent elles aussi à la vitalité de ces échanges¹.

Lorsque le Parlement suédois (Riksdag) a approuvé à l'unanimité, en 1974, une réforme concernant les crédits alloués aux institutions culturelles nationales, ainsi que toute une gamme de subventions destinées à encourager l'expression littéraire et artistique, la culture des enfants, les institutions régionales et l'éducation populaire, il a également défini les huit objectifs d'une politique culturelle intéressant la société tout entière. Il a aussi affirmé la nécessité d'une interaction dynamique entre les trois niveaux de gouvernement : national, régional et municipal. Dans la pratique, l'égalité culturelle devrait avoir autant d'importance que l'égalité économique et sociale, mais elle est parfois la plus difficile à réaliser.

Un défi pour la société et pour les musées

Depuis qu'ils ont été formulés pour la

première fois en 1974, les objectifs de la politique culturelle n'ont cessé d'alimenter les discussions, mais aussi de susciter des initiatives. La politique culturelle doit protéger la liberté d'expression, promouvoir la participation et la créativité, combattre les effets néfastes du mercantilisme, renforcer la décentralisation, répondre aux besoins des groupes défavorisés, faciliter le renouvellement artistique et culturel, préserver et réactiver la culture héritée du passé et inspirer des échanges internationaux dans le domaine culturel. Si on les prend au sérieux et si l'on veut les faire passer dans les faits, ces objectifs représentent pour les musées un stimulant considérable. S'ils pouvaient compter sur la détermination et les ressources nécessaires, nombreux sont les musées qui souhaiteraient contribuer à la réalisation de tous ces objectifs à la fois, tant il est vrai, comme le disait le conservateur Eric Hofrén, que « le musée est le plus admirable instrument culturel qui soit ». Toutefois, si d'importants musées ont pu se développer dans le passé, ils ne procédaient pas pour autant d'une politique culturelle globale, notion qui est d'ailleurs relativement récente. Inversement, la politique culturelle ne suffit pas, à elle seule, à donner naissance à de nouveaux musées. Il y aura toujours place pour les initiatives de personnalités ou d'associations savantes et enthousiastes, que ce soit à l'échelon local, régional ou national.

Un réseau diversifié

La politique muséale considérée comme une stratégie de développement culturel a évolué par étapes au cours des vingt dernières années, même si sa physionomie générale s'est dessinée beaucoup plus tôt.

1. Le lecteur trouvera à la page 190 un résumé de l'histoire des musées suédois par Margareta Björnstad.

Elle a pour caractéristiques le nombre élevé de musées, petits ou grands, de la capitale, financés par l'État, et un maillage, léger, mais bien réparti, de musées de province ou de comté, complété par ceux de quelques grandes villes, auxquels viennent s'ajouter plus d'un millier de petits musées de plein air, disséminés dans tout le pays, qu'on ne peut visiter que pendant l'été. En tout, la Suède compte deux cent cinquante musées ouverts toute l'année et gérés par des professionnels. Ils emploient environ quatre mille personnes, dont un tiers travaillent dans les dix-neuf grands musées nationaux situés tous, sauf trois, à Stockholm. Ces musées sont financés sur le budget national de la culture. Il existe vingt autres musées nationaux : musées universitaires, collections et châteaux royaux et musées de certains ministères (Musée de la poste, Musée de l'armée). En dehors de Stockholm, les villes de Göteborg et de Malmö abritent plusieurs musées. Il existe en outre vingt-deux musées régionaux. Les autres musées dépendent soit d'une municipalité, soit d'une fondation.

L'aide de l'État aux musées

Comment le gouvernement aide-t-il les musées? Les musées nationaux sont essentiellement financés par l'État, car qui d'autre s'en chargerait à l'exception de quelques rares mécènes? Mais, pour maintenir le niveau et le volume de leurs activités, ces musées ont dû consentir de gros efforts et se plier à des restrictions, étant donné que, au cours des six dernières années, toutes les administrations et institutions nationales ont dû subir une réduction de 2 % de leur budget annuel. Les grands musées nationaux sont néanmoins parvenus pendant cette période à accroître le nombre de leurs visiteurs. Il faut maintenant espérer qu'ils pourront faire bénéficier les autres musées du pays de leur compétence professionnelle. Le Service suédois des expositions itinérantes (*Riksställningar*) joue un rôle important dans la politique muséale du pays². La volonté de décentralisation est l'un des axes majeurs de notre politique culturelle nationale. Les résultats apparaissent déjà nettement, même si le but recherché n'est pas encore complètement atteint, comme les autorités régionales ne se font d'ailleurs pas faute de le souligner. La résolution de 1974 sur la politique culturelle prévoyait un soutien financier national aux musées régionaux. En 1977-1978, le système des subventions de



l'État a été développé afin d'aider un musée régional dans chaque comté, ainsi que les musées de Göteborg et Malmö. Il s'agit de renforcer les musées régionaux d'histoire culturelle en tenant compte aussi bien des activités proprement muséales et de l'information du public que de la préservation de l'environnement archéologique et culturel.

Pour bien comprendre le rôle et les effets de la politique culturelle, comme d'ailleurs la vie politique suédoise en général, il importe de distinguer les attributions respectives de l'État et des autorités régionales et municipales. Chaque échelon a ses institutions propres, avec une assemblée délibérante et des rentrées fiscales. En ce qui concerne les musées, théâtres et bibliothèques des régions, le financement est mixte, la subvention de l'État étant liée au montant des crédits alloués par la région ou le comté et les collectivités locales.

Tableau 1. *Dépenses nationales dans le secteur des musées en 1985-1986*

	Millions de couronnes suédoises
Musées financés par l'État	244
Subventions aux musées régionaux	34
Autres subventions aux musées	17
TOTAL	295

Un intérêt croissant pour la culture

Les régions et les municipalités assument des responsabilités croissantes dans le domaine culturel. Le montant des crédits alloués augmente, encore que l'inflation ait ralenti leur croissance. En outre, au cours des dix dernières années, des investissements ont été faits dans tout le pays pour construire de nouveaux bâtiments

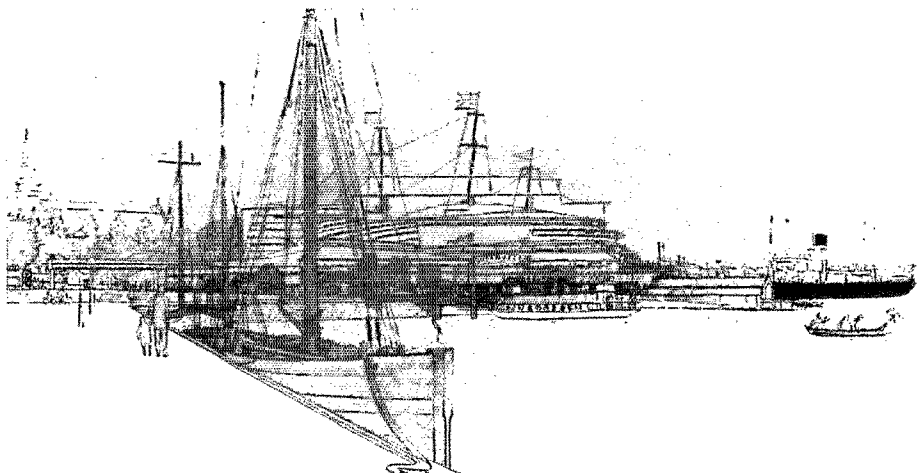
destinés aux activités culturelles ou remettre en état des bâtiments anciens. Le rôle de la culture revêt peu à peu une importance politique. Les effets intersectoriels bénéfiques de la politique culturelle apparaissent également dans la vie de tous les jours, qu'il s'agisse des écoles, des hôpitaux ou de l'urbanisme. L'influence que la stratégie culturelle peut exercer sur le développement d'une région est désormais reconnue, en particulier dans les régions aux prises avec des difficultés économiques et industrielles.

En pareil cas, les musées régionaux et locaux se montrent bien armés pour fournir des informations sur les antécédents historiques, servir de terrain de rencontre pour des expositions et des débats et collaborer avec les écoles et les universités de leur ressort. C'est ainsi que les questions d'écologie et d'environnement sont de plus en plus souvent abordées par les musées³.

Des musées tournés vers l'avenir

Plus les musées seront intéressants et proches de la vie, plus y aura d'interaction dynamique entre eux et la société, ce qui amène à réfléchir au rôle et aux possibilités des musées de demain. Malgré des ressources financières limitées, les musées vont devoir affronter les problèmes et les défis de la société. En même temps, il va leur falloir réexaminer leurs méthodes en matière d'expositions, envisager de nouvelles techniques d'information et rechercher les moyens d'attirer un nouveau public.

En 1986, à la suite d'étroites consultations avec des représentants du monde des musées et d'autres personnalités, et après dépouillement de questionnaires et



2
Un aspect du musée régional du Jamtland, au cœur de la Suède.

de rapports statistiques, le Conseil national de la culture (*Statens Kulturråd*) a soumis au gouvernement trois rapports sur les musées. Dans le premier, intitulé « Propositions », le conseil donnait son avis sur les tâches et les responsabilités des grands musées nationaux. Le deuxième rapport, consacré à la Suède des musées, contenait des statistiques sur cent cinquante musées. Le troisième, « Perspectives », qui exposait les vues de vingt-cinq personnalités sur l'avenir des musées et de la société, constituait en même temps un bon échantillonnage des principales théories et approches muséologiques.

Le rapport intitulé « Propositions » a été diffusé auprès des musées et des administrations publiques à l'automne de 1986 avant de faire l'objet d'un débat au Parlement. Les réactions ayant été presque toutes favorables, le gouvernement a présenté un projet de loi sur la répartition des responsabilités au niveau national. Les grands musées nationaux peuvent donner une impulsion et fournir des avis techniques, préparer des expositions, entreprendre des projets de recherche-développement et entretenir des contacts internationaux dans leurs domaines de compétence respectifs. Le projet prévoyait également d'intensifier la coopération entre les musées nationaux et régionaux et le Service des expositions itinérantes. La coopération devrait comporter aussi des projets conjoints et des conseils techniques en matière de conservation, et porter également sur la sécurité des musées, la formation du personnel et l'action pédagogique. Depuis plusieurs années, la mise au point d'une politique commune d'enregistrement et de documentation est un objectif prioritaire². Le projet de loi attribuait une mission de

3
Le nouveau Musée du Wasa, à Stockholm. Le navire de guerre *Wasa*, qui a attiré des millions de visiteurs depuis sa restauration, sera exposé à partir de 1989 dans ce bâtiment spécialement conçu par l'architecte Ove Hildemark.

coordination sectorielle à cinq grands musées nationaux qualifiés de « statutaires » :

Le Musée des antiquités nationales (*Historiska Museet*).

Le Musée nordique (*Nordiska Museet*).

Les musées nationaux des beaux-arts (*Statens Konstmuseer*), qui comprennent le Musée national (*National Museet*) et le Musée d'art moderne (*Moderna Museet*).

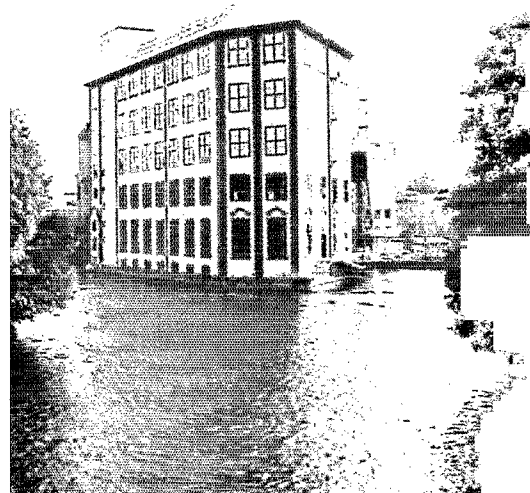
Le Musée suédois d'histoire naturelle (*Naturhistoriska Riksmuseet*).

Le Musée national d'ethnographie (*Folkens Museum-etnografiska*).

Ces musées sont responsables au premier chef (avec le *Riksställningar*) du développement des échanges entre tous les musées du pays.

Les prochaines étapes

Le Conseil national de la culture dispose aussi de ressources atteignant au total 5,1 millions de couronnes pour financer sur une période de trois ans des projets conjoints administrés par les musées statutaires en coopération avec d'autres musées, ainsi que des écoles et des services d'éducation des adultes. En 1987, des projets de ce type ont été lancés avec la participation du *Naturhistoriska Riksmuseet* et du Musée de Skansen (sur l'écologie), du *Nordiska Museet* (sur les cultures des immigrants) et avec le *Folkens Museum*, qui prépare une série d'expositions sur le tiers monde. Par ailleurs, les musées d'histoire viennent d'entamer la phase initiale d'un projet — qui devrait faire du bruit — sur les moyens et méthodes de présentation de l'histoire en Suède. D'autre part, le Conseil de la culture entretient des contacts étroits avec les associations pro-



4
Arbetets Museum (Musée du travail). Le paysage industriel urbain de Norrköping, ville industrielle typique du XIX^e siècle, abritera bientôt un musée d'un type nouveau dans une ancienne usine.

fessionnelles des musées en ce qui concerne le développement des musées régionaux, la formation du personnel, l'action pédagogique, les méthodes de conservation et d'autres questions de muséologie. Enfin, on prévoit une série de cinq conférences au cours desquelles le Conseil de la culture rencontrera des représentants des musées régionaux et d'autres musées dans leurs régions respectives pour passer en revue toute la gamme des projets, problèmes et idées concernant le développement des musées. Ces conférences permettront également aux représentants des écoles, des universités et des mouvements d'éducation populaire des régions de se faire entendre. ■

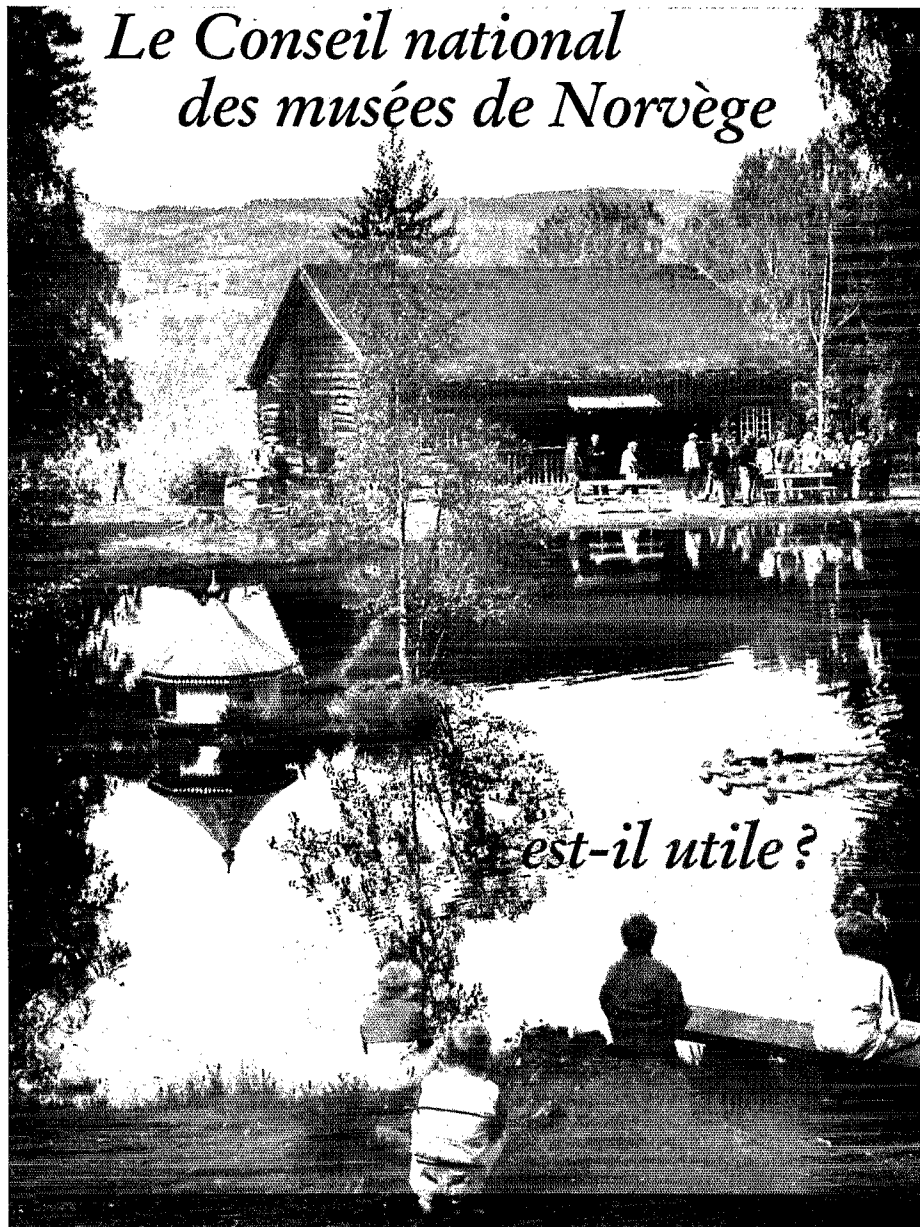
[Traduit de l'anglais]

2. Voir l'article d'Ulla Keding Olofsson, intitulé « Le Riksställningar : des expositions itinérantes à la création d'un centre d'information » et celui de Stella Westerlund, « Vingt ans d'expositions itinérantes », *Museum*, n° 152, p. 205 et 206.

3. Voir l'article de Bo Nilsson et Bengt Rosén, p. 213.

4. Voir l'article de Hans Johansson et Bo Nilsson, p. 194.

Le Conseil national des musées de Norvège



est-il utile?

Natascha Heintz

Née à New York en 1930, a reçu sa formation de naturaliste aux universités d'Oslo et de Bergen et est licenciée en zoologie. Depuis 1968, a été conservatrice et, à certaines périodes, directeur au musée de paléontologie de l'Université d'Oslo. Elle a servi les organisations muséales norvégiennes, notamment comme président de l'Association des musées d'histoire naturelle et comme membre du Conseil des musées de Norvège depuis l'institution de celui-ci en 1979. En 1983, elle a été élue vice-présidente du Conseil. Pendant huit ans, elle a été rédactrice de la revue norvégienne *Museumsnytt*.

Située tout au nord de l'Europe, avec sa façade maritime très longue et découpée, son relief qui laisse peu de place à l'agriculture, la Norvège n'a jamais été très clémente envers les hommes. Pour y survivre, il leur fallait connaître et comprendre la nature qui les entourait; il leur fallait savoir où étaient les meilleurs bancs de pêche, les lieux de pâturage les plus riches, les forêts donnant le meilleur rendement en bois de construction, les roches contenant des minerais. C'est à cette nécessité que nous devons nos premiers musées, qu'il s'agisse de ceux qui présentent notre patrimoine culturel ou de ceux qui sont consacrés à notre histoire naturelle et à nos ressources naturelles.

Les musées

Il y a deux cents ans, le musée dans l'acception moderne du terme n'existait pas encore en Norvège. Nombreux sont toutefois aujourd'hui les musées qui ont déjà célébré leur centième anniversaire. L'expansion la plus marquée a eu lieu au cours du dernier demi-siècle. Ces cinquante ans nous ont donné un grand nombre d'institutions nouvelles et les musées existants ont été agrandis. Le mouvement se poursuit encore. En 1987, il y avait, sans compter les collections privées, cinq cent deux musées en Norvège, ce qui paraît beaucoup pour un pays de quatre millions d'habitants. Ceux-ci, il est vrai sont disséminés sur un territoire de près de quatre cent mille kilomètres carrés et beaucoup habitent loin d'un musée.

L'analyse de l'organisation et du financement des musées en Norvège fait apparaître des situations très variées. Seuls les musées d'Oslo, de Bergen, de Trondheim, de Tromsø et quelques autres sont financés directement par l'État. La majorité sont financés à la fois par le département et par l'État. Quelques-uns le sont seulement par les communes.

Le Conseil national des musées

La grande variété de musées irrégulièrement éparpillés à travers le pays a rendu nécessaire la création d'un organisme indépendant chargé de conseiller les autorités sur les questions relatives aux musées. Après des années de discussions, le Conseil des musées de Norvège fut établi en 1979. Il compte neuf membres dont quatre représentent les musées et cinq secteurs divers de la vie publique. La durée des mandats est de quatre ans, et le conseil actuel est donc le troisième. Aux termes de son acte constitutif, « le Conseil national des musées doit servir d'organe consultatif auprès du Département des affaires culturelles et scientifiques pour les questions relatives aux musées de Norvège. [...] Il doit surveiller les activités des musées à travers le pays et doit les assister dans leurs efforts pour toucher le grand public... ».

Le bilan des dix premières années

Le conseil existant depuis dix ans, il convient de se demander s'il a réussi à s'intégrer comme un élément moteur

dans le système muséal norvégien et s'il a pu contribuer à son développement et à l'utilisation optimale de ses ressources. Il est même permis d'aller plus loin et de poser la question : pourrait-il éventuellement être pris pour modèle par d'autres pays, ou ceux-ci pourraient-ils dans une certaine mesure s'en inspirer ?

Il est évident que le Conseil des musées ne pouvait pas donner de résultats spectaculaires ni immédiats. En effet, tant qu'il n'aura pas d'argent à distribuer, il ne lui sera pas possible d'exercer une influence rapide sur le développement des secteurs auxquels il donne la préférence. Cependant, en vertu de son acte constitutif, il est en mesure de faire des études plus approfondies et plus étendues qu'aucun autre organe muséal en Norvège. La tâche la plus importante qui lui ait été assignée est de préparer la mise en place d'une structure réunissant tous les musées de Norvège. Ce projet est d'autant plus important que l'idéal politique actuel tend à la décentralisation de la vie culturelle de notre pays.

Dans sa recommandation concernant les musées de Norvège, le conseil souligne la nécessité de distinguer nettement les responsabilités et les tâches qui incombent à chaque catégorie de musées. Il propose à cet effet une structure tripartite. Ainsi, le groupe des musées nationaux rassemblerait les musées universitaires, les musées ayant des collections nationales et les monuments nationaux. Le deuxième groupe comprendrait les « institutions mères » de chaque département, composées d'un seul ou de plusieurs établissements et qui feraient office

⁵ Les musées de plein air dominent la scène muséale en Norvège. Maihaugen (De Sandvigske Samlinger) est l'un des plus grands d'entre eux (36 ha). Situé à Lillehammer, il attire des milliers de visiteurs chaque été.

⁶ En hiver, la neige et le silence descendent sur les musées de plein air, qui n'ouvrent qu'une maison au public. Ici, l'église de Grono à Maihaugen.

⁷ Le petit musée régional d'histoire culturelle et naturelle situé dans la vallée de Posvik, dans le nord de la Norvège, près de la frontière de l'URSS.



de centre de compétence pour les autres musées du département. Le troisième groupe comprendrait les musées ne faisant pas partie des deux premiers groupes, tels ceux que finance une commune et qui desservent en premier lieu le public local. Deux autres projets de structuration ont été élaborés par les organisations muséales s'occupant respectivement des musées d'art et d'histoire culturelle et des musées d'histoire naturelle. Les trois projets serviront de base à l'établissement d'un plan définitif destiné à régir l'organisation des musées de Norvège et la répartition des responsabilités professionnelles et administratives entre ces musées.

Expositions itinérantes

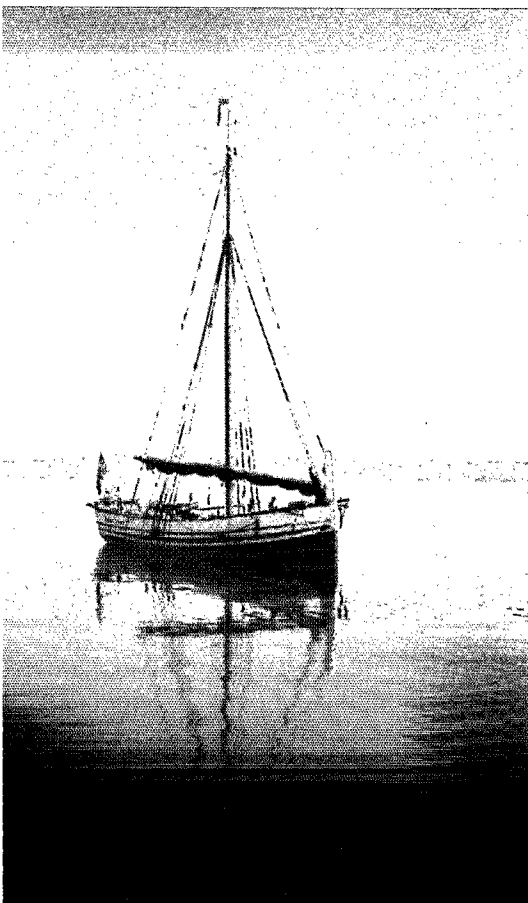
Des expositions itinérantes sont organisées en Norvège depuis bien des années. Lorsque le Conseil des musées a été créé, les autorités lui ont néanmoins suggéré de se pencher sur cette question. Le conseil a réagi en proposant un modèle décentralisé, l'idée étant de produire l'exposition en un point central, puis de la compléter là où elle est présentée. Ce modèle a été mis à l'essai dans deux départements du centre de la Norvège. Le thème de l'exposition, intitulée *Far tå folk ig fe* (Les traces laissées par l'homme et son bétail), était le paysage cultivé. Les résultats de cette expérience ont été satisfaisants. Les activités de collecte ont été intensifiées et, dans l'ensemble, l'exposition a suscité beaucoup d'intérêt. La plupart des problèmes restant à résoudre semblent d'ordre purement pratique.

Le Conseil des musées prend des initiatives

Pour compléter cet exposé sur les activités du Conseil des musées, il faut ajouter que celui-ci ne se borne pas à assister les autorités comme organe consultatif. Il prend aussi des initiatives dans de nombreux domaines. Je me bornerai à indiquer, à titre d'exemple, qu'il a fait une recommandation sur les musées universitaires, qu'il s'est penché sur les questions relatives à la formation des différentes catégories de personnel des musées, qu'il organise l'enregistrement en cours des musées et collections du pays et, surtout, qu'il s'occupe de nouer des liens plus étroits avec les musées.

Les éléments d'information qui précèdent permettent, je crois, de répondre à la question posée : le Conseil des musées de Norvège est-il un organe consultatif utile ou s'agit-il, au contraire, d'une innovation qui ne mérite pas d'être plus ou moins imitée ailleurs ? Je crois pour ma part que le Conseil des musées joue un rôle important parce que les musées, en Norvège comme dans beaucoup d'autres pays, sont très nombreux et très hétérogènes : tantôt grands, tantôt petits, tantôt très spécialisés, tantôt pluridisciplinaires. Un organe indépendant institué pour suivre de près la situation muséale et pour donner des conseils revêt donc nécessairement une importance notable dans la vie culturelle du pays. ■

[Traduit de l'anglais]



8
Le sloop *Pauline* dans le fjord de Trondheim un jour de juin. Construit en 1897 pour le transport de marchandises sur la côte norvégienne, il a été restauré et transformé en un musée navigant.



9
Une tente *same* (laponne) est dressée au Musée de Kautokeino, dans le nord de la Norvège. Des couvertures ou des peaux sont étendues sur les branchages.

Le paysage muséal islandais



10
Musée national d'Islande. Porte d'église en bois à Valthjofsstadur, vers 1200.

Thor Magnússon

Né en 1937. Diplômé (*fil. kand.*) de l'Université d'Uppsala en archéologie et ethnologie. Conservateur adjoint du Musée national d'Islande en 1964. Directeur du Musée national et du Service des antiquités nationales depuis 1968.

La création des musées est relativement récente en Islande puisque le plus ancien, le Musée national, ne fut fondé qu'en 1863, sur l'initiative du peintre Sigurdur Gudmundsson (mort en 1874). Auparavant, de nombreux objets islandais (l'Islande faisait partie de l'État danois), ceux de l'époque médiévale en particulier, avaient pris le chemin du Musée national de Copenhague ; certains ont été restitués en 1930. D'autre part, avant l'entrée en vigueur de la première loi sur les antiquités (1907), de nombreux étrangers qui se rendaient en Islande emportaient quantité d'objets présentant un intérêt historique et culturel dont beaucoup sont allés enrichir les musées d'autres pays.

Le Musée national d'Islande

Le Musée national d'Islande est un musée historique consacré à l'archéologie, à l'ethnologie, à l'art religieux, à l'art populaire, aux beaux-arts et à l'artisanat islandais. Au début, il rassemblait principalement des objets remontant à une époque lointaine, en l'occurrence celle de la colonisation viking, des objets du Moyen Âge et d'autres pièces remarquables par leur beauté ou leur intérêt historique. Au fil des années, il a étendu son champ d'action en recueillant des objets d'origine étrangère, mais utilisés en Islande.

Le directeur du Service des antiquités nationales est en même temps directeur du musée. Cet établissement est par conséquent le centre des activités de



11
La ferme de Glaumbaer, construite entre 1840 et 1880, est un bon exemple de ce qu'étaient les maisons revêtues de mottes de gazon. Les pignons à gauche sont les seules structures en bois visibles de l'extérieur. La ferme, qui relève du musée national, abrite le musée local.

12
La ferme et l'église de Langfas, construites au XIX^e siècle, sont typiques de l'architecture de cette époque. Elles relèvent du musée national. Le musée local est installé dans les bâtiments de la ferme.



conservation des monuments historiques pour l'ensemble du pays. Ainsi, toutes les fouilles archéologiques sont menées par le musée ou sous son contrôle, de même que la protection et le classement des sites d'intérêt historique ou archéologique relèvent de lui.

Le musée s'est employé de bonne heure à préserver les monuments historiques, à commencer par les églises et les bâtiments construits à l'ancienne — en bois ou avec une charpente de bois et des murs en pierre et en mottes de gazon, le toit étant lui-même recouvert de mottes de gazon (fig. 10 à 12). Cette méthode ancienne, pratiquée en Europe à l'âge de fer, est restée en usage dans de nombreuses régions d'Islande jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale; de nos jours encore, on peut voir, ainsi construites, des remises dans des parties reculées du pays. En revanche, les seules maisons d'habitation de ce type que l'on puisse encore trouver sont celles qui sont conservées par le musée national ou d'autres musées et dont beaucoup servent aujourd'hui de locaux d'exposition pour les petits musées locaux.

À l'heure actuelle, le musée national conserve ainsi quelque vingt-cinq bâtiments (fermes ou autres maisons d'habitation, églises et ateliers divers) dont la plupart datent du XIX^e siècle (fig. 13). Depuis trente ans, le musée national mène des enquêtes ethnologiques, surtout par questionnaires, ce qui lui a permis d'enrichir ses archives d'une importante documentation sur la vie du peuple et sur la société en général à l'époque qui a précédé le grand bouleversement cultu-

rel et social dont on peut dire que la première phase s'est achevée dans les années 1940.

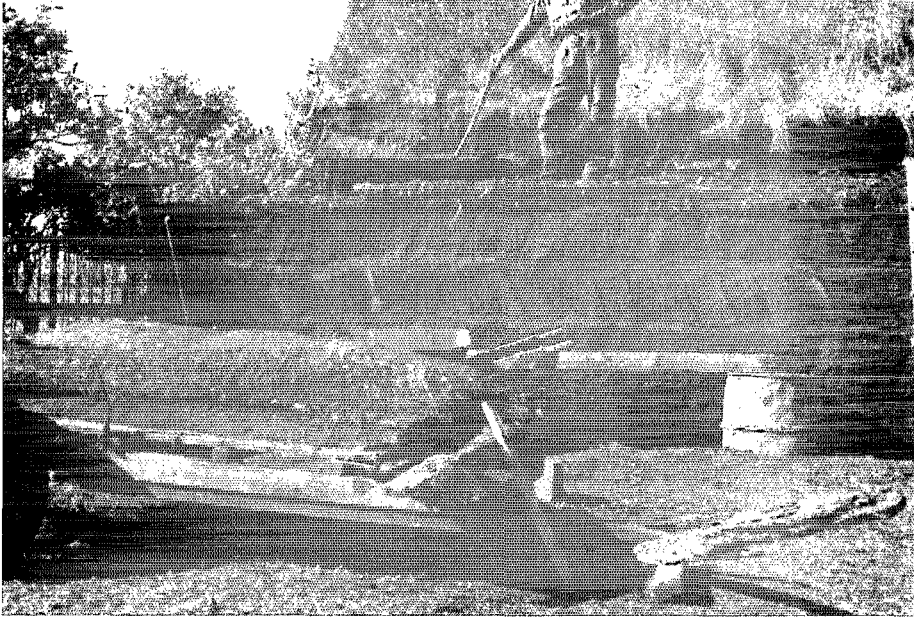
Un musée spécialement consacré à la pêche et aux activités maritimes est actuellement créé sous l'égide du Musée national. En effet, alors que la vie des Islandais est en grande partie tributaire de la pêche, l'Islande n'avait pas encore de musée de ce genre bien que le Musée national possède dans ses collections beaucoup d'objets concernant la pêche et l'histoire maritime.

Les autres musées

Il y a aussi dans tout le pays des musées locaux, pour la plupart petits, qui concernent surtout la vie populaire locale. Certains sont installés dans des fermes construites à l'ancienne, surmontées d'un pignon et faites de pierres et de mottes de gazon; les autres sont aménagés dans des locaux temporaires ou dans des bâtiments spécialement construits pour eux. Les quelques musées qui appartiennent à cette dernière catégorie sont généralement gérés par une seule personne, qui, souvent, a fondé le musée et constitué la collection, même lorsque le musée est la propriété du district.

Le Musée municipal de Reykjavik, qui se compose essentiellement de maisons des vieux quartiers de la ville, est le seul musée de plein air d'Islande. Il est presque entièrement consacré à l'histoire de la capitale, qui, de simple village fondé il y a deux cents ans, est devenue maintenant une grande ville.

Si variées que soient leurs dimensions



13
Les bâtiments revêtus de mottes de gazon exigent un traitement minutieux. D'importants travaux de restauration doivent être exécutés à intervalles réguliers. En 1976, les murs revêtus de mottes de gazon de l'église de Vidimyri (xviii^e siècle) ont été refaits suivant les méthodes traditionnelles.

et la qualité de leurs collections, ces musées ont en commun de présenter surtout des objets des xix^e et xx^e siècles parce qu'il est devenu presque possible d'en acquérir de plus anciens. Il n'en demeure pas moins que ces musées, dont la plupart ne sont ouverts qu'en été et dont les visiteurs sont surtout des touristes, ont fini par éveiller l'intérêt de la population locale pour sa culture et modifié son attitude à l'égard de l'histoire culturelle du pays en général.

Par ordre d'ancienneté, la Galerie d'art nationale fondée en 1886, est le deuxième musée d'Islande. Longtemps installée dans le même bâtiment que le musée national, elle a récemment emménagé dans ses propres locaux (fig. 14). Elle possède des collections d'art islandais du xx^e siècle, ainsi que certaines œuvres d'art étrangères contemporaines. Son équipement moderne comprend notamment une bibliothèque de référence et une salle de lecture, et elle organise fréquemment des expositions temporaires d'artistes islandais et étrangers. Il existe aussi dans la capitale d'autres galeries consacrées entièrement à l'œuvre d'un artiste, comme les sculpteurs Einar Jonsson et Asmundur Sveinsson et le peintre Asgrimur Jonsson. En outre, au cours des dernières années, certaines municipalités ont créé leurs propres collections artistiques, dont la plus importante est celle de Reykjavik.

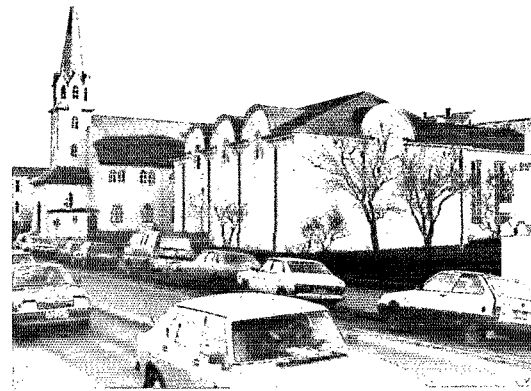
Les musées d'histoire naturelle sont relativement peu nombreux. Le musée créé en 1889 par la Société d'histoire naturelle et devenu musée d'État en 1947 est le centre national des recherches dans

ce domaine. Divisé en trois sections (géologie, botanique et zoologie), il abrite une assez riche collection de spécimens représentatifs de la flore et de la faune islandaises, mais ses salles d'exposition sont encore provisoires. Il est prévu de construire pour le musée un nouveau bâtiment en collaboration avec l'Université d'Islande. Les municipalités les plus importantes ont aussi des collections d'histoire naturelle, mais celles-ci sont généralement destinées à l'enseignement et sont affectées aux écoles.

Les musées et l'Islande

Il va de soi que les musées islandais sont consacrés avant tout à l'Islande, pays où l'homme est aux prises avec une nature extrêmement rude et souvent hostile, et à la culture islandaise, qui s'est développée de façon singulière en raison des particularités du climat et de l'isolement géographique. Le pays n'a pas de musées consacrés à la culture d'autres contrées qui méritent d'être mentionnés. Les objets importés, qu'il s'agisse de l'art religieux du Moyen Âge ou des produits industriels récents, n'ont pas été collectionnés ; ils ont été utilisés en Islande et ils ont aidé la nation à survivre. Certes, l'Islande, de par sa situation géographique, est éloignée des autres pays et n'a toujours eu avec les autres peuples que des contacts limités, mais elle ne s'est jamais pour autant coupée d'eux et de leur culture. Au Moyen Âge, par exemple, l'Église islandaise était riche, elle possédait beaucoup de terres et ses liens avec l'Église du continent étaient très

14
La nouvelle Galerie d'art nationale d'Islande.



solides, comme en témoigne un art religieux remarquable par la diversité et la haute qualité des objets qui ont été préservés.

En Islande comme dans bien d'autres pays, on peut parler depuis quelques années d'une véritable résurrection des musées. Les autorités culturelles les considèrent non seulement comme des pôles d'attraction pour les touristes, mais encore comme des institutions éducatives qui devraient aider la nation à préserver son identité dans un monde où l'intégration économique et l'internationalisation progressent chaque jour davantage. ■

[Traduit de l'anglais]

Pourquoi chaque village finlandais veut avoir son musée

Outi Peisa

Née à Rantasalmi (Finlande). Diplôme d'ethnologie de l'Université de Jyväskylä (1975). Études à l'Université Ludwig Maximilian de Munich (République fédérale d'Allemagne). Chercheur à l'Office national des antiquités, à Helsinki, de 1972 à 1979. A enseigné l'histoire de la culture et de l'art. Depuis 1981, conservatrice de collections au Musée de Porvoo. Membre du Comité national finlandais de l'ICOM.

Marketta Tamminen

Née à Mänttä (Finlande). Diplômée d'histoire de l'art de l'Université d'Helsinki (1969). Chercheur à l'Office national des antiquités à Helsinki, de 1970 à 1976, en qualité de conservatrice des archives des estampes et photographies. Directrice du Musée de Porvoo depuis 1980. Présidente du Comité national finlandais de l'ICOM depuis 1984.

Tout près de la ville de Porvoo, sur la côte méridionale de la Finlande, trois musées aux thèmes et aux objectifs similaires sont en train de voir le jour. Le Musée de l'archipel, qui a ouvert ses portes il y a deux ans environ, évoque la culture des pêcheurs, la vie des insulaires et des habitants de la côte (fig. 15 et 16). Le Musée des bateaux de paysans présentera surtout les traditions maritimes des agriculteurs de la côte et s'attachera à restaurer le plus grand nombre possible de bateaux anciens. Quant au Musée des constructeurs de bateaux, il s'efforcera de préserver les techniques artisanales et les outils traditionnels des charpentiers de marine et des constructeurs de bateaux en bois.

Les trois musées ont donc beaucoup de traits communs. Chacun exposera une collection de bateaux : à voiles, à rames ou à moteur. Tous ont pour origine une association de gens du pays soucieux de sauvegarder leurs traditions. Entièrement fondés sur le bénévolat, ils sont tributaires, pour leur financement, de la générosité irrégulière de donateurs privés ou de municipalités. Ils sont par ailleurs le théâtre de manifestations locales variées : fêtes, dîners autour d'une soupe de saumon, démonstrations d'artisanat et de calfatage de bateaux. Ils sont en cela représentatifs de la manière dont la majorité des centaines de petits musées du terroir que possède la Finlande sont nés et maintenus en vie.

L'organisation des musées en Finlande

En Finlande, le monde des musées se compose traditionnellement de deux éléments bien distincts. D'une part, le Musée national de Finlande, constitué à

partir de collections scientifiques et universitaires et, parallèlement, l'Office national des antiquités, qui est l'organe administratif central. D'autre part, de nombreux musées gérés d'une manière autonome par des municipalités urbaines ou rurales et les musées appartenant à des associations privées coiffées par l'Association des musées finlandais.

Dans notre pays, l'administration des musées est actuellement en plein essor et les musées emploient un personnel de plus en plus nombreux. Il n'est donc peut-être pas inutile d'indiquer brièvement comment fonctionnent les musées en Finlande.

L'organe central responsable de toutes les activités muséales est l'Office national des antiquités, qui relève du Ministère de l'éducation. L'Office assure au plus haut niveau l'administration et l'étude des antiquités, des monuments et des sites. Il exerce une supervision générale sur toutes les questions intéressant les musées. Le Musée national de Finlande, qui constitue l'un des départements de l'office, est le musée principal de l'histoire culturelle nationale. Pour compléter l'action de l'administration centrale et faciliter l'exécution des tâches scientifiques, un certain nombre d'attributions sont exercées au niveau provincial. L'objectif était de créer un réseau d'institutions solides : les musées provinciaux d'histoire culturelle et les musées régionaux des beaux-arts, auxquelles l'administration centrale peut déléguer une partie de ses missions. Au début des années 1980, vingt musées d'histoire culturelle et un certain nombre de musées d'art (ils seront quinze au total) se sont vu conférer ce nouveau statut en vertu duquel ils sont tenus d'aider les autres musées de la province et de conserver les



15
Trois membres de l'Association du musée de Pernå admirent le senneur tout neuf à la construction duquel ils ont participé au Musée de l'archipel de Rönnskär d'après un modèle ancien.

archives régionales. À l'exception d'un musée privé, tous les musées provinciaux appartiennent à des municipalités. Chacun d'eux est dirigé par un conservateur chargé de définir une politique muséale pour la région, d'organiser des activités de formation et d'information, des expositions et de fournir des conseils techniques. Les dépenses sont à la charge de l'État. Quand tout sera en place, chaque musée provincial disposera d'un archéologue et d'un conservateur pour les bâtiments et les monuments. Une nouvelle loi sur l'aide de l'État aux musées, qui devrait entrer en vigueur en 1989, aura pour effet d'accroître sensiblement les crédits consacrés au financement de ces musées.

La Finlande a aussi un certain nombre de musées spécialisés de dimension nationale (musées du sport — voir l'article de Pekka Honkanen, p. 222 —, de l'architecture, du verre, de la photographie, etc.). Tous les autres musées sont considérés comme des musées locaux, quels que soient leur taille, leur équipement, leur personnel ou leur domaine d'activité. On peut estimer à six cent cinquante le nombre total des musées. Selon certaines statistiques, il s'agirait là d'un record mondial, eu égard à la population du pays, légèrement inférieure à cinq millions d'habitants.

Bien que la nécessité en ait été reconnue dès les années 1930, le système provincial d'administration des musées est relativement nouveau en Finlande. En peu de temps, il a montré à la fois son efficacité et ses faiblesses. L'évolution de plus en plus rapide de la société a fait qu'il est devenu impossible de remplir à partir d'Helsinki certaines obligations légales, comme la conservation et l'étude des sites archéologiques et des monuments histo-

riques, l'urbanisme, l'organisation des transports ou le contrôle des exportations de biens culturels mobiliers, tout en satisfaisant à des exigences scientifiques et économiques. Grâce au système d'administration régionale, un expert est présent dans chaque région et tous les citoyens, où qu'ils habitent, ont accès à des services muséaux de qualité.

On crée de nouveaux musées quand les vieux sont pleins

Après l'accession de la Finlande à l'indépendance, en 1917, les musées connurent un grand essor et notre pays, dont la population est clairsemée, a ressenti le besoin de resserrer la coopération entre les membres de la profession. Sur l'initiative de quelques représentants de musées locaux, la première Journée annuelle des musées, qui réunissait des professionnels et des amateurs, fut organisée en 1929. Créée à cette occasion, l'Association des musées finlandais fut chargée de promouvoir le développement du secteur en dispensant une formation, en nouant des contacts internationaux, en organisant l'information et les publications, en défendant les intérêts des musées et en formulant des avis qui ne coïncident pas forcément avec la politique officielle de l'État en matière de musées. On peut donc dire qu'il existe en Finlande une tradition de coopération entre amateurs et professionnels. En revanche, il est extrêmement rare que les musées officiels fassent appel au bénévole.

Malgré la décentralisation, tous les problèmes sont loin d'être résolus. Tout comme les musées géants des grandes métropoles mondiales, écrasés sous le poids de leurs collections, les musées finlandais, grands ou petits, sont sur le

point d'atteindre leurs limites. Le problème se pose avec acuité dans les petits musées des campagnes ou des villages, où l'on a entassé il y a vingt ou quarante ans tout un outillage agricole antérieur à l'ère industrielle et qui n'ont plus d'espace pour poursuivre leur collecte. Par définition, les expositions permanentes ne peuvent pas changer, elles ne nous parlent plus et l'on peut, en un sens, les considérer comme mortes. Des solutions nouvelles doivent être trouvées. Pourtant, l'idée de musée reste très vivace et s'affirme de plus en plus dans les petites associations. Les sentiments d'identité culturelle sont de plus en plus forts. Toute sorte de sociétés et d'organisations veulent préserver leur patrimoine culturel. Pour des raisons presque affectives, elles ont peur de voir les objets et documents qu'elles possèdent disparaître dans les réserves du musée provincial. C'est ainsi que naissent de nouveaux musées.

Telle est peut-être la plus importante des raisons qui expliquent la création des trois musées mentionnés au début du présent article. Quand des gens fondent et entretiennent un musée local, c'est *leur musée* ; il répond à un besoin qu'un grand musée central géré de façon professionnelle ne pourra jamais satisfaire. Dans une culture matériellement aussi homogène que la culture finlandaise, l'unicité des objets n'est souvent qu'une notion purement philosophique. Pour les populations locales, cependant, chaque objet est unique et important, il doit absolument être exposé. Il semble que créer un musée apporte plus de satisfactions que de le gérer, et que ce soit aussi beaucoup plus facile. Exploiter un musée est en effet une autre affaire et c'est là qu'on a généralement besoin des connaissances techniques des professionnels, qui don-

nent d'ailleurs volontiers des conseils quand on leur en demande.

Des musées pour l'éternité?

Le conservateur de métier, à qui l'on a inculqué la conviction que la protection physique des collections est la mission essentielle du musée, doit se résigner à certaines réalités. Il existe, et il existera toujours, des musées sans locaux d'exposition et d'entreposage convenables, sans personnel professionnel ni même permanent, et dont le financement est précaire. La façon dont les objets sont traités ne permet pas d'en assurer la conservation pour les générations futures. Pourtant, ces musées jouent un rôle essentiel en faisant connaître, apprécier et respecter le mode de vie de nos ancêtres. Si, dans une centaine d'années, les objets sont usés pour avoir été manipulés avec trop d'affection, ils auront au moins rempli

leur office pendant quelques générations. Les professionnels doivent se faire à l'idée que certains musées ne sont pas destinés à être éternels.

Ce que peuvent faire les professionnels (ceux des musées provinciaux notamment) en présence de ce nouvel essor des musées, c'est de recueillir et d'analyser, au profit de la société tout entière, les connaissances et le savoir-faire qui vont s'accumuler dans les petits musées. La coordination des objectifs et des activités des petits musées fondés par des amateurs et la création de conditions permettant leur coopération avec les musées centraux sont au nombre des tâches les plus délicates dont devra s'acquitter le monde muséal finlandais. Parallèlement aux conceptions axées sur l'objet qu'ont diffusées jusqu'à présent les musées centraux, il faudra découvrir une approche nouvelle. ■

[Traduit de l'anglais]



16
La première sortie du nouveau sennear.

Le débat sur l'avenir des musées danois

Frank Birkebaek

Président du Conseil des musées du Danemark, historien, né en 1945. Attaché au Musée des bateaux vikings à Roskilde de 1976 à 1978. Nommé conservateur en chef du Musée de Roskilde en 1984. Auteur de livres et articles sur l'époque des Vikings, parmi d'autres publications.

Le Danemark possède un réseau de musées disséminés sur l'ensemble de son territoire. Doté d'un conseil d'administration, chacun d'eux est à la fois autonome et profondément lié à sa région. Cependant, ces musées constituent aussi un ensemble cohérent. En effet, tous, depuis le petit musée local jusqu'à l'institution la plus importante, le Musée natio-

nal, sont régis par la même loi. Aux termes de celle-ci, les activités muséales sont coordonnées dans chaque département par un conseil départemental des musées.

Le financement des musées danois se fait généralement à trois échelons, à savoir les municipalités, les départements et l'État. Seuls les grands musées d'État



17
Un cordier fait une démonstration au Musée des bateaux vikings de Roskilde.



18
Au Musée des travailleurs de Copenhague, scène montrant l'épouse travaillant à domicile pour l'industrie de la confection.

bénéficient pour leurs dépenses de fonctionnement d'un financement assuré exclusivement par l'État.

Beaucoup de petites collections privées ne sont pas subventionnées, mais elles ont le droit d'être représentées au conseil départemental, où elles peuvent exprimer leur avis et dont elles peuvent recevoir une assistance. Seuls les musées autorisés par l'État peuvent obtenir des subventions en vertu de la loi.

Tous les quatre ans, les conseils départementaux élisent des membres de la profession muséale comme délégués au Conseil national des musées, qui comprend aussi des représentants des partis politiques. Le Conseil national des musées, chargé de l'application de la loi, distribue les subventions de l'État auxquelles les musées ont droit après s'être assuré que ceux-ci remplissent bien les conditions requises. Ces subventions représentent un certain pourcentage des crédits alloués aux musées par la municipalité ou le département.

Concurrence et crédibilité

Le système ainsi instauré par la loi sur les musées a donné dans l'ensemble d'excellents résultats. Toutefois, la situation économique du Danemark a connu, à partir du premier choc pétrolier de 1973, des vicissitudes qui ont amené le gouvernement à réduire à plusieurs reprises le budget alloué aux musées. Il en est résulté un ralentissement des activités et des initiatives dans la profession muséale. Celle-ci est notamment victime du fait que ses besoins les plus urgents ne sont guère perceptibles pour le monde extérieur. Les lacunes, devenues momentanément impossibles à combler, risquent de n'être reconnues que trop tard, lorsque certains éléments de l'identité culturelle nationale auront définitivement disparu. Aucune société ne saurait se permettre un tel gaspillage, mais ceux qui ont conscience de la gravité de la situation sont trop peu nombreux pour faire entendre leur voix.

C'est dans ces circonstances qu'au printemps de 1988 le ministre des affaires culturelles, désireux, par souci d'économie, de réformer la loi sur les musées, en particulier le financement des musées par l'État, a saisi le Parlement d'un projet de loi aux termes duquel chaque subdivision administrative du territoire danois se verrait allouer un crédit global. Ce système risque d'obliger les musées à se battre pour obtenir une fraction suffisante dudit

crédit pour financer des budgets déjà réduits.

C'est la raison pour laquelle les membres de la profession muséale, à commencer par les présidents des associations muséales nationales, ont cru devoir prendre position contre le projet de loi, qui n'a pas encore été adopté, et c'est aussi pourquoi, en ma qualité de président du Conseil de musées du Danemark, je voudrais, sans m'opposer par principe à des réformes, plaider pour le maintien dans ses grandes lignes d'un système qui avait été jugé satisfaisant aussi bien par le public que par les membres de la profession.

Une « assurance-vie »

Aussi, à la veille d'un changement éventuel de la législation, le moment me semble opportun de récapituler ci-après les règles qui ont fait leurs preuves et qu'il serait souhaitable de conserver :

1. Il faut que tout musée souhaitant être reconnu et autorisé par l'État remplisse des conditions bien définies. En premier lieu, il doit disposer de fonds suffisants pour employer un personnel qualifié et pour financer lui-même une partie des tâches qui lui incombent en matière de collecte, de documentation et de conservation du patrimoine culturel. Il doit avoir un cadre d'activité bien défini, géographiquement et thématiquement, et sa spécialisation ne doit pas faire double emploi avec celle d'un autre musée. Le musée doit se conformer aux principes formulés dans le Code de déontologie professionnelle de l'ICOM. Sa situation doit être examinée par un organe indépendant, comme le Conseil national des musées. Il en va de la crédibilité des musées. Par exemple, dans le cas où des particuliers envisagent de faire une donation à un musée, il faut qu'ils n'aient pas le moindre doute sur l'indépendance et le caractère non commercial de celui-ci.
2. Il faut réaffirmer le principe de l'unité des musées. Il est très important que tous les musées soient régis par la même loi. C'est pour eux le seul cadre efficace donnant la possibilité de collaborer et de résoudre les problèmes qui leur sont communs. Cela a permis par exemple la création d'une banque nationale de documentation informatisée dont tous les musées seront à la fois les fournisseurs et les usagers¹. L'unité

1. Voir l'article de Carsten U. Larsen, p. 197.

facilite, en outre, aux musées des efforts concertés allant au-delà du cadre muséal traditionnel, notamment pour la protection des sites, paysages et monuments.

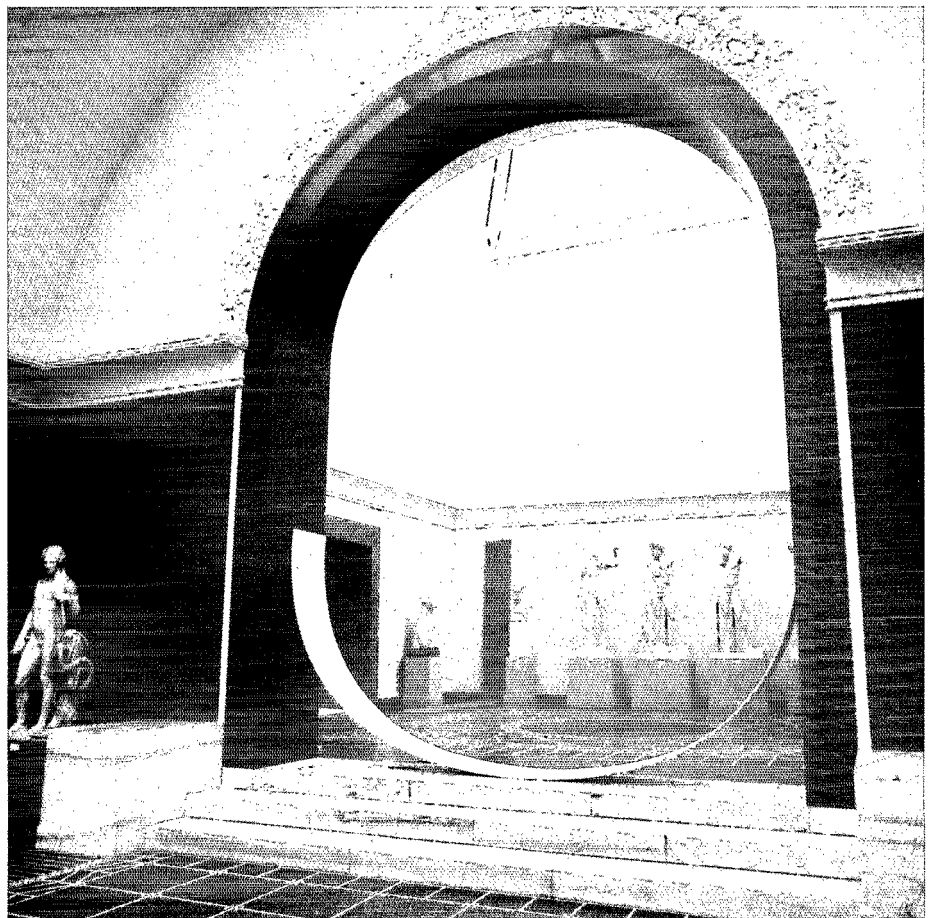
3. Il est très important que la loi sur les musées définisse des normes pour l'administration et le financement des musées et qu'elle détermine les tâches que la société désire assigner aux musées, consacrant ainsi l'interdépendance entre la société et les musées. Cet aspect est loin d'être négligeable. En effet, il est bon pour l'avenir des musées que ceux-ci soient formellement intégrés dans l'administration publique, surtout en période de crise économique, où les rivalités tendent à s'accroître. Enfin, une disposition législative de ce genre aurait le mérite de mettre en évidence des besoins urgents pendant qu'il est encore temps. Il est notamment souhaitable de faire figurer dans la loi une définition du travail qui incombe aux musées pour la sauvegarde du patrimoine culturel et une garantie pour le financement de cette action.
4. Enfin, il convient de maintenir une structure décentralisée, non pas entiè-

rement décentralisée pour le financement, mais décentralisée pour les décisions à prendre et les problèmes à résoudre. À notre avis, les trois échelons de la société, municipalités, départements et État, doivent contribuer au fonctionnement des musées. Le fait que les subventions de l'État dépendent des subventions locales ne peut qu'avoir un effet incitatif favorable. Ce type de financement favorise l'indépendance et conduit à la décentralisation. La décision de créer un musée naît d'un besoin local et le succès du musée dépend de la région qui l'entoure. Si le musée remplit les conditions voulues, il est reconnu d'utilité publique et il a droit à une subvention de l'État. Il s'agit en quelque sorte d'une décentralisation avec « assurance-vie », ce qui n'est pas le cas si le musée n'est subventionné que par les autorités municipales ou régionales.

Cette question de la création de musées nouveaux, qu'il s'agisse de musées d'intérêt local, de musées hautement spécialisés ou au contraire de musées pluridisciplinaires, m'amène à conclure. Il y a encore trop de gens qui croient que les profes-

sionnels des musées témoignent d'un attachement excessif à la tradition. L'évolution du monde des musées depuis une cinquantaine d'années suffit à montrer qu'ils ont tort. Dans beaucoup de domaines, l'innovation s'impose et les professionnels sont prêts à aller de l'avant. Ils sont tous disposés à accueillir critiques et suggestions et pensent qu'il est en tout état de cause salutaire de dresser un bilan de la situation actuelle. Mais ils estiment aussi que l'on risquerait de sacrifier un acquis précieux si l'on devait renoncer à des principes qui ont jusqu'à présent permis un développement harmonieux. ■

[Traduit de l'anglais]



19
Un aménagement provisoire de Claus Jensen
au département des antiquités de la Ny
Carlsberg Glyptotek de Copenhague
(automne 1987).

REGARDS SUR L'HISTOIRE DES MUSÉES

La Kunstkammer royale danoise

Bente Gundestrup

Née en 1946 à Copenhague (Danemark). Maîtrise en histoire de l'Université de Copenhague (1976). Travaille depuis 1968 au Musée national danois. Assure depuis 1980 la coordination et, depuis 1983, la direction des recherches du projet *Kunstkammer*. A publié plusieurs articles relatifs à ces recherches et à l'histoire des musées danois, ainsi qu'à des objets faisant partie des collections danoises.

Depuis quelques années, dans toute l'Europe, musées et universités s'intéressent de plus en plus à l'histoire des musées. En s'attachant à faire connaître au public la genèse de leurs collections considérée comme objet de recherche, les musées prennent mieux conscience de leur propre histoire. L'intérêt pour cette histoire tient à ce que la nature d'une collection et la façon dont elle était présentée reflètent toujours la philosophie et les conceptions culturelles et scientifiques d'une époque. Le Danemark est, à cet égard, dans une position privilégiée puisque la plus ancienne collection muséale du pays, la Kunstkammer royale, n'a souffert ni de guerres ni de révolutions.

Les Kunstkammer en Europe

L'engouement de la Renaissance pour l'antiquité classique et l'essor considérable des échanges entraîné par la découverte de nouveaux mondes sont à l'origine de collections d'antiquités, d'objets d'art et de spécimens rares relevant de l'ethnographie et de l'histoire naturelle. Dans toute l'Europe, des princes, des nobles et des érudits réunissent ces objets dans leurs demeures. La prise de Constantinople par les Turcs en 1453 met les Européens en contact plus direct avec l'Empire ottoman, et un nombre croissant d'objets turcs entrent dans les collections européennes. D'autre part, les grandes découvertes révèlent aux Européens de nombreuses contrées lointaines, une nature ignorée, des peuples nouveaux (Indiens d'Amérique, par exemple) et des produits naturels, des armes et des œuvres d'art jusqu'alors inconnus. Ces objets rares d'un type nouveau allaient bientôt trouver leur place dans les collections qui se constituaient du sud au nord

de l'Europe. Il convient de mentionner notamment celle des Médicis à Florence, les superbes collections de l'empereur Rodolphe (1576-1612) à Prague et à Vienne, la célèbre collection réunie par l'archiduc Ferdinand au château d'Ambras près d'Innsbruck et la Kunstkammer du duc Albert V de Bavière. La riche et très illustre collection constituée à Dresde par l'électeur Auguste de Saxe (1553-1586), beau-frère du roi Frédéric II de Danemark, présente une importance particulière pour ce dernier pays.

Au début de son règne, Frédéric II, roi de Danemark et de Norvège de 1559 à 1588, prévoyait d'installer une Drehezimmer (salle de tournage) ou Wunderkammer (salle des merveilles) au château de Kronborg. Le projet n'aboutit pas, mais il explique que, dans les palais, les objets d'art — et, partant, l'essor des Kunstkammer — aient été associés à la Drehezimmer. L'art du tournage fut un des passe-temps favoris de plusieurs générations de souverains danois. La Drehezimmer était placée sous l'autorité du tourneur royal et seul le souverain lui-même pouvait en autoriser l'accès. Il était donc normal que cette salle servît à abriter des objets d'art, des bijoux, des armes d'apparat, etc. En dehors de la Drehezimmer, d'autres salles étaient parfois appelées Kunstkammer. Christian IV (roi de 1588 à 1648), fils de Frédéric II, auquel il succéda, possédait une vaste collection d'armes rares et précieuses dans son pavillon particulier du château de Frederiksborg. Certaines de ces armes étaient si remarquables que l'on prit l'habitude d'appeler Kunstkammer les salles où elles étaient conservées. En 1623, il existait au château de Rosenborg un cabinet contenant des sabres japonais, des couteaux, des tapisseries, des peintures

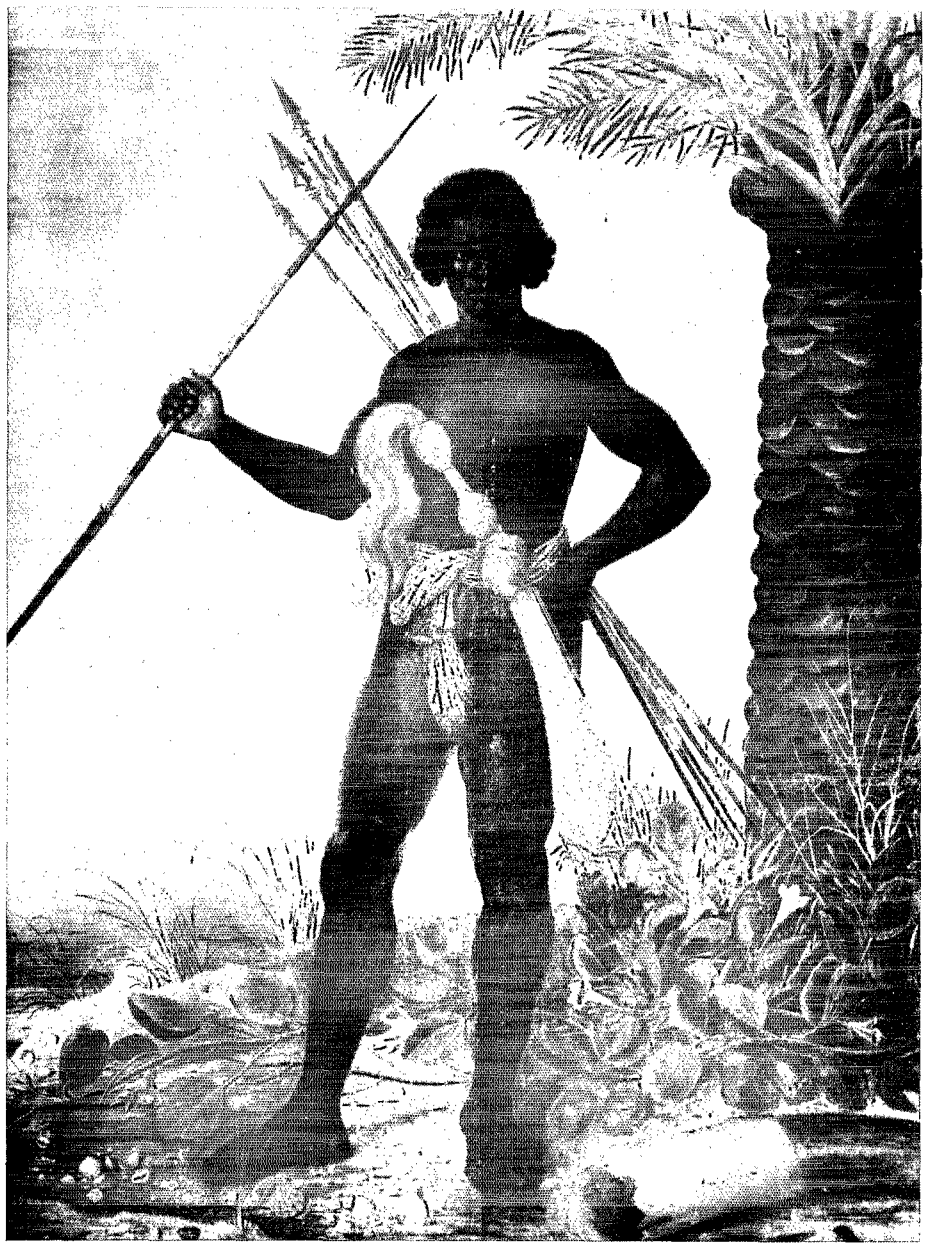
20
Frédéric III, roi du Danemark (1648-1670), fondateur de la Kunstkammer (Musée de l'histoire nationale, château de Frederiksborg).



res et des dessins, tous dignes de figurer dans une Kunstkammer. L'actuelle Kunstkammer royale danoise n'a cependant vu le jour qu'après la mort de Christian IV, auquel devait succéder son fils Frédéric III (roi de 1648 à 1670).

La Kunstkammer de Frédéric III

En 1648, date de son élection à la tête de la double monarchie dano-norvégienne, Frédéric (fig. 20) établit sa résidence au château de Copenhague. Au bout de quelques années, la Drehezimmer abritait une collection d'une certaine importance. En 1650, date où son premier employé fut inscrit sur la liste du personnel royal, la Kunstkammer était déjà considérée comme une institution. Très vite, la Drehezimmer devint trop exiguë et, en 1653, cinq ans seulement après l'arrivée du roi à Copenhague, plus de la moitié des huit salles choisies peu auparavant pour accueillir la Kunstkammer dans l'aile sud du château étaient occupées. La collection allait s'enrichir par la suite de nombreuses acquisitions pour lesquelles il fallut prévoir de nouveaux locaux. On dressa donc les plans d'un bâtiment destiné à recevoir les collections royales (Kunstkammer et bibliothèque). La première pierre fut posée en 1665. L'édifice jouxte la résidence royale et il a survécu aux deux grands incendies qui ravagèrent celle-ci. Il abrite aujourd'hui les archives nationales danoises. Les travaux ne furent terminés qu'à la fin des années 1670 et, selon la tradition, ce n'est qu'en 1680 que fut achevé le transfert de la collection du château dans le nouvel édifice, qui allait servir de Kunstkammer pendant près de cent cinquante ans (fig. 23).



La collection : contenu, classement et inventaire

Ce sont surtout les différents inventaires qui nous renseignent sur le contenu de la Kunstkammer et sur les systèmes de classement et d'enregistrement. Ces inventaires étaient dressés chaque fois qu'un nouveau conservateur était nommé, le conservateur sortant (ou ses héritiers) étant tenu pour responsable de la collection.

Le premier inventaire parvenu jusqu'à nous remonte à 1674, époque où la Kunstkammer se trouvait au château de Copenhague. Il s'agit d'une courte liste qui énumère, souvent en un ou deux mots seulement, les objets de la collection. Il ressort cependant de l'appellation des salles et de la description de leur contenu que les objets de la collection étaient exposés par catégorie et suivant des principes objectifs. La première salle contenait des curiosités naturelles et la seconde des objets fabriqués. Venaient ensuite la salle des armes à feu, qui réunissait des antiquités et des armes, la salle

21

Homme du Ghana. Cette peinture d'Albert Eckhout (1641) faisait partie de l'importante collection dont le prince néerlandais Jean Maurice de Nassau fit don en 1654 au roi Frédéric III.

des peintures et dessins, le cabinet de mathématiques contenant des instruments scientifiques et des montres et horloges, le cabinet des Indes orientales avec des spécimens ethnographiques, le cabinet des médailles et le cabinet des maquettes.

L'inventaire suivant, qui date de 1689, a ceci d'inhabituel qu'il n'était pas lié à un changement de titulaire. Il s'agit du premier enregistrement postérieur au transfert de la collection du château au bâtiment de la *Kunstkammer*. Christian V, qui régna de 1670 à 1699, avait ordonné un inventaire qui, commencé en 1687 et achevé deux ans plus tard, servit de base au premier catalogue imprimé de la collection royale, publié en 1696. Ce catalogue, intitulé *Museum regium*, était illustré de nombreuses gravures.

Les inventaires du XVII^e siècle, de même que celui de 1737, montrent que dans la *Kunstkammer* les objets étaient exposés selon les mêmes principes qu'au château. L'inventaire de 1737 donne des différents cabinets la description suivante :

Le Cabinet des médailles, qui réunit essentiellement des pièces de monnaie et des médailles anciennes et modernes, ainsi que quelques tableaux rares et certains portraits.

Le Cabinet des curiosités naturelles, qui réunit des spécimens rares ou monstrueux d'origine marine ou terrestre, provenant de la surface du globe ou du sous-sol, ainsi que quelques objets dus à la main de l'homme, comme ceux qu'on a mentionnés ci-dessus.

Le Cabinet des objets fabriqués, qui réunit diverses catégories d'objets produits par l'homme : peintures, sculptures, objets en argent et autres métaux, en os et en bois, en ambre et en cire, en paille et en papier, en verre et autres matières.

Le Cabinet indien, qui réunit différents objets provenant pour la plupart de la Chine et des Indes orientales, et quelques objets d'autres contrées lointaines.

Le Cabinet des antiquités, réunissant un grand nombre d'objets antiques, ainsi que des armes à feu et des engins de guerre, des inventions optiques et mécaniques curieuses, ainsi que des tableaux anciens et autres objets hors du commun.

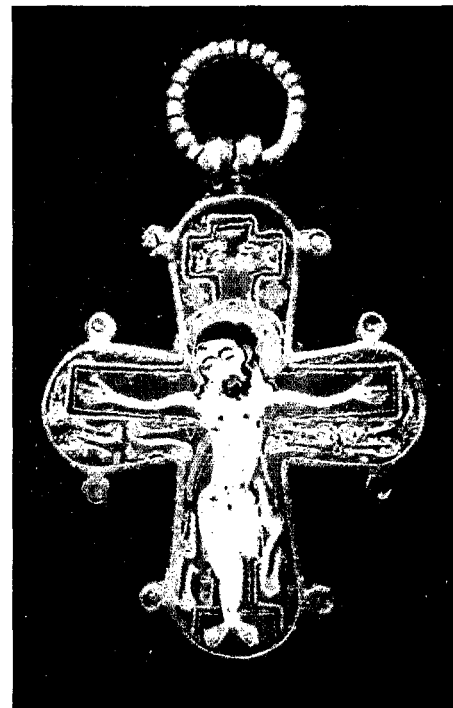
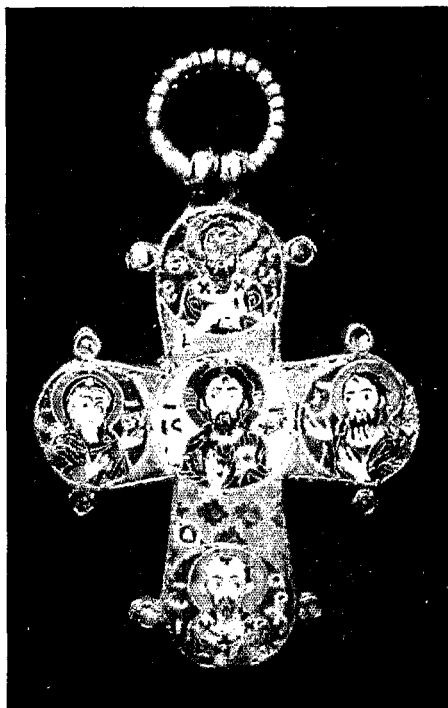
Le Cabinet des héros, réunissant des portraits de personnages royaux et de grands hommes, soit peints, soit en cire, ainsi que d'autres représentations en plâtre ou en cire.

La Galerie, réunissant des œuvres de divers peintres célèbres, représentant d'écoles anciennes et modernes : marines, paysages, scènes de guerre et de bataille, peintures historiques, etc.

Le Cabinet des perspectives, où se trouvent des portraits en perspective de personnages royaux, contenus parfois dans des coffrets, ainsi que des natures mortes.

Le Cabinet des maquettes et l'Antichambre, réunissant des maquettes d'architecture civile et militaire, divers mécanismes, des reproductions anatomi-

22
Le crucifix de la reine Dagmar. Ce petit reliquaire byzantin en émail, de l'an 1100 environ, qui fut trouvé en 1683 dans une sépulture royale de l'église St Bendt, est entré en 1695 à la *Kunstkammer*.



ques, ainsi que différentes peintures et d'autres objets entreposés après avoir été endommagés.

Les inventaires de 1674, 1689, 1690 et 1737 ont ceci de commun qu'ils énumèrent tous les objets de la collection, salle par salle. Ils diffèrent en cela des trois inventaires suivants (1775, 1807 et 1827), qui se présentent comme des listes d'acquisitions. Dans ces derniers inventaires, les objets sont groupés par catégorie, et non pas seulement par salle.

En 1737, la Kunstkammer contenait plus de 4000 objets répertoriés ainsi qu'une très riche collection de monnaies et de médailles. En 1775, la collection comptait quelque 7500 pièces, à l'exclusion des monnaies et médailles. Parallèlement, le caractère de la collection s'était modifié du fait que la plupart des acquisitions avaient porté sur des peintures et des objets fabriqués. En 1807, la collection s'était encore enrichie de 3000 pièces environ appartenant pour l'essentiel à ces deux catégories.

Tous les objets exposés ont été répertoriés entre 1765 et 1775. Ceux qui faisaient partie de la collection avant 1737 étaient identifiés par deux nombres qui étaient respectivement le numéro de la page de l'inventaire de 1737 et un numéro d'ordre. Pour les objets acquis après 1737, un autre système de numérotation fut adopté. Dans les inventaires d'acquisitions, les objets étaient classés par catégorie, chacune étant désignée par une lettre : *a* pour les peintures, *b* pour les antiquités, *c* pour les objets d'arts, *d* pour

les objets indiens, *e* pour les curiosités naturelles. Chaque objet était donc identifié par une lettre et un numéro d'ordre. Ce mode de numérotation ne devait pour ainsi dire pas varier jusqu'à la dispersion de la collection.

De la Kunstkammer aux musées modernes de Copenhague

Vers la fin du XVIII^e siècle, la collection s'étant considérablement accrue, il fallut mettre au point un mode de classement plus systématique. La nécessité de disposer d'inventaires plus descriptifs et les nouvelles idées sur la spécialisation des collections et des musées entraînèrent finalement un remaniement complet de la Kunstkammer. Le premier instigateur de cette restructuration fut le grand chambellan et directeur de la Kunstkammer, Adam Hauch, qui, entré en fonctions en 1802, participa également très activement à la réorganisation de plusieurs autres collections.

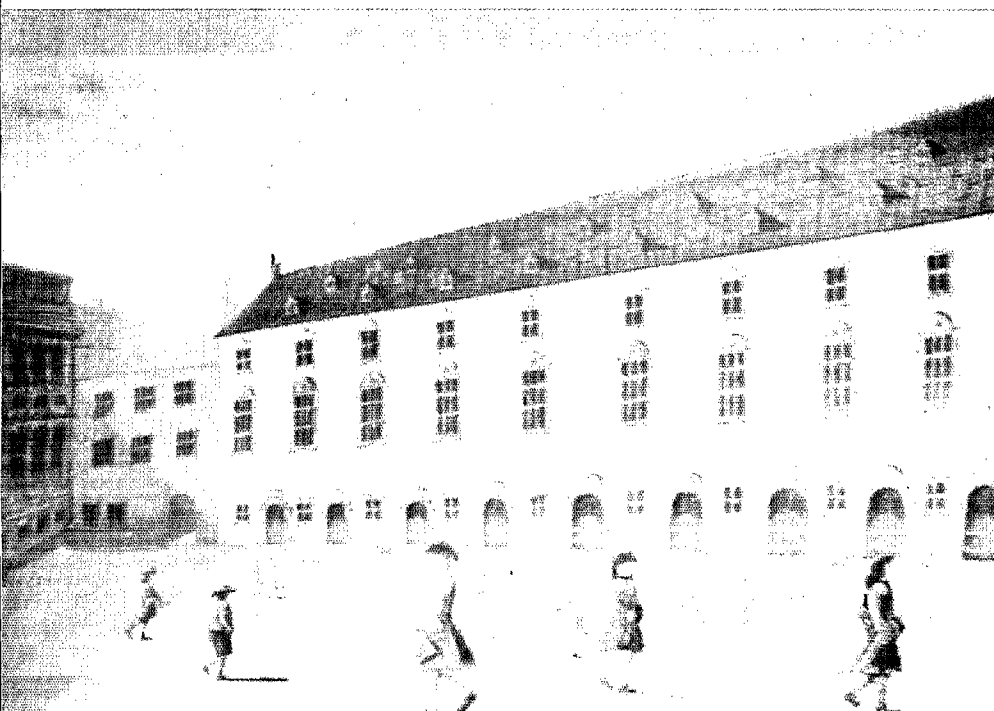
Malheureusement, la réorganisation ne progressa que lentement. Rien de bien important ne se produisit avant 1821, date à laquelle six « comités scientifiques », composés chacun de deux ou trois experts renommés, furent chargés de superviser le classement des groupes d'objets restants. La voie était enfin ouverte au reclassement systématique des collections de la Kunstkammer et à la création de nouvelles collections et de nouveaux musées. Par la suite, certains groupes d'objets furent retirés de la

Kunstkammer et, dans plusieurs cas, réunis à des collections publiques de même nature. Ainsi, la plupart des musées publics modernes de Copenhague contiennent un fonds provenant de la Kunstkammer royale.

Depuis 1977, des recherches sont faites dans tous les musées où se trouvent des objets provenant de la Kunstkammer et toutes les pièces encore existantes sont inventoriées. La localisation et l'identification des objets dans les musées a parfois tenu de l'enquête policière, mais nous sommes parvenus à identifier à ce jour près de 70 % de la collection royale d'origine. Le deuxième volet de ce projet consiste à retrouver la trace de tous les objets — existants ou disparus — figurant dans les anciens inventaires et dans d'autres documents tels que manuels et listes d'acquisitions, lettres, comptes et inventaires de collections. L'objectif est de publier les quatre inventaires¹ de 1737, 1775, 1807 and 1827 avec des photographies de tous les objets existants (fig. 21 et 22) et des informations comme la date, les dimensions, l'artiste, etc., afin de faire connaître à un public plus large la remarquable collection que fut la Kunstkammer royale danoise. ■

[Traduit de l'anglais]

1. On trouvera des informations complémentaires dans les ouvrages suivants : Bente Dam-Mikkelsen (Gundestrup) et Torben Lundbaek (dir. publ.), *Ethnographic objects in The Royal Danish Kunstkammer 1650-1800*, Nationalmuseet, Copenhague, 1980; Oliver Impey et Arthur MacGregor (dir. publ.), « *The origins of museums* », Oxford, Oxford University Press, 1985; H.D. Schepeleyn, *Museum Wormianum*, Odense, 1971.



23
Le bâtiment de la Kunstkammer au XVIII^e siècle. Peinture de Johannes Rach et d'Heinrich Eegberg, 1749.



24
Fiskebäckskil. Exemple de ces ensembles de bâtiments traditionnels à la sauvegarde desquels la Suède consacre des ressources considérablement accrues depuis l'Année européenne du patrimoine architectural (1974).

Margareta Biörnstad

Née en 1928. Diplômée de l'Université de Stockholm, a occupé divers postes à l'Office central et au Musée des antiquités nationales. Membre de commissions gouvernementales dans le domaine de la gestion des ressources culturelles et des politiques muséales. Directeur général des antiquités nationales depuis 1987. Président du Comité national suédois de l'ICOMOS et du Comité international de l'ICOMOS pour la gestion du patrimoine archéologique.

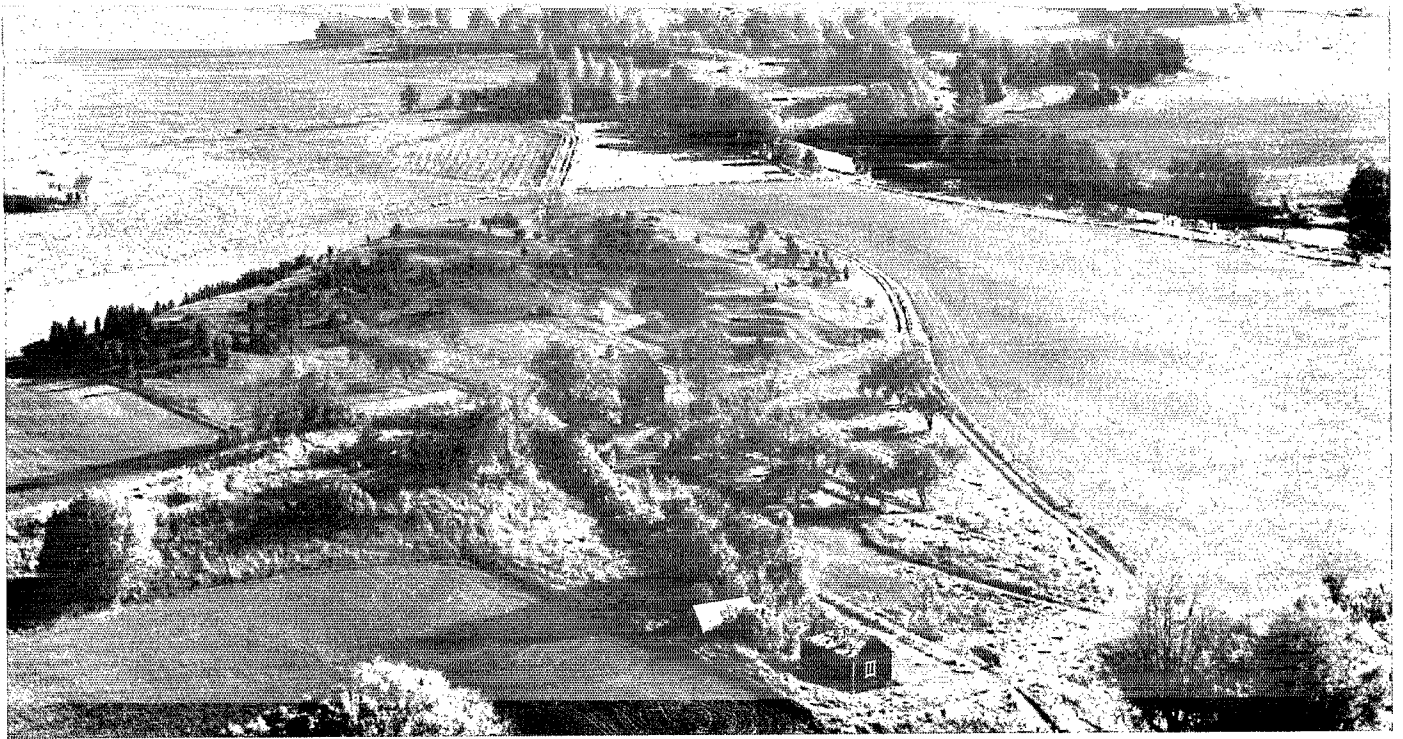
Les musées suédois : un bref historique

L'intérêt public pour la préservation du patrimoine culturel en Suède ne date pas d'hier puisque le poste de *Riksantikvarien* (directeur général des antiquités nationales) fut créé au XVII^e siècle. Dès cette époque, des lois furent promulguées pour la protection des monuments historiques et certaines règles furent introduites pour l'entretien de bâtiments présentant un intérêt exceptionnel. C'est également au XVII^e siècle que remontent les premières mesures destinées à réunir des éléments d'information sur notre patrimoine culturel au moyen d'inventaires, de dessins et de descriptions. Dans un premier temps, on s'est surtout intéressé aux vestiges archéologiques (tombes préhistoriques, cairns, inscriptions runiques, ou encore ruines de châteaux, de monastères et de fortifications) ainsi qu'aux églises et aux bâtiments historiques nationaux. À l'origine, la préservation du patrimoine culturel suédois concernait donc les monuments historiques qui pouvaient conforter et légitimer les prétentions d'un pays qui avait récemment accédé au rang de grande puissance.

Bien entendu, cette attitude s'est modifiée avec le temps, mais le champ des activités est resté à peu près le même jusqu'au premier tiers du XX^e siècle au moins. Au cours des années 1930, par exemple, la préservation du patrimoine architectural portait encore presque exclusivement sur les églises et les monuments historiques nationaux et ce n'est qu'à partir de 1942 que l'État s'est donné les moyens de protéger des bâtiments appartenant à des municipalités ou à des particuliers. Depuis la seconde guerre mondiale, en revanche, la gestion des ressources culturelles a radicalement changé de caractère; les idées nouvelles sur le patrimoine culturel et sa protection

se sont traduites sur le plan politique, au cours des années 1970, par l'adoption de la résolution relative à la politique culturelle, qui a défini les orientations actuelles. Dans la société contemporaine où des forces puissantes militent en faveur du changement, il appartient aux responsables du patrimoine d'agir vigoureusement pour que les pouvoirs publics fassent une plus large place aux valeurs culturelles et historiques. L'importance croissante donnée à l'écologie a eu également pour effet de mettre mieux en lumière les justifications sociales de la préservation. En sauvegardant les monuments culturels, les sites d'intérêt exceptionnel, les éléments caractéristiques de l'habitat et du paysage naturel, nous devons veiller aussi à préserver une perspective chronologique et une continuité qui puissent contribuer à notre sécurité et à l'agrément de notre cadre de vie.

Depuis le XVII^e siècle, c'est le *Riksantikvarien* qui est chargé de la préservation du patrimoine culturel. Quand le roi Gustave III fonda en 1789 l'Académie royale suédoise des lettres, de l'histoire et des antiquités (*Kungliga Vitterhets, historie- och antikvitetsakademien*), il lui confia la responsabilité générale des travaux de préservation et fit du *Riksantikvarien* le secrétaire de l'académie. Dès le début, la gestion des ressources culturelles et les activités des musées historiques ont donc été regroupées au sein d'une même institution. Sous l'impulsion de l'académie, les activités muséales qui se sont développées dans plusieurs directions au cours du XIX^e siècle ont abouti notamment à la création du *Statens historiska museum* (Musée des antiquités nationales) et du *Kungliga myntkabinettet* (Cabinet royal des monnaies et médailles). En sa qualité d'administrateur



principal de l'académie, le *Riksantikvarien* avait la charge des collections et des activités muséales qui n'ont cessé de s'étendre. Au xx^e siècle, le développement considérable de ces activités et les exigences de la spécialisation ont abouti à la création de deux organes : l'un, le *Riksantikvarieämbetet* (Office central des antiquités nationales), s'occupe du travail de conservation ; l'autre, le *Statens historiska museum* (Musée des antiquités nationales), des activités muséales ; mais tous deux continuent à faire partie du même cadre institutionnel.

Le développement régional

La situation est analogue sur le plan régional. Au début du siècle, on avait envisagé de créer un organisme régional qui aurait été composé d'une dizaine de hauts fonctionnaires relevant directement du *Riksantikvarien* et qui aurait été chargé de la gestion des ressources culturelles, mais ce projet dut être abandonné en raison de la crise économique qui suivit la première guerre mondiale. Le *Riksantikvarien* Sigurd Curman décida alors de faire porter l'essentiel des efforts sur les musées qui étaient nés d'initiatives individuelles dans différentes régions du pays.

Répartis assez régulièrement sur l'ensemble du territoire, ces musées desservaient généralement un comté chacun. Ils étaient la propriété d'associations bénévoles, de sociétés archéologiques ou historiques locales, et avaient été créés pour abriter les collections que ces associations avaient commencé à constituer dans la deuxième moitié du xix^e siècle. Toutefois, ces musées manquaient d'argent et n'avaient généralement pas de personnel qualifié. Il fallait donc les ren-

forcer pour que le *Riksantikvarien* pût se décharger sur eux de l'administration des biens culturels des comtés. Sur son insistance, c'est ce qui fut fait peu à peu au cours des années 1930 et 1940. Des subventions spéciales de l'État permirent à chaque musée de comté de rémunérer un conservateur qualifié. Plusieurs musées bénéficièrent également de crédits pour la construction de nouveaux bâtiments ou l'amélioration des bâtiments existants. En 1947, cette aide de l'État aux musées des comtés cessa d'être accordée sous forme de subventions exceptionnelles et fut institutionnalisée. Depuis lors, l'État alloue chaque année aux musées des comtés des crédits qui augmentent régulièrement et leur permettent de financer une partie de leurs dépenses de personnel.

Ainsi, lorsque, au lendemain de la seconde guerre mondiale, la société commença à subir des transformations profondes, chaque comté avait un musée ou une institution historique du même genre qui, en plus de son activité muséale, collaborait avec le *Riksantikvarien* à la préservation du patrimoine. La construction accélérée de logements, de routes, de centrales électriques, etc., fit que les services des musées se trouvèrent de plus en plus sollicités. Ils surent répondre à ces demandes en participant aux tâches de planification. Parallèlement, l'augmentation des subventions qu'ils recevaient de l'État, des municipalités et des conseils de comté leur permettait d'employer un plus grand nombre de personnes ayant fait des études d'histoire. Si, à l'origine, le développement des musées de comté fut surtout lié à la préservation du patrimoine culturel, c'est leur action auprès du public, principalement au moyen d'expositions,

25

La vallée du Fyris pris du vieil Uppsala, exemple d'un paysage modelé par l'homme justifiant des mesures de protection de l'environnement.

qui a retenu l'attention au cours des années 1960 et 1970. C'est également au cours des années 1960 que le rôle et les obligations des musées de comté firent l'objet d'un débat dû, avant tout, à la situation complètement nouvelle dans laquelle ils étaient placés. Les musées, qui s'étaient surtout souciés jusqu'alors de préserver, d'enrichir, de documenter et de présenter leurs collections, étaient soudain plongés dans le tourbillon de la vie moderne. La gestion des ressources culturelles dans le contexte de la planification physique et de l'aménagement du territoire a mis les dirigeants des musées en contact étroit avec les hommes politiques et les responsables des divers secteurs de la communauté. D'autre part, en prenant l'initiative d'organiser des expositions temporaires fréquemment liées à l'actualité d'une société en mutation, un certain nombre de musées, au niveau tant régional que local, ont acquis une dimension nouvelle, servant de cadre à une réflexion dynamique sur les questions de culture et de société. Les musées de comté étaient favorables à cette participation plus étroite à la vie sociale et considéraient que la gestion des ressources culturelles était un élément important des activités historiques intégrées. En revanche, certains critiques estimaient que les musées devaient se consacrer seulement à leurs tâches muséales et à leurs activités destinées au public. À la même époque (vers 1970), des réformes administratives à l'échelon national allaient avoir des conséquences directes sur les activités régionales relatives à la gestion des ressources culturelles. Les conseils de comté (*Länsstyrelserna*) se virent confier de nouvelles attributions en matière d'aménagement du territoire et furent chargés de la coordination des intérêts sectoriels. Pour faciliter celle-ci, certains services qui dépendaient jusqu'alors de l'administration centrale furent intégrés à l'administration régionale. Tel fut notamment le cas des services d'aménagement du territoire, ce qui entraîna un débat sur le point de savoir si la gestion des ressources culturelles devait, elle aussi, être confiée aux conseils de comté.

À conceptions nouvelles, législation nouvelle

Après la réorganisation opérée vers le milieu des années 1970, une étroite coopération s'est instaurée entre l'Office central des antiquités nationales et les conseils de comté, d'une part, et, les services responsables de l'aménagement, de

la construction, de l'agriculture, des eaux et forêts, des ponts et chaussées, de l'énergie, d'autre part. C'est notamment pour faciliter cette coopération que les conseils de comté ont élaboré en coopération avec les musées de comté des programmes de préservation pour chaque comté. En plus d'un exposé historique et culturel sur le comté, ces programmes comportent un relevé des principales curiosités, ensembles et objets présentant un intérêt historique ou culturel particulier. Un travail analogue a été accompli dans de nombreuses municipalités et communes rurales pour servir de base à l'aménagement au niveau local.

D'autre part, diverses modifications ont été apportées à la législation pour élargir et déléguer les responsabilités relatives aux travaux de préservation. Dans le domaine de l'agriculture et des forêts, par exemple, les nouvelles règles exigent que toutes les précautions soient prises pour tenir compte du patrimoine culturel. Une nouvelle loi sur la gestion des ressources naturelles et les amendements à la législation sur l'aménagement et la construction, entrés en vigueur en 1987, fournissent un cadre nouveau pour les travaux de préservation. Aux termes de la nouvelle loi sur l'aménagement et la construction, les municipalités ont des responsabilités et des moyens d'action accrues tant pour concilier les intérêts en présence que pour assurer la préservation du patrimoine culturel et de l'environnement (fig. 24 et 25).

On peut considérer que la gestion des ressources culturelles s'opère à deux niveaux : d'abord par une participation à la planification sociale et physique et par la coopération avec d'autres autorités et avec les municipalités ; ensuite par des initiatives diverses (protection, documentation, entretien et information) destinées à préserver les monuments et les environnements culturels présentant un intérêt particulier. Parallèlement à la nouvelle loi sur le patrimoine culturel, le gouvernement a présenté un programme de gestion des ressources culturelles qui se distingue par son exigence d'une approche globale. Cette gestion ne saurait en effet se limiter aux monuments et aux sites les plus intéressants. Elle doit également s'appliquer aux valeurs culturelles en général (donc à de nombreux ensembles qui portent la marque de notre époque) afin de maintenir et de mettre en valeur un environnement quotidien riche et diversifié, où le patrimoine culturel contribue à l'édification de la société future. Ce souci d'une approche globale

se retrouve dans la terminologie employée puisque nous ne parlons plus de « préservation des monuments culturels », mais de « préservation des valeurs culturelles dans notre environnement quotidien ». Autre élément essentiel : l'importance accordée à la gestion des ressources culturelles pour le renforcement de l'identité locale et du sentiment d'appartenance au milieu, qui doit être une incitation à la préservation de l'environnement culturel et constitue un élément indispensable à l'édification d'un cadre social riche et vigoureux.

Le rôle des musées

Le rôle des musées apparaît dès lors de plus en plus comme capital. Lorsqu'on décide, comme cela est le cas en Suède depuis dix ans, de se montrer plus ambitieux et de ne pas se borner à protéger des vestiges archéologiques et un certain nombre de bâtiments particulièrement



remarquables, il devient nécessaire d'attacher plus de prix aux valeurs culturelles en général et, par conséquent, de disséminer les connaissances relatives au patrimoine culturel, d'informer propriétaires et usagers de la manière dont ils doivent traiter les terres et les bâtiments pour ne pas porter atteinte aux valeurs culturelles. Cette tâche s'inscrit dans la vocation naturelle des musées, qui allie la connaissance de l'histoire à l'expérience pédagogique. Il en va de même quand il faut animer les monuments et environnements historiques qui attirent en foule les touristes. À ces tâches éminemment concrètes devrait s'en ajouter une autre, plus générale, qui relève de la politique culturelle. Il s'agit du cadre que les musées doivent constituer pour le débat public sur l'aménagement de notre environnement. On parle beaucoup aujourd'hui, en Suède, des moyens de donner plus d'influence aux citoyens en ce qui concerne l'aménagement de terri-

toire, par exemple. Là encore, les musées ont un rôle à jouer en informant la population des conditions dans lesquelles elle peut se faire entendre, en organisant des expositions pour l'inciter à respecter le patrimoine culturel et naturel (fig. 26) et en servant de lieu de rencontre et de dialogue entre les hommes politiques et les fonctionnaires et le grand public, entre les planificateurs et les écologistes, entre la jeunesse et les gens âgés, pour ne citer que ces exemples. Dans l'exposé qui précède, j'ai surtout traité de la situation à l'échelon régional, mais l'intégration entre la gestion administrative des ressources culturelles et l'action des musées est encore plus évidente dans les municipalités qui possèdent des musées. À Stockholm, par exemple, la municipalité fait fréquemment appel aux experts du musée de la ville pour des questions relatives à la gestion des ressources culturelles ou à la préservation des vieux quartiers. C'est à l'échelon le plus élevé —

entre l'Office central des antiquités nationales et les grands musées nationaux — que la coopération a le moins progressé. Toutefois, un groupe spécial de réflexion a été récemment chargé par le Ministère de l'éducation et des affaires culturelles d'étudier la possibilité de confier également aux grands musées nationaux des responsabilités plus précises en matière de gestion des ressources culturelles. ■

[Traduit de l'anglais]

26

L'exposition *Attaque aérienne*, organisée en 1987 par l'Office central suédois des antiquités nationales pour alerter le public sur le danger que la pollution de l'air fait courir au patrimoine culturel.



TECHNOLOGIES NOUVELLES DANS DES MUSÉES ANCIENS

Les technologies de l'information

et de la communication au musée : la démarche suédoise

Hans Johansson

Né en Suède en 1939. Diplômé en sciences politiques, histoire et économie. Après avoir été successivement chef du service des affaires culturelles dans deux municipalités et secrétaire adjoint de la Commission générale du gouvernement suédois pour les affaires culturelles, est entré en 1975 au Conseil national de la culture, dont il est maintenant l'un des deux directeurs adjoints.

Bo Nilsson

Né en Suède en 1941. Diplômé en histoire de l'art, ethnologie, ethnographie et archéologie. Après s'être occupé des programmes scolaires puis des questions d'archives au Musée nordique, a été de 1976 à 1983 chef du département de photographie du Musée de la ville de Stockholm. Depuis 1984, travaille, au Conseil national de la culture, sur des projets concernant l'écologie et les technologies nouvelles dans les musées.

Les musées suédois recourent assez peu aux techniques modernes de l'information. Un petit nombre d'entre eux travaillent néanmoins depuis plus de dix ans à la mise au point d'un système d'enregistrement de leurs collections sur support informatique. Ces dernières années, un nombre croissant de musées ont commencé à utiliser ce type de support à titre expérimental et à petite échelle; mais, pour le moment, leurs idées et leurs attitudes vis-à-vis des auxiliaires technologiques nouveaux demeurent fragmentaires et très incertaines. Il n'y a pas eu de véritable débat d'idées sur le rôle des musées dans la nouvelle société de l'information. On ne s'est demandé ni quelles conséquences pourrait avoir, pour le grand public, une plus grande facilité d'accès aux ressources muséologiques ni quelle pourrait en être l'éventuelle influence sur tous ceux qui s'occupent, par exemple, de politique sociale, de problèmes d'environnement ou d'études de prospective à long terme.

Jusqu'à présent, presque tous les efforts ont porté sur la rationalisation des « tâches internes » du musée. Les effets ne se feront sentir qu'à longue échéance et de manière indirecte, lorsque l'accès du monde des musées aux banques d'information se sera élargi. Il est permis toutefois de se demander si cet objectif n'est pas trop modeste. On pourrait, par exemple, se proposer de donner au grand public la possibilité d'examiner la totalité du matériel que possèdent les musées : objets, photographies et autres supports visuels, notes et documents, rapports, débats sur la valeur culturelle de certains bâtiments et environnements, etc. Qu'il s'agisse de culture ou de sciences naturel-

les, les collections des musées représentent la somme des expériences accumulées par des générations dans nombre de domaines essentiels. Il faudrait redonner vie à toutes ces connaissances et faire en sorte que les planificateurs, les hommes politiques, les journalistes, les chercheurs, les enseignants, les écologistes, les sociétés d'histoire locale, etc., puissent en tirer beaucoup mieux parti. L'archivistique moderne et les nouvelles technologies de l'information permettent d'envisager cet élargissement, qui est d'ailleurs la raison d'être de la démarche faisant l'objet du présent article.

La nécessité d'une coordination préalable

Si l'on veut appliquer aux activités muséales les technologies modernes de l'information, une coordination est indispensable pour utiliser au mieux les ressources économiques dont on dispose et aussi pour voir s'il serait possible de mettre en place des systèmes d'information intégrés entre musées. C'est au Conseil national suédois de la culture qu'incombe la coordination générale des activités dans ce domaine. Après avoir procédé à une enquête sur les musées¹, le conseil a lancé à l'automne de 1987 un projet destiné à faire des musées de véritables sources d'information et de savoir pour tenter de mettre au point une stratégie unifiée du traitement de l'information, au sens large, dans le monde suédois des musées. Nous établissons actuellement des principes directeurs pour la poursuite de cette action. Il est très difficile de déterminer les moyens qui permettraient de passer de la situation actuelle à une mise en prati-

1. Voir l'article de Gudrun Vahlquist, p. 171.

que de nos idées. Aussi est-il indispensable de définir d'abord l'approche à adopter afin d'éviter la dispersion des efforts et de réaliser, avec une certaine unité, la coopération que nous recherchons.

Comparons d'abord les activités d'autres institutions culturelles avec celles des musées. Les théâtres et les orchestres offrent au public des adaptations et des arrangements. Ceux qui s'en chargent se livrent à un travail de sélection, d'analyse, de révision, d'interprétation et de présentation du matériel en fonction de leurs préférences et de leurs aptitudes, et c'est le fruit de ce travail que l'on trouve important, intéressant ou divertissant. Les bibliothèques et les archives offrent à leurs usagers le matériel de base. C'est l'utilisateur qui choisit, lit, interprète et utilise ce matériel à son gré et selon ses capacités, le personnel, les collections elles-mêmes et les ouvrages de référence étant à sa disposition pour cela.

Les musées ont, quant à eux, la possibilité exceptionnelle d'agir sur ces deux plans à la fois. Ils peuvent en effet présenter ce qui revêt un intérêt particulier sous une forme élaborée et aussi, s'ils le veulent et s'ils ont les ressources voulues, fournir le matériel de base. C'est là que réside le vaste potentiel dont les musées disposent pour développer leur action. Exposition, mise en valeur des objets, visites guidées, conférences, catalogues, rapports de recherche sont autant de moyens d'éveiller l'intérêt du visiteur et de l'inciter à poursuivre pour son propre compte études ou recherches en utilisant le matériel de base du musée. En d'autres termes, les études menées à partir du matériel muséologique éveillent et élargissent l'intérêt pour toute la gamme des activités du musée et donnent une impulsion nouvelle aux expositions, aux publications, etc. Nous le savons parce que cela se passe déjà ainsi, mais on pourrait faire beaucoup plus dans cette voie. Les collections d'objets et de spécimens, les archives et la documentation écrites et visuelles des musées sont une clé du savoir dans les domaines les plus variés. La société a besoin de ce type de savoir. Il est important de le rendre accessible et de former le public pour qu'il sache le chercher, l'analyser, l'utiliser et en tirer des enseignements en le replaçant dans une perspective historique.

Une action à trois niveaux

Si l'on donne à des groupes importants la possibilité d'accéder au matériel de base des musées, cela signifie que celui-ci sera

utilisé à plusieurs niveaux différents, dont l'un est véritablement fondamental.

Le niveau de base

À ce niveau, le visiteur a besoin avant tout d'avoir une vue d'ensemble des ressources du musée et d'obtenir facilement des renseignements élémentaires à leur sujet. S'il désire entreprendre une étude plus approfondie nécessitant le recours à un matériel plus abondant, s'il veut, par exemple, étudier un secteur donné des collections, il doit pouvoir consulter des spécialistes faisant partie du personnel du musée. L'information de base doit être organisée de telle manière que le public puisse mener à bien ses recherches sans aucune aide, ou presque, du personnel du musée, afin de réduire le plus possible les effectifs et les frais. Le développement des activités à ce niveau crée une demande qui implique un recours aux moyens visuels. Pour diverses raisons, l'utilisation du matériel original est forcément limitée. Il faut donc disposer de reproductions. Celles-ci peuvent être des tirages de photographies, des microfilms de matériel d'archives ou, éventuellement, l'enregistrement sur microfilm et/ou sur ordinateur des catalogues et manuels traditionnels. Les moyens visuels et le traitement par ordinateur facilitent l'enregistrement, et le processus de recherche peut aboutir à ce qu'on appellera « réponse technique hybride », c'est-à-dire obtenue à l'aide d'une combinaison de plusieurs techniques. Les musées relevant du domaine visuel, le meilleur mode de communication du matériel de leurs collections repose sur l'utilisation de moyens de stockage visuels. Telle est l'idée qui a présidé au développement du centre d'information du Musée de la ville de Stockholm (fig. 27). De même, le Nordiska Museet de Stockholm et quelques musées de province ont aménagé un endroit où les visiteurs peuvent avoir une vue d'ensemble et bénéficier d'une introduction de base à l'aide des techniques modernes d'information.

Le niveau du communicateur

Dans la plupart des cas, le visiteur d'aujourd'hui fait connaissance avec le musée par l'intermédiaire de ce qui a été rassemblé et présenté, c'est-à-dire communiqué, par une personne ou par une équipe. Cette fonction de communication incombe d'ordinaire au personnel du musée, qui organise les expositions et la présentation des objets, prépare des catalogues ou des dépliants et donne des conférences; mais la communication



27
En facilitant l'accès à l'information, nous voulons renouveler la pédagogie au musée. Ici, la « salle des faits » du Musée de la ville de Stockholm.

relève aussi de la compétence d'autres catégories de personnes (par exemple, les enseignants, les moniteurs d'éducation des adultes ou les journalistes). La communication joue également un rôle dans les tâches internes du musée, à savoir la collecte, l'entretien et la conservation des objets, et certaines personnes se chargent à la fois de ces tâches et des activités de vulgarisation. Les systèmes d'information en usage aujourd'hui dans les musées ont été conçus pour aider le personnel dans ses travaux de collecte, de conservation et de présentation des objets au public. C'est ce niveau d'information, visant en l'occurrence le personnel même du musée, que nous appelons le niveau du communicateur.

Le niveau de la recherche

Les collections des musées devraient pouvoir être utilisées beaucoup plus largement qu'aujourd'hui pour des recherches, non seulement pour celles qui sont faites dans les musées mêmes, mais encore et surtout pour les travaux menés dans les universités et autres établissements d'enseignement supérieur. La liste est longue des disciplines et axes de recherche pour lesquels on gagnerait à utiliser le matériel des musées si seulement on pouvait en apprécier la richesse, savoir comment y accéder, comment le

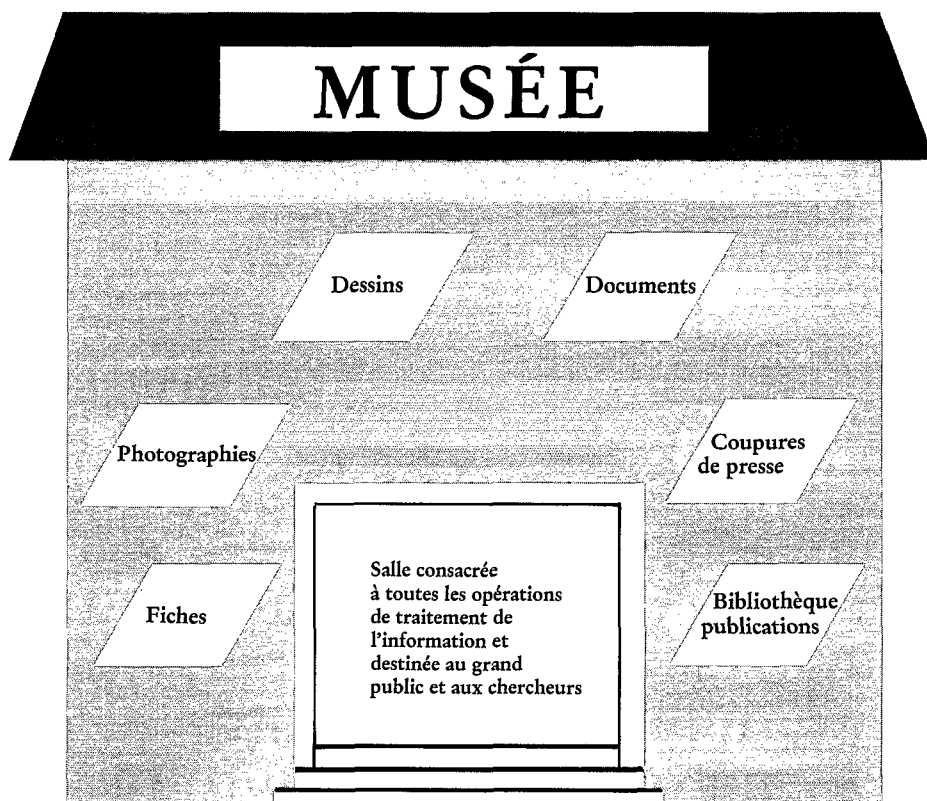
traiter, etc. L'intensification des échanges d'informations entre les musées et le monde de la recherche est l'un des sujets que nous avons abordés dans notre enquête sur les musées et qui devrait faire l'objet d'une attention accrue de la part des musées avec l'appui du Conseil national suédois de la culture. Il va de soi que les techniques informatiques sont précieuses pour toute sorte d'opérations de tri, de traitement, de statistique, etc., mais il ne faut pas oublier que les exigences de la recherche sont essentiellement d'ordre qualitatif. Parfois, l'information qu'on peut trouver dans les grands catalogues, fichiers et autres sources de données des musées présente des lacunes qui en limitent les possibilités d'emploi pour la recherche. Le niveau de la recherche comporte donc des besoins spécifiques en matière de développement.

En résumé, notre idée directrice est que les musées, tout en se préoccupant surtout du matériel de base accessible à tous, devront fournir une information à trois niveaux : le niveau de base pour ceux qui souhaitent avoir un accès général à l'ensemble du matériel, le niveau du communicateur pour ceux dont la fonction est de sélectionner, d'analyser, de traiter et de présenter le matériel (par exemple, dans le cadre d'expositions, de

conférences ou sous une forme manuscrite, mais aussi pour ceux qui recueillent, entretiennent et conservent le matériel) et le niveau de la recherche. Il n'y a pas de ligne de démarcation nette entre ces trois niveaux, dont les contours peuvent au contraire être assez mouvants; mais cette distinction permet de mieux déterminer les différentes catégories d'utilisateurs et leurs besoins spécifiques. Elle favorisera peut-être la poursuite du débat sur la possibilité de trouver un terrain d'entente en vue de traiter l'information dans les musées. Les travaux devront se poursuivre à chacun des trois niveaux. À notre avis, cependant, la priorité devrait être donnée au niveau de base. En utilisant les technologies modernes de l'information dans une salle d'information située au centre du musée (fig. 28), celui-ci accédera à une forme nouvelle de la communication. Il lui sera alors possible d'organiser une action pédagogique qui préparera les élèves des divers niveaux à étudier seuls à partir d'un matériel primaire, à analyser un matériel historique et à présenter les éléments qu'ils auront recueillis de plusieurs manières différentes. En apprenant à connaître les besoins des divers utilisateurs de cette catégorie, il devrait être possible d'améliorer ensuite le traitement de l'information aux deux autres niveaux, notamment en ce qui concerne l'emploi des techniques, les méthodes d'enregistrement et le choix de la nomenclature.

En Suède, le monde des musées s'intéresse de plus en plus à ce type d'approche. Il est important désormais de préciser les objectifs et de cerner les aspects déterminants pour la poursuite des travaux. Pendant la dernière période de la phase de développement, qui doit durer encore deux ans, il sera fait appel à des séminaires, aux résultats des projets expérimentaux et à l'avis de consultants. ■

[Traduit de l'anglais]



28

Schéma d'un musée pourvu d'un système d'information intégré : salle consacrée à toutes les opérations de traitement de l'information et destinée au grand public et aux chercheurs (par exemple, fiches, photographies, dessins, documents, coupures de presse, bibliothèque/publications).

La gestion des collections : l'expérience danoise

Carsten U. Larsen

Né en 1952 au Danemark. Diplômé d'archéologie préhistorique et d'informatique de l'Université de Copenhague. Directeur du Service central des archives historiques et culturelles et du projet concernant la documentation du Musée national du Danemark.

En 1986, le Musée national du Danemark a eu la chance de recevoir d'une fondation privée (Egmont Fonden) et de l'État une subvention de quelque quarante millions de dollars pour moderniser les expositions et la documentation et mettre en mémoire ses collections. Le montant affecté à la modernisation de la documentation était d'environ sept millions de dollars. Il doit servir essentiellement à gérer les collections en ayant recours à des technologies nouvelles. La subvention sera donc utilisée non seulement pour améliorer la documentation interne, mais encore et surtout pour mieux familiariser le public avec les informations que fournissent les musées sur le patrimoine culturel. Je donnerai ci-après quelques explications sur l'automatisation de la gestion des collections du Musée national du Danemark et je terminerai par un bref exposé sur la législation danoise, qui a permis la création d'archives nationales automatisées pour tous les musées.

Automatisation et organisation

Généralement, la formation des programmeurs est axée sur le secteur commercial, si bien que les intéressés n'ont aucune notion de ce que représente l'énorme tâche qui consiste à automatiser des collections immenses et vieilles de deux cents ans. Inversement, la majeure partie du personnel des musées n'a qu'une connaissance réduite, voire inexistante, de l'activité complexe qu'est une analyse systémique destinée à l'informatisation. Aussi est-on rapidement parvenu à la conclusion que le musée national devait faire appel, d'une part, à des informaticiens s'intéressant également à l'histoire de la culture, d'autre part, à des conservateurs ayant une expérience de la

muséologie ainsi que des connaissances générales en matière d'ordinateurs, de logiciels et d'analyse systémique. Avec le personnel scientifique des différents départements, ces spécialistes coordonnent les activités de planification, de formation, d'exécution et d'entretien liées à l'automatisation des collections. Une unité de documentation créée en mai 1987 emploie aujourd'hui une vingtaine de personnes.

La formation

L'automatisation d'une collection n'est pas seulement une question de technologie : celle-ci n'est en effet que l'auxiliaire des méthodes muséologiques scientifiques ; le personnel de l'unité de documentation doit également étudier avec les responsables les problèmes que posent les archives manuelles. L'expérience de l'année écoulée nous montre qu'il s'agit d'une tâche souvent sous-estimée. La formation des agents de saisie des données est difficile et n'est jamais terminée. Là encore, ce ne sont pas les aspects techniques qui posent problème ; en effet, dans la plupart des cas, il suffit d'une semaine pour apprendre à se servir du clavier. La difficulté est plutôt de savoir interpréter des textes souvent très anciens et de s'entendre pour mettre la bonne information au bon endroit. Deux conservateurs très expérimentés ont tôt fait de n'être pas d'accord sur ce point et il se peut d'ailleurs qu'ils aient tous deux raison. Si l'on ne prend pas le temps d'étudier soigneusement ces questions et si l'on veut à toute force aller de l'avant, on aboutit à la situation classique qu'on rencontre dans les bibliothèques : le fichier indique bien l'endroit où l'ouvrage devrait se trouver, mais celui-ci a été rangé... ailleurs.

Le système

On peut considérer que le musée national compte sept départements dotés de collections. Chacun d'eux avait toujours été responsable de la gestion de ses collections, mais, pendant l'été de 1985, on a commencé à travailler à la préparation d'un système commun. Celui-ci a été finalement mis au point au printemps de 1987 et ses principales caractéristiques peuvent se résumer comme suit :

Un système unique devra satisfaire les besoins de tous.

L'organisation décentralisée de la gestion des collections continuera à prévaloir.

Une partie du système, qui est alphanumérique, contient des informations structurées ainsi que des textes libres mis en mémoire de façon traditionnelle.

Une autre partie du système, qui est visuelle, contient des images et des films en mémoire optique.

Le système est doté d'un réseau local en large bande.

Les systèmes d'exploitation Unix et DOS seront en vigueur pendant les cinq prochaines années et le système de gestion des bases de données relationnelles Oracle sera le logiciel principal.

L'enregistrement alphanumérique

Les informations contenues dans la partie alphanumérique du système correspon-

dent à une classification fondée sur des critères culturels et historiques :

I Identification du système — information mise automatiquement en mémoire.

II Identification — information de base rendant possible l'identification d'un objet.

III Acquisitions — information ajoutée par le musée quand il se procure l'objet.

IV Provenance — information *accompagnant* l'objet quand le musée se le procure.

V Description — information pouvant être *observée* sur l'objet lui-même.

VI Détermination — information pouvant être *déduite* de l'objet ou du contexte dans lequel il a été trouvé.

VII Administration — information *constituée* par l'administration de l'objet.

VIII Références — information indiquant comment obtenir des *informations supplémentaires*.

Chaque catégorie embrasse plusieurs champs de données et concerne également les textes libres.

L'enregistrement visuel

L'enregistrement visuel consiste en trois opérations : la photographie, la mise en mémoire et la diffusion. Pour des raisons de sécurité, de qualité et de solidité, les images seront des diapositives 24 × 36. Pendant la prise des clichés, l'appareil est en contact avec la base de données alphanumériques et un numéro s'inscrit automatiquement sur le bord de la diapositive, ce qui permet d'établir une corrélation univoque entre le système alphanumérique et le système visuel. Lorsque les diapositives sont mises en mémoire sur vidéodisque, le numéro permet d'avoir accès automatiquement au système alphanumérique, ce qui donne là encore, la possibilité d'assurer la corrélation entre les deux systèmes et de transmettre automatiquement l'information du système alphanumérique au vidéodisque, et vice-versa. La diffusion des images sur vidéodisque s'effectue, à l'intérieur du musée, par l'intermédiaire du réseau local en large bande. Bénéficient de ce système non seulement le personnel du musée, mais encore et surtout le public, qui peut ainsi effectuer une recherche sur le système alphanumérique et obtenir l'image correspondante, et inversement. Les vidéodisques eux-mêmes peuvent naturellement être envoyés par la poste avec des disquettes

29

Le personnel du département d'ethnographie du Musée national du Danemark a appris à se servir des ordinateurs. Les données relatives à la totalité des quelque cent mille pièces du fonds d'ethnographie ont été mises en mémoire par les conservateurs pendant le premier semestre de 1988.



contenant des programmes et des informations complémentaires.

Bilan

En ce qui concerne la partie alphanumérique du système, la saisie rétrospective des données a commencé à l'automne de 1987 dans deux départements : le département d'ethnographie et le département d'histoire et d'ethnologie. Quand le présent article sera publié, une année se sera écoulée et une vingtaine de personnes auront participé à la saisie des données relatives à quelque trois cent cinquante mille pièces. Pour le système visuel, la production n'a pas encore commencé. La planification technique est presque achevée et l'objectif est de photographier environ deux cent mille objets dans les cinq prochaines années. Quand le présent numéro de *Museum* sortira des presses, nous avons l'espoir qu'une dizaine de milliers de photographies auront déjà été prises.

La législation nationale

Dans presque tous les pays, il existe de nombreux musées ayant chacun des collections et des informations sur les objets qui les composent et sur la manière dont ces objets ont été acquis par le musée. Tous ces musées ont toujours été à la recherche d'un système permettant de gérer aisément leurs collections. Certains d'entre eux, notamment au Danemark, ont eu en outre l'ambition de se doter d'un système pouvant englober non seulement les collections et les informations qui les concernent, mais encore des informations sur des éléments du patrimoine culturel n'ayant pas produit d'objets, telles certaines fouilles archéologiques ou les réponses aux questionnaires ethnologiques. Tous les musées devraient pouvoir disposer de ce système perfectionné, et celui-ci devrait être également national, chaque musée étant alors à même de partager ses informations avec tous les autres.

La loi danoise de 1984 sur les musées stipule que tous les musées doivent verser leurs informations à deux services d'archives centrales et automatisées : les archives des musées culturels et historiques (archéologie, ethnologie, histoire et anthropologie) et les archives des musées d'art. Ces services se trouvent respectivement dans les deux principaux musées du Danemark : le musée national (culturel et historique) et la Galerie nationale (beaux-arts). Les deux services d'archives sont

financés par l'État; ils disposent d'un personnel formé à la muséologie et d'informaticiens, bénéficient d'un crédit annuel pour le matériel informatique et le logiciel.

C'est là l'élément fondamental d'un système national dont le Danemark n'est pas seul à avoir voulu se doter. Ainsi, le Canada possède déjà le Canada Heritage Information Network — CHIN (Réseau d'information sur le patrimoine canadien) — et le Royaume-Uni a créé la Museum Documentation Association (Association de documentation des musées). Beaucoup d'autres pays, dont les pays nordiques autres que le Danemark, en sont au stade de la planification et ont des plans passablement avancés. Il convient toutefois de mentionner qu'à ma connaissance le Danemark est le seul pays qui ait une législation en la matière. Il faut en rechercher la raison dans l'infrastructure muséale du pays, mais c'est là un aspect qui dépasse le cadre du présent article.

Une coopération nécessaire

À l'heure actuelle, les archives centrales automatisées de tous les musées culturels et historiques se trouvent au Musée national. En outre, celui-ci a obtenu des crédits pour l'enregistrement rétrospectif automatisé de ses collections. Toutes ces initiatives ne produisent pleinement leur effet que grâce à l'appui du Conseil des musées danois, qui relève lui-même du Ministère de la culture et de la communication et où s'opère un travail considérable par l'intermédiaire de comités chargés de mieux faire comprendre l'importance des méthodes communes de documentation. Sur le plan international, nous devons beaucoup au Comité international pour la documentation (Cidoc), le Conseil international des musées (ICOM). La documentation sur le patrimoine culturel ne connaît pas de frontières et le Danemark est donc souvent représenté dans des réunions internationales où s'échangent des idées, se créent des méthodes nouvelles et se nouent des amitiés. La documentation s'appuie sur des méthodes muséologiques communes, internationalement reconnues. Et c'est une obligation que de les apprendre et de les enseigner. ■

[Traduit de l'anglais]

IDÉAUX RÉALISÉS

Le Danemark restitue des biens culturels au Groenland : un rêve devient réalité

Helge Schultz-Lorentzen

Née en 1926, a passé son enfance au Groenland et, après avoir étudié au Danemark, a été institutrice dans plusieurs localités du Groenland entre 1954 et 1961. Elle a été ensuite, jusqu'en 1982, à la tête de l'administration scolaire du district de Qaqortoq/Julianehåb. Depuis 1982, elle est le chef du Secrétariat du Groenland au Musée national du Danemark.

Depuis cinquante ans, le Groenland s'est développé plus rapidement peut-être qu'aucun autre pays du monde. Ancienne colonie danoise repliée sur elle-même, peuplé de groupes humains dispersés vivant de la chasse et de la pêche, le Groenland est aujourd'hui une société moderne dont la principale ressource est la grande pêche et qui peut compter à l'avenir sur les revenus que lui assurera l'exploitation de ses gisements miniers. Le Danemark continue de lui accorder un important soutien financier, mais, depuis qu'en 1979 il a obtenu son autonomie interne, le Groenland est entièrement libre d'utiliser ces subventions comme il l'entend. Le Groenland est toujours, avec les îles Féroé, partie intégrante du Danemark. Le gouvernement local assume cependant de plus en plus de tâches administratives. Depuis 1981, c'est de lui que relève le secteur culturel.

Aux prises avec cette évolution accélérée, les Groenlandais n'avaient pas eu conscience de l'importance que revêtait la préservation de leur patrimoine culturel, en particulier des vestiges de la vie qu'ils menaient jadis, lorsque la chasse était leur principal moyen de subsistance. Aussi sommes-nous aujourd'hui reconnaissants au Musée national du Danemark de s'être montré très actif sur le sol groenlandais pendant plus d'un siècle, d'avoir conduit ou commandité des recherches et des expéditions systématiques destinées à recueillir le maximum d'informations sur la culture et l'histoire de notre pays. Au fil des ans, le Musée national a rapporté au Danemark un matériel d'un très grand intérêt historique et culturel. Ce matériel, complété par des achats et des donations de Groenlandais et d'administrateurs

danois, est dans une large mesure la source de nos connaissances actuelles sur l'histoire des Groenlandais, leur passé culturel et leur ancien mode de vie.

Les premiers espoirs

L'idée que le Groenland devrait avoir un musée qui lui soit propre fut émise pour la première fois en 1913. Le Conseil du Groenland du Sud avait examiné cette année-là une proposition de l'administration danoise visant à interdire la collecte et l'exportation d'objets provenant de tombes. Ce trafic avait pris de telles proportions que nombre de ces reliques sont aujourd'hui dans des musées d'Europe et des États-Unis d'Amérique. L'administration avait donc recommandé que tous les objets esquimaux et vikings découverts fussent remis au Musée national de Copenhague. Ayant jugé cette recommandation inacceptable, les membres du conseil (fig. 30) proposèrent la création au Groenland d'un musée qui aurait un droit de préemption sur tous les objets vikings et esquimaux. L'année suivante, le Conseil du Groenland du Sud examinait un plan destiné à transformer en musée l'ancien bâtiment de la mission morave à Godthåb : le Ny Herrnhut. Le conseil était pleinement favorable à ce plan, mais celui-ci n'aboutit pas et il fallut attendre cinquante ans l'ouverture d'un musée aménagé dans le Ny Herrnhut (fig. 31).

En 1916, le Ministère danois de l'intérieur avait adressé une circulaire aux autorités groenlandaises pour interdire les fouilles de tombes esquimaudes et vikings sans autorisation spéciale et pour prévenir ces autorités que, si des objets

provenant de tombes sortaient du Groenland, ils devraient obligatoirement passer par Copenhague pour y être inspectés par les experts du Musée national. Le musée serait « habilité à choisir les objets de nature à compléter ses collections ». La circulaire concluait en ces termes : « Si une collection d'objets d'art populaire est constituée au Groenland, le Musée national sera en outre tenu de faire un choix d'objets propres à figurer dans cette collection. » C'était là peut-être la première manifestation de bonne volonté en faveur de la création d'un musée groenlandais. La circulaire du gouvernement danois signifiait cependant pour les Groenlandais que la réalisation de leur rêve allait devoir attendre encore une génération. Ils ne l'avaient pas oublié pour autant puisque, au cours de cette période, nombre d'objets de valeur ont été recueillis et conservés au Groenland.

Initiatives nouvelles

Il fallut attendre 1956 pour qu'un nouveau pas fût franchi. Quatre notables de Godthåb publièrent cette année-là, dans le quotidien groenlandais *Atuagagluitit/Grønlandsposten*, un article affirmant que le moment était venu de fonder un musée : « Tous les peuples qui développent et renouvellent leur culture ont le

devoir de garder la mémoire de la culture de leurs ancêtres. Nous ne saurions faire exception à cette règle. » Ils rappelaient aussi que la plus grande collection d'objets esquimaux du monde se trouvait au Musée national du Danemark, alors qu'il n'y en avait aucune au Groenland. Ils exprimaient en conclusion l'espoir que certains des nombreux doubles conservés dans les réserves du musée national pourraient être transférés au Groenland lorsque le musée serait devenu réalité. L'article fut reçu avec enthousiasme. Une association du musée fut constituée, et la collecte d'outils, ustensiles, costumes et kayaks fut intensifiée. Les objets furent entreposés dans une modeste bâtisse, dépendance du Ny Herrnhut, qui allait par la suite abriter le premier musée du Groenland, comme cela avait été proposé dès 1913.

C'est en 1966 seulement que le bâtiment de la mission fut cédé à l'association du musée. Il ouvrit ses portes en tant que musée en août de la même année et fut homologué en 1967 comme musée provincial subventionné par l'État. En 1972, la loi danoise relative aux musées disposait que le Musée du Groenland serait dorénavant un musée régional. Le Musée du Groenland était donc créé, et le rêve né lorsque le Conseil du Groenland du Sud en avait pour la première fois men-

³⁰
Le premier Conseil provincial du Groenland du Sud, qui, dès 1913, se prononça pour la création d'un musée.





31
Le premier Musée du Groenland installé dans le bâtiment de l'ancienne mission morave à Nuuk/Godthåb.

tionné la possibilité en 1913 était enfin réalisé. Toutefois, on pouvait se demander s'il y aurait suffisamment de matériel pour illustrer convenablement le passé du Groenland puisque les objets les plus intéressants avaient très certainement été transférés au Danemark.

Le gouvernement local prend en charge les affaires culturelles

Depuis le 1^{er} janvier 1981, on l'a vu, les affaires culturelles relèvent du gouvernement local. La législation groenlandaise en la matière est entrée en vigueur à la même date, notamment la loi sur la protection des sites et des monuments historiques et l'Ordonnance relative au Musée du Groenland. Ainsi prenaient fin la législation et l'administration danoises dans le domaine de la culture au Groenland. Ces nouvelles dispositions allaient changer le rôle joué par le musée national. Jusqu'alors, celui-ci était chargé de la recherche relative aux questions historiques et culturelles au Groenland et de la diffusion de ses résultats sur tout le territoire du royaume du Danemark. Désormais, les activités menées au Groenland relevaient du Musée du Groenland (*Kalaallit Nunaata Katersugassivua*). En vertu de l'ordonnance relative au Musée du Groenland, celui-ci a pour vocation de veiller à la préservation du patrimoine culturel du Groenland. Toute découverte d'objets anciens fabriqués ou utilisés par des êtres humains doit être signalée, et ces objets deviennent la propriété du gouvernement local. C'est ainsi que le Musée du Groenland a acquis le statut de Musée national du Groenland.

Naissance d'autres musées

L'intérêt du public pour les musées et pour le passé s'est rapidement accru. Dans les années 1970, plusieurs petits musées locaux ont été créés, les uns publics, les autres gérés par des associations. Aujourd'hui, en plus de Nuuk/Godthåb, dix villes s'enorgueillissent de posséder un musée, et d'autres s'apprentent à suivre leur exemple. Les collections, composées surtout d'objets postérieurs à 1930, comprennent aussi quelques rares pièces archéologiques. Associés à divers éléments d'information, les objets qui ont été soit trouvés, soit achetés, soit offerts par des donateurs permettent de se faire une certaine idée de ce qu'était la culture traditionnelle de la chasse, et parfois de ses variantes locales. Jusqu'en 1981, le Musée du Groenland

conduisait des recherches systématiques sur le terrain en collaboration avec le musée national, recherches qu'il poursuit désormais seul. Un matériel archéologique et ethnologique a ainsi été acquis pour être étudié et exposé. Il n'est toutefois ni assez abondant ni suffisamment représentatif pour satisfaire aux exigences d'un musée national.

Les collections groenlandaises au Danemark

L'idée d'un transfert dans des musées du Groenland de certains éléments des collections groenlandaises qui se trouvent au musée national n'est pas nouvelle. Dès 1961, alors que le Musée du Groenland en était encore au stade des projets, le Musée national avait déjà accepté d'enrichir les collections du futur musée. Cette promesse avait été par la suite réitérée et, quand le ministre danois des affaires culturelles était venu à Nuuk/Godthåb en 1976, il avait déclaré qu'il appuierait le projet destiné à transférer des pièces au Groenland. Lorsque, la même année, le Conseil du Groenland avait discuté de l'autonomie interne, l'un de ses membres avait soulevé la question de la restitution au Groenland des biens culturels détenus au Danemark. C'était la première fois que cette question était évoquée au Groenland sous l'angle politique. Aucune revendication n'avait été formulée, mais il avait été suggéré que le Danemark prenne en considération le vœu ainsi exprimé. À la suite de cette initiative du Groenland, le Musée national avait adressé au Ministère des affaires culturelles une lettre exprimant l'opinion que les biens culturels groenlandais devraient être considérés comme appartenant au peuple du Groenland lorsque l'autonomie aurait été instaurée. Le musée tenait donc pour normal et équitable que la majeure partie des collections fût transférée au Groenland. L'une des conditions préalables était que le système muséal du Groenland, en l'occurrence le Musée du Groenland, soit suffisamment développé pour assurer la garde des objets sans que ceux-ci risquent d'être endommagés. En outre, les deux parties devaient pouvoir évaluer l'importance et la nature de la collection pour se prononcer impartialement sur ce qu'il était possible de transférer. Cela exigeait un examen minutieux des pièces ainsi qu'un nouvel enregistrement de tous les objets ethnographiques et archéologiques provenant du Groenland. Il était d'autre part nécessaire que le musée national conserve une grande par-



32
Les bâtiments actuels du Musée du Groenland.

tie des objets. Entre-temps, le Musée du Groenland avait emménagé dans de nouveaux locaux plus vastes, comportant notamment des salles d'exposition, des réserves, des services d'archives et de conservation modernes. Il employait un personnel scientifique et, ce qui n'était pas le moins important, il opérait désormais sur une base financière solide.

La restitution d'un trésor artistique ouvre la voie à de nouveaux transferts

En 1982, le Groenland a commémoré le millième anniversaire de la colonisation des fjords du Groenland du Sud par Erik le Rouge. Désireux de s'associer à cette célébration et de bien marquer que le gouvernement local assumait depuis 1981 la responsabilité du secteur muséal, que le musée de Godthåb avait été rénové et, surtout, que le Danemark était prêt à restituer les biens culturels groenlandais à leur pays d'origine, le Musée national décida de remettre au Groenland la « collection Aron ». La reine du Danemark Margrethe II se rendit au Groenland en compagnie du ministre danois des Affaires culturelles et du directeur du musée national pour présider au transfert officiel de la collection, qui comprend deux cent quatre aquarelles. L'événement a suscité un intérêt considérable non seulement au Groenland et au Danemark, mais encore sur le plan international. Les aquarelles avaient été exécutées entre 1858 et 1868 par Aron de Kangek, chasseur de phoques qui allait devenir un artiste célèbre. Il était entendu que ce premier transfert de biens culturels devait être suivi par plusieurs autres transferts importants que le musée national et son département d'ethnographie avaient maintes fois recommandés et qu'ils espéraient voir se réaliser. Les cérémonies de Nuuk/Godthåb furent l'occasion d'orga-

niser avec les hommes politiques et les fonctionnaires groenlandais une série de réunions à l'issue desquelles le ministre des Affaires culturelles s'engagea à redoubler d'efforts pour assurer un soutien financier et politique à l'établissement de relations systématiques entre les deux institutions muséales en vue d'opérer de nouveaux transferts de biens culturels au Groenland.

La collaboration officialisée

L'année suivante, un accord a été conclu et le financement nécessaire a été accordé. Le document a été signé en octobre 1983 par Claus Andreasen, conservateur du Musée du Groenland, et Olaf Olsen, directeur du Musée national. Le ministre des affaires culturelles et le gouvernement local avaient déjà approuvé l'accord et le mandat de la future commission. L'accord est entré en vigueur le 1^{er} janvier 1984. Il avait pour principal objectif la création d'une commission dotée d'un secrétariat. Ce dernier s'est installé, pour des raisons de commodité, dans les bâtiments du Musée national jouxtant le département d'ethnographie. Son personnel devait se composer de deux personnes employées par le Musée national et d'une personne employée par le Musée du Groenland, les frais généraux étant couverts par les deux institutions.

La Commission des musées

La Commission dano-groenlandaise des musées se compose de trois fonctionnaires du musée national nommés par le ministre des Affaires culturelles et de trois autres personnes nommées par le membre du gouvernement local chargé des Affaires culturelles. Tous sont des professionnels des musées, versés dans l'histoire culturelle du Groenland. La commission a élu à sa présidence le

conservateur du Musée du Groenland, Claus Andreasen. Elle se réunit deux fois par an. Deux réunions se sont tenues au Groenland, les autres à Copenhague. Il était initialement prévu que l'accord serait révisé le 1^{er} janvier 1987 au plus tard. La commission a toutefois recommandé qu'il soit prorogé sans modification, ce qui a été accepté par le Ministère danois des affaires culturelles et le gouvernement local du Groenland. Ceux-ci ont estimé en effet qu'il n'y avait pas lieu de fixer un terme à l'accord. La coopération se poursuit donc jusqu'à nouvel ordre.

Le Secrétariat du Groenland

Le Secrétariat de la commission a été constitué comme une unité indépendante au sein du Musée national, mais il est étroitement associé au département d'ethnographie. Ce Secrétariat du Groenland exécute les tâches, définies par la commission, que l'on peut résumer comme suit :

Préparer le transfert d'objets du musée national au Musée du Groenland.

L'enregistrement de toutes les pièces provenant du Groenland qui sont en possession du département d'ethnographie est un aspect de cette tâche.

S'assurer que le matériel archéologique, ethnographique et ethnologique, ainsi que les données pertinentes peuvent être transférés.

Créer un service d'archives de la préservation au Musée du Groenland, dont relèveront certains bâtiments et autres biens culturels immobiliers anciens, pour permettre au musée de faire appliquer la loi groenlandaise sur la protection des sites et des monuments historiques.

Préparer les réunions de la commission et l'exécution de ses décisions.

Coordonner les contacts entre le Musée

du Groenland et les institutions culturelles danoises.
Organiser le perfectionnement du personnel du Musée du Groenland.

L'enregistrement des objets et le premier transfert

La tâche la plus urgente et la plus importante à laquelle doit faire face le Secrétariat du Groenland est le réenregistrement des collections groenlandaises du département d'ethnographie qui comptent environ quinze mille pièces ethnographiques et cent mille pièces archéologiques. À sa première réunion, la commission a décidé de restituer d'abord les objets ethnographiques provenant du Groenland oriental, qui avaient été recueillis, avant 1900, notamment par la célèbre expédition Gustav Holm Umiak [1883-1885] (fig. 33). Certaines pièces archéologiques représentatives trouvées au Groenland oriental devraient également être restituées. Le département d'ethnographie possédait plus de deux mille cinq cents pièces ethnographiques provenant du Groenland oriental, qui donnent de la culture groenlandaise traditionnelle une image plus complète que les collections provenant des régions occidentale et septentrionale. La commission a jugé naturel de commencer par ce matériel, d'autant que cela répondait aux vœux des Groenlandais. Bien que considéré comme un projet pilote, le « projet du Groenland oriental » est loin d'être négligeable. Le matériel archéologique provenant de cette région est en effet très riche. Entre 1891 et 1908, les expéditions danoises ont

mis au jour et recueilli un nombre considérable de spécimens. De 1931 à 1950, les archéologues danois ont fait des fouilles systématiques dans les zones de peuplement situées à Ammassalik et au nord de cette localité, ce qui a permis d'enrichir de plus de dix mille pièces les collections du musée national. Le réenregistrement est basé sur les entrées des inventaires. Les objets sont mesurés et répertoriés sur de nouvelles fiches; ils sont photographiés et, le cas échéant, restaurés. On examine les archives en détail à la recherche d'informations complémentaires. Le but de l'opération est de systématiser le catalogage en vue d'informatiser le travail d'enregistrement.

La rénovation du musée national

D'importants travaux qui doivent avoir lieu au Musée national obligeront à déménager les collections du département d'ethnographie, ce qui exigera le réenregistrement de tous les objets, et non pas seulement de ceux qui proviennent du Groenland. Avant d'emballer les objets, on enregistre l'information concernant chaque pièce dans une banque de données. Le système informatisé mis au point à cet effet est utilisable aussi pour les collections des autres départements du musée. Le Secrétariat du Groenland se sert également de ce système. Une fois achevé l'enregistrement des collections du Groenland oriental, la Commission dano-groenlandaise des musées est intervenue pour procéder au

choix des objets et des pièces archéologiques dont le transfert au Groenland est recommandé. Il était important d'aboutir à un accord complet sur les principes qui doivent présider à la sélection et être fondés sur l'impartialité et l'honnêteté intellectuelle.

Les objectifs sont les suivants :

Le Groenland et le Danemark devront avoir l'un et l'autre une collection représentative d'objets du Groenland. Les deux collections devront contenir un matériel suffisamment abondant, adapté à la vulgarisation, à la recherche, à l'étude et à l'enseignement.

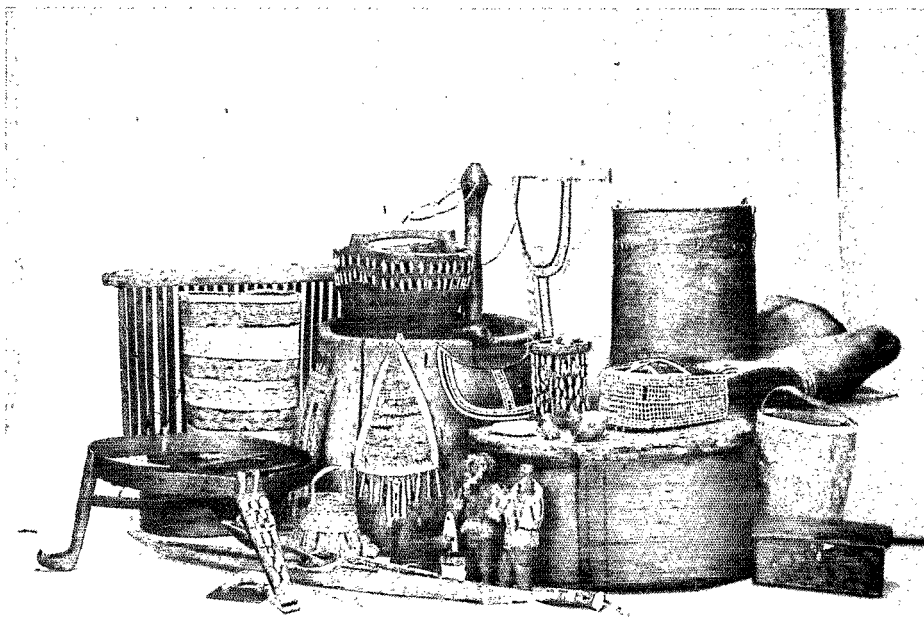
Les collections ou groupes d'objets formant un tout devront rester réunis. Quand cela n'est pas possible, des prêts temporaires ou permanents devront être négociés entre les deux musées.

Si les Groenlandais désirent se voir restituer certains objets ou pièces importants pour leur identité, leur désir devra être respecté.

De même, les intérêts historiques des musées danois devront être eux aussi respectés.

Les recommandations de la Commission dano-groenlandaise relatives aux transferts devront être soumises au ministre des Affaires culturelles pour approbation.

Le passage suivant est extrait de la première recommandation de la commission à l'intention du ministre : « La majeure partie du matériel ethnographique dont le transfert a été recommandé se rapporte à la culture traditionnelle de la chasse des populations ammassalik. Ce



33
Quelques pièces de la collection Gustav Holm Umiak que le Musée national du Danemark a restituée en 1986 au Groenland.

matériel date des années comprises entre 1883 et 1900 environ. Les sept cent quarante-huit pièces du musée donnent une image globale et presque complète de la société esquimaude avant l'influence européenne. Les objets sont choisis à partir d'un matériel provenant de six collections, dont neuf cent quatre-vingt-quinze pièces restent au musée national. » Le transfert au Groenland de cinq pièces archéologiques représentatives provenant de fouilles différentes a été également recommandé. Il convient de souligner que la recommandation de la commission concernant le transfert des objets et des pièces archéologiques a été adoptée à l'unanimité. Le 26 juillet 1985, le ministre des Affaires culturelles a approuvé la recommandation.

Avant d'être restitués au Groenland, les objets ont été présentés au public danois. L'exposition, intitulée *Les habitants du Groenland oriental et leur histoire*, s'est ouverte au musée national le 3 octobre 1985, centième anniversaire du retour au Danemark de l'expédition Gustav Holm Umiak, qui rapportait la

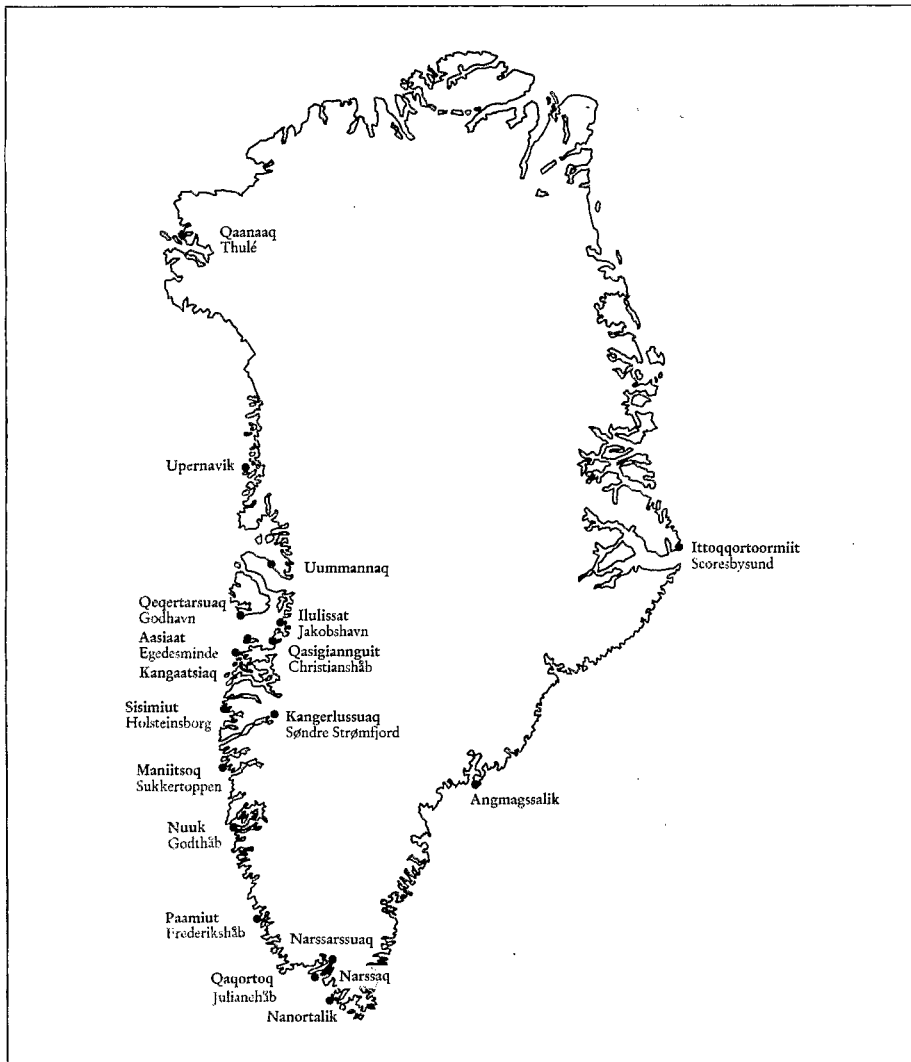
majeure partie du matériel aujourd'hui restitué. L'exposition, qui a été présentée ensuite à Aarhus, a attiré trente mille visiteurs. Après avoir fait ainsi leur dernière apparition au Danemark, les objets ont été emballés et transportés au Musée du Groenland à Nuuk/Godthåb. Bien que la presse ait largement rendu compte de l'exposition, aucune critique n'a été formulée contre la décision de restituer la précieuse collection d'objets culturels et historiques que le Musée national danois avait acquis tout à fait licitement à une époque où les Groenlandais n'étaient pas à même de s'en occuper. Les modalités de la restitution n'ont donné lieu qu'à des commentaires bienveillants. En octobre 1986, une très belle exposition a été organisée au Musée du Groenland pour présenter au public les nouvelles acquisitions officiellement remises par le Danemark. Intitulée *Tunuaamiut* (Les habitants du Groenland oriental), l'exposition a suscité beaucoup d'intérêt au Groenland aussi, a attiré beaucoup d'habitants du Nuuk et de Groenlandais d'autres régions.

Nouveaux projets

Le prochain lot dont on prépare la réexpédition au Groenland comprend trois cents objets ethnographiques ayant trait aux Esquimaux de la zone et environ trois mille cinq cents pièces archéologiques provenant de fouilles faites en différents points du district de Thulé. Le transfert aura lieu au printemps de 1989. Le Musée du Groenland a l'intention de présenter le nouveau matériel dans une exposition spéciale qui marquera aussi le dixième anniversaire de l'autonomie interne et le cinquième anniversaire de l'accord de coopération entre les musées. D'autres transferts sont en préparation. Le secrétariat organise actuellement la restitution de divers moyens de transport : kayaks, umiaks et traîneaux. Il s'agit là d'un projet à échéance plus lointaine parce que le Musée du Groenland n'aura probablement pas les moyens de conserver les objets en sûreté tant que les travaux d'agrandissement des bâtiments actuellement prévus n'auront pas été menés à bien.

Le modèle danois-groenlandais est-il applicable ailleurs ?

L'accord de coopération et les résultats obtenus jusqu'ici ont retenu l'attention du monde muséologique. L'Unesco et le Conseil international des musées (ICOM) ont suivi ces événements avec le plus vif intérêt. Des collaborateurs du Musée national et du Musée du Groenland ont été à plusieurs reprises invités à faire des exposés sur l'accord entre les musées danois et groenlandais à l'occasion de réunions et de conférences muséologiques internationales. Ce qui a le plus étonné, c'est qu'il ait été possible de trouver une base de coopération fondée sur le respect mutuel et permettant d'aboutir à la restitution au Groenland, par le Danemark, d'un important matériel culturel et historique, et que cela ait pu se faire sans débats passionnés ni revendications. Les problèmes ont été résolus par deux partenaires égaux dans une atmosphère amicale en fonction de critères objectifs. Avec des modifications adaptées aux conditions locales, le modèle esquissé dans le présent article pourrait sans doute s'appliquer à certains groupes minoritaires et à des pays qui ressentent le besoin d'avoir leurs musées, mais dont tous les trésors culturels sont en la possession de l'ancienne puissance administrante. ■



Un programme d'échanges professionnels

Suède-Afrique

Elisabet Olofsson

Née en 1949 à Kristvalla (Suède). Licence à l'Université de Lund (histoire de l'art, ethnologie, littérature), a travaillé au Musée des arts et traditions populaires (Paris) et au Musée de Bretagne (Rennes). Conservateur au Musée régional du Värmland, à Karlstad, au Musée artisanal et maritime municipal de Lidköping, ainsi qu'au Musée de la poste et au Wasamuseum de Stockholm. Secrétaire du Comité national suédois de l'ICOM de 1984 à 1987. Coordonnatrice du programme muséal suédo-africain.

En 1984, le Comité national suédois du Conseil international des musées (ICOM) a lancé l'idée d'échanges amicaux entre musées africains et suédois. Il s'agissait de concevoir des modalités nouvelles pour l'échange de connaissances. Au fil des années, le programme a pris corps et son contenu s'est peu à peu précisé. L'idée de base rejoint les objectifs majeurs de l'ICOM, qui aux termes de l'article 7 de ses statuts, consistent à :

Organiser la coopération et l'entraide entre les musées et les membres de la profession muséale dans les différents pays.

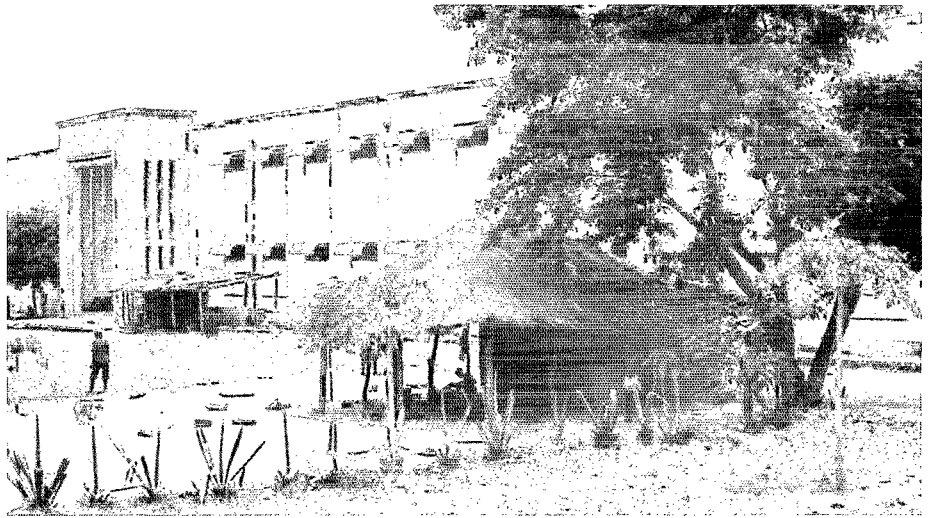
Définir, défendre et aider l'institution muséale et les musées ; établir, défendre et renforcer la profession muséale. Mettre l'accent sur l'importance du rôle joué par les musées et la profession muséale dans chaque communauté pour une meilleure connaissance et une meilleure compréhension entre les peuples.

Inspiré par ces objectifs, le programme d'échanges a trouvé naturellement sa place dans les activités du Comité national de l'ICOM. Il permet à ceux qui y participent de s'engager dans une coopération concrète et active entre pays différents et de donner au monde muséal suédois une dimension internationale. Le but des échanges est le perfectionnement des personnes et l'amélioration de l'idée qu'on se fait du musée, d'amorcer un débat sur le rôle que les musées et la culture remplissent dans la vie des individus et dans la vie sociale. C'est dans cet esprit que nous faisons appel à nos membres. Nous cherchons des collègues dynamiques travaillant dans des musées qui réalisent un programme continu à long terme. L'essentiel, il convient de le souligner, n'est pas d'entreprendre des

projets ponctuels, puis de mettre fin aux contacts dès que le travail est achevé. Les projets de ce type ne sont pas exclus, mais ils ne doivent pas devenir une fin en soi puisque c'est un échange durable que nous voulons instaurer.

Le rôle des musées suédois

Au début de 1984, une importante exposition, intitulée *L'Afrique, terre de rencontres*, s'ouvrait à la Maison de la culture de Stockholm. Il s'agissait, en fait, d'un grand nombre de petites expositions organisées autour de thèmes tels que : « Des images pour la liberté », « Des femmes contre l'apartheid », « Textiles africains » et « L'architecture en Afrique ». En réunissant plusieurs expositions, les organisateurs voulaient faire découvrir aux visiteurs la diversité et l'intensité de la vie culturelle africaine. En effet, les Suédois ont eu longtemps du continent africain une vision simplificatrice, réductrice et sans nuances. C'est pourquoi les expositions étaient complétées par des présentations de films, des conférences et des débats. L'initiative n'a certainement pas été étrangère à l'intérêt que les musées suédois manifestent depuis peu pour l'Afrique. Beaucoup d'entre eux ont organisé sur l'Afrique des expositions concernant de nombreux pays et sur des thèmes extrêmement variés, comme l'eau, la sécheresse, l'érosion, l'artisanat, l'art ou les mouvements de libération. Il s'agissait, pour l'essentiel, de petites expositions itinérantes préparées par le *Riksställningar*, qui est l'organisme suédois chargé de ce type d'expositions. En liaison avec l'exposition *L'Afrique, terre de rencontres*, le Comité suédois de l'ICOM avait mis sur pied un programme intitulé « Musées



35
Le musée de Nampula, au Mozambique.
Des membres d'une exploitation agricole
collective exécutent des sculptures de style
makonde, dans le jardin du musée
(novembre 1987).

d'Afrique », à l'occasion duquel la situation des musées africains a fait l'objet d'un exposé de M. Alpha Oumar Konaré, muséologue malien bien connu. Rétrospectivement, on peut dire que cela a marqué la naissance du programme de coopération entre musées suédois et africains.

L'Autorité suédoise pour le développement international (SIDA)

Cet organisme, qu'on désigne par son sigle anglais SIDA (Swedish International Development Agency), réalise un vaste programme intéressant une dizaine de pays africains. Grâce à une évaluation permanente, l'orientation de ce programme a beaucoup évolué ces dernières années. C'est ainsi que les questions culturelles font l'objet d'une attention croissante. Désormais, les activités générales d'assistance technique sont souvent liées à un programme culturel et socio-économique intégré, car il est important de comprendre la structure culturelle du pays considéré pour y adapter les projets envisagés. Ce qui nous paraît « approprié », « faisable » ou « bon » doit être assimilé par le pays bénéficiaire pour y trouver sa place. En raison du nouveau climat culturel et de cette conception nouvelle de la culture, la SIDA a un besoin croissant de spécialistes des musées. Jusqu'à présent, on faisait surtout appel à des experts en anthropologie sociale, mais on recourt désormais de plus en plus à des muséologues et autres personnes ayant une expérience pratique du travail dans les musées. La SIDA a réalisé des projets culturels, tantôt modestes, tantôt plus ambitieux, au Botswana, au Kenya, au Mali, au Mozambique, en République-

Unie de Tanzanie et dans d'autres pays encore.

Les musées dans la communauté

On assiste aujourd'hui en Suède à un important débat sur le rôle de la culture comme facteur de développement et de progrès social. À quoi sert et à quoi pourrait servir la culture dans les situations de crise que connaissent les habitants déracinés des grandes villes et ceux des zones rurales, impuissants face au dépeuplement ? Ces questions se posent à peu près avec la même acuité en Afrique et en Suède ; ensemble, nous pouvons y apporter des réponses originales. Mais la place réservée dans le débat aux musées d'aujourd'hui est très insuffisante et les musées eux-mêmes ne semblent pas conscients de la situation. Les musées doivent assumer leur rôle de miroir de la vie contemporaine et offrir de l'avenir une vision concrète et réaliste. Il faut ouvrir nos esprits à la réalité et faire preuve, dans notre travail, d'intuition, de créativité et d'imagination. Nous vivons aujourd'hui avec une perception déformée de la réalité, dans laquelle les sciences ont cessé de nous apporter la vérité. La diversité même des situations et leur relativité ébranlent notre confiance. La réalité nous apparaît de plus en plus comme une abstraction et nous perdons le contact concret, sensoriel, avec le monde. Dans ces conditions, les musées peuvent contribuer à nous faire mieux appréhender des situations complexes, notamment par le recours aux expositions et aux collections pour faciliter interprétations et analyses scientifiques grâce à une pédagogie active. Il faut faire vivre au visiteur des expériences qui lui

donnent envie d'en savoir plus et de mieux comprendre. En tant que spécialistes des musées, nous pensons et nous agissons selon des schémas rigides, alors qu'un réseau de contacts internationaux pourrait nous apporter une inspiration et nous suggérer des possibilités d'ouverture. Lorsque nous considérons notre propre culture à travers les yeux d'autrui, nous la voyons plus clairement. En regardant de l'extérieur, on découvre des éclairages et des idées insoupçonnés.

Partager, c'est s'enrichir

Tout échange nous fait vivre des expériences nouvelles et imprévues. En nous attelant à des tâches de toute nature, tant en Afrique qu'en Suède, quels qu'en soient la dimension, l'ampleur, la durée et le coût, nous pourrions parvenir à des résultats enrichissants. Dans un musée, toute activité a un aspect à la fois pratique et théorique. Peut-être n'accordons-nous pas toujours assez d'attention aux concepts théoriques sous-jacents, alors qu'il est important d'en prendre conscience pour accomplir un travail pleinement satisfaisant. Les échanges, quels qu'ils soient, auront nécessairement une influence sur la conception et l'organisation du musée. Ils pourront susciter des changements et nous révéler des carences. En outre, des formes et des modalités d'organisation différentes peuvent ouvrir la voie à des structures entièrement nouvelles et jusqu'à présent inconcevables, et ce, dans tous les aspects de l'activité muséale. Celle-ci comprend en effet des fonctions variées : acquisition et documentation, enregistrement et conservation, enseignement, présentation et recherche, formation et, enfin, réflexion sur le rôle du musée. Toutes ces

fonctions se prêtent à des échanges de connaissances, d'expériences et d'idées qui sont littéralement sans limites.

À qui s'adresse le programme d'échanges professionnels ?

Le programme suédo-africain est conçu comme une entreprise bilatérale de développement, et non comme un projet d'assistance, associant un musée suédois et un musée d'un pays africain. L'appel que nous lançons aux musées africains qui souhaiteraient établir des relations d'amitié avec un musée suédois s'adresse à tous les pays du continent. Nous nous limitons à un seul continent parce que nous estimons que cela est nécessaire si nous voulons obtenir des résultats tangibles. En Suède, notre appel s'adresse à tous les musées qui sont membres institutionnels de l'ICOM. Les musées ethnographiques ont naturellement des contacts actifs avec différents pays africains, mais les deux musées ethnographiques suédois

pourraient fort bien s'associer à un programme d'échanges amicaux. Ce n'est pas eux que le programme concerne en premier chef, mais leur expérience et leurs connaissances pourraient utilement étayer et enrichir le programme. Dans la phase initiale, nous voudrions obtenir la participation des musées régionaux suédois parce qu'ils ont un champ d'action très étendu et pourraient donc servir de base à un vaste programme de développement des musées. Cependant, les autres musées qui souhaiteraient jouer un rôle actif dans le programme sont cordialement invités à y participer. La solidité des échanges ne sera assurée que lorsque les conseils d'administration et le personnel des différents musées auront fait leur idée directrice du programme. S'ils n'y croient pas, les échanges ne se concrétiseront pas. Nous sommes convaincus que c'est parmi les membres de l'ICOM que nous trouverons des musées et des personnels de musée prêts à s'engager.

36
Manifestation culturelle dans le village de Muatala, au Mozambique (mai 1979).



Comment adhérer au programme ?

C'est le Comité national suédois de l'ICOM qui a lancé le programme et qui le gère. C'est donc à lui que peuvent être adressées par écrit les demandes et propositions de collaboration. Le bureau exécutif du Comité examine les demandes lors de ses réunions ordinaires, qui ont lieu en général six à huit fois par an. La demande est étudiée et le bureau prend contact avec un musée suédois approprié pour savoir si celui-ci désire participer à un échange. Si sa réponse est affirmative, le musée reçoit toutes les informations voulues. Ensuite, les modalités de l'échange sont définies par les deux musées concernés. Le bureau exécutif a donc pour rôle d'établir le contact entre les musées, d'assurer la coordination et de faire en sorte que la coopération s'amorce. Une fois le contact établi, les deux musées s'engagent dans un long processus par lequel ils vont donner forme à leur coopération et apprendre à se connaître. Participer au programme ne signifie pas avoir accès à un budget. Le programme de développement repose sur l'idée que les musées intéressés voudront inscrire l'échange dans le cadre normal de leurs activités. Dans les cas où des musées désireux de lancer un grand projet se heurtent à des problèmes justifiant une assistance à la fois sur le plan financier et sur le plan de l'information, le Comité national de l'ICOM peut faire des suggestions sur la manière d'opérer, sur la présentation des demandes, etc.

Que s'est-il passé depuis 1984 ?

S'est-il vraiment passé quelque chose depuis 1984, ou bien le programme muséal suédo-africain n'est-il que paroles ? On ne doit jamais oublier que toute activité de développement exige du temps. Quiconque s'engage dans le programme doit en être conscient. Étant donné la distance géographique et culturelle qui sépare les partenaires, il faut considérer que le temps est un facteur dynamique et créatif. Le progrès risque d'être lent, mais il est possible. Le Comité national suédois de l'ICOM ne propose pas de programme tout fait, ce sont les partenaires qui en conçoivent un à mesure que leurs relations s'intensifient. C'est dans l'interaction que nos objectifs se précisent. Le programme d'échanges a débuté en 1984 avec une circulaire de présentation et un sondage destiné à déterminer l'intérêt que suscitait

le projet. La circulaire a été adressée à l'Organisation pour les musées, monuments et sites d'Afrique (OMMSA), et aux comités nationaux de l'ICOM en Afrique. Au fil des années, le Comité suédois a saisi toutes les occasions pour dialoguer avec le personnel des musées africains au sujet du programme et, peu à peu, des réponses nous sont parvenues. Elles ont été très diverses. Un correspondant demande une adresse pour obtenir de plus amples informations. Un autre souhaite recevoir une aide pour créer une bibliothèque de référence dans son musée. Un autre encore décrit son musée, permettant ainsi au Comité national de l'ICOM de suggérer un partenaire suédois. D'autres demandes ont finalement abouti à des projets qui, en raison de leur contenu et de leur ampleur, ont été confiés à la SIDA. L'un des projets dont cet organisme s'occupe actuellement concerne le Musée national de Gaborone, au Botswana, avec le personnel duquel le Musée ethnographique de Stockholm mène des travaux sur le terrain et procède à des acquisitions. Ces activités sont complétées par un cours de formation en enregistrement et documentation. Par ailleurs, deux spécialistes du musée suédois, détachés pour deux ans à Gaborone, y montent des expositions et exécutent des tâches techniques. L'agrandissement progressif des locaux du musée de Gaborone entre également dans le cadre du projet. Jusqu'à présent, nous avons été en relations avec les pays africains suivants : Botswana, Gambie, Ghana, Lesotho, Madagascar, Mali, Mozambique, Niger, Nigéria, République-Unie de Tanzanie, Swaziland, Zaïre, Zambie et Zimbabwe. Des musées de diverses catégories (ethnographie, histoire culturelle, sciences naturelles et beaux-arts) nous ont écrit, et huit musées suédois, appartenant à ces quatre catégories, ont décidé de participer au programme.

Des jalons pour l'avenir

Au moment où le présent article a été rédigé, le Comité suédois de l'ICOM préparait un séminaire qui devait avoir lieu en Suède pour consolider les premiers contacts, en établir de nouveaux et définir des modalités concrètes d'échange. Ce séminaire devait comporter trois réunions successives. Pendant un peu moins d'une semaine, les partenaires devaient participer à un séminaire de travail sur l'action pédagogique des musées et accomplir de concert des travaux prati-

ques sur les expositions et activités connexes. Ce séminaire devait être suivi d'un séminaire de deux ou trois jours permettant aux participants d'échanger leurs idées sur le thème : « Les musées et la culture en Afrique et en Suède. » Enfin, chacun des participants africains devait se rendre dans le musée suédois qui est en contact avec le sien. Les musées ont prévu des activités diverses telles qu'expositions, réunions amicales ou conférences pour intéresser à la fois leur personnel et le public à l'échange international. Cette large coopération devrait, nous l'espérons, aboutir à des résultats bénéfiques pour le développement d'un programme résolument tourné vers l'avenir. Un jour viendra où des réunions de travail à plus grande échelle seront organisées en Afrique et en Suède. Il serait souhaitable que celles-ci aient lieu alternativement dans un pays africain et en Suède pour conférer un caractère permanent aux relations déjà établies. Le programme devrait pouvoir donner des idées nouvelles et réalisables au personnel des musées, aux musées eux-mêmes et à la société en général. Nous avons ainsi l'espoir de faire progresser les musées suédois en travaillant la main dans la main avec des pays où les musées affrontent des problèmes semblables aux nôtres ou dont la nature et le niveau diffèrent. ■

[Traduit de l'anglais]

INITIATIVES NOUVELLES ET IDÉES NOUVELLES

Un musée qui traverse les frontières : le Nordkalottmuseet

Aimo Kehusmaa

Maîtrise en 1972. Directeur du Pohjois-Pohjanmaan Museo (Musée de l'Ostrobothnie du Nord) à Oulu (Finlande) depuis 1973. Participe aux activités du Nordkalottmuseet depuis 1975.

Le Nordkalottmuseet, ou musée de la zone arctique des pays nordiques, est l'organisme au sein duquel coopèrent les musées des comtés les plus septentrionaux des trois pays nordiques contigus que sont la Finlande, la Norvège et la Suède. Il a pour objet de promouvoir la coopération et la communication culturelles dans la zone arctique desdits pays, essentiellement au moyen d'expositions itinérantes. Il y a plus de vingt ans, trois musées ouvraient la voie à cette collaboration : le musée de Tromsø (Norvège), le musée de Norrbotten à Luleå (Suède) et le Pohjois-Pohjanmaan Museo à Oulu (Finlande). Le Fonds culturel des pays nordiques avait financé une période expérimentale de quelques années, au cours de laquelle les trois musées avaient notamment conçu et organisé ensemble une exposition itinérante sur le thème du « loup ». Après cette expérience préliminaire, réalisée à la fin des années 1960 et au début des années 1970, les trois musées ont repris leur collaboration en 1975, s'efforçant d'étendre les activités du Nordkalottmuseet et de leur donner un caractère régulier. Les années suivantes, d'autres musées se sont associés à l'entreprise. Une organisation dotée de statuts approuvés par les autorités compétentes a été constituée et son financement assuré par une subvention du Conseil nordique des ministres.

Les modalités d'organisation

L'organisation rassemble aujourd'hui dix musées et un organe de coopération muséale à l'échelon local¹ (fig. 37). En vertu des statuts, ne peuvent y adhérer que des musées dont le personnel

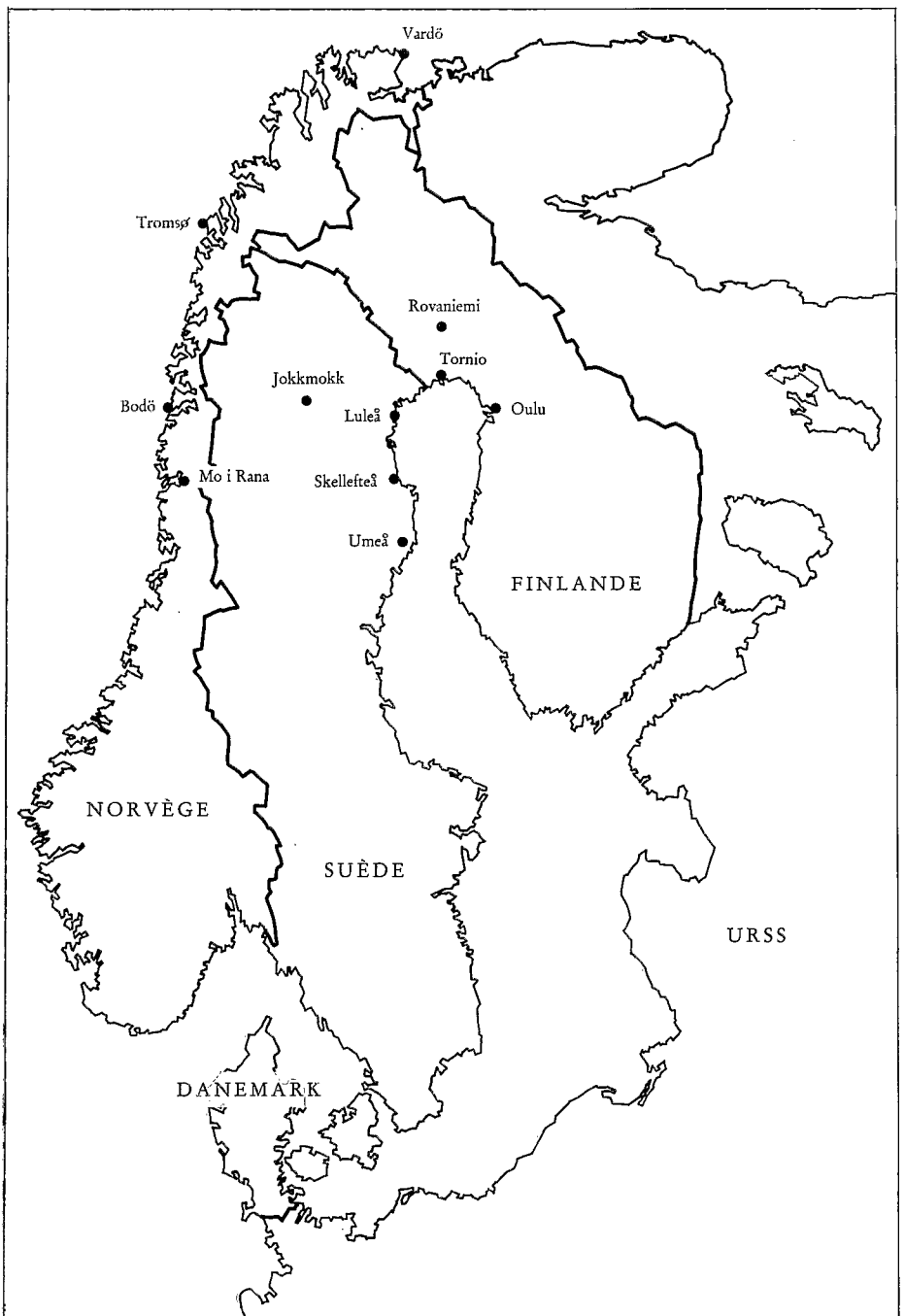
comprend au moins deux titulaires d'un grade universitaire. En fait, la plupart de nos membres sont des musées de région ou de province. La subvention accordée par le Conseil nordique des ministres a été ces dernières années de l'ordre de 200 000 couronnes suédoises, soit environ 35 000 dollars des États-Unis d'Amérique. L'organe directeur du Nordkalottmuseet est l'assemblée générale annuelle au cours de laquelle nous passons en revue la situation financière de l'organisation, négocions la préparation des projets futurs et échangeons les résultats de l'expérience acquise sur le terrain.

L'objectif fondamental

Celui-ci consiste à organiser des expositions itinérantes adaptées aux immenses régions septentrionales faiblement peuplées des pays nordiques où il n'existe en général aucun musée. C'est pourquoi nos expositions ne sauraient être uniquement présentées dans des musées ou des galeries. Elles doivent pouvoir être montées dans différents types de locaux fréquentés par les habitants des régions considérées. Elles ont ainsi pour cadre des écoles, des bibliothèques de village, des mairies et même des dispensaires municipaux. Elles doivent être relativement faciles à transporter et à monter pour que ceux qui les accueillent puissent les installer sans avoir jamais eu aucune expérience du travail dans un musée. Les dimensions de chaque exposition sont nécessairement limitées par celles des salles disponibles à la campagne, ainsi que par les exigences du transport. Lors des réunions annuelles, les musées membres proposent des sujets pour les expositions. Ils choisissent

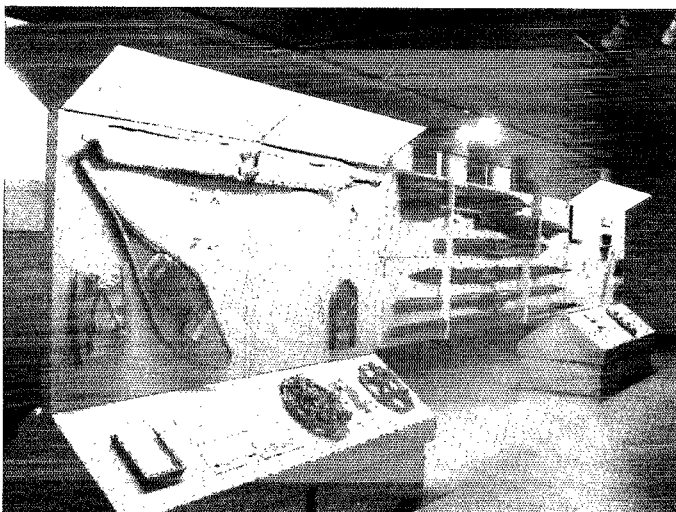
1. Finlande : Pohjois-Pohjanmaan museo (Oulu), Tornionlaakson maakuntamuseo (Tornio), Lapin maakuntamuseo (Rovaniemi); Suède : musée de Västerbotten (Umeå), musée de Skellefteå, musée de Norrbotten (Luleå), Ajtte Samemuseum (Jokkmokk); Norvège : musée de Rana (Mo i Rana), Nordland Fylkesmuseum (Bodø), musée de Tromsø, Finmark museums lag (Vardø et autres localités).

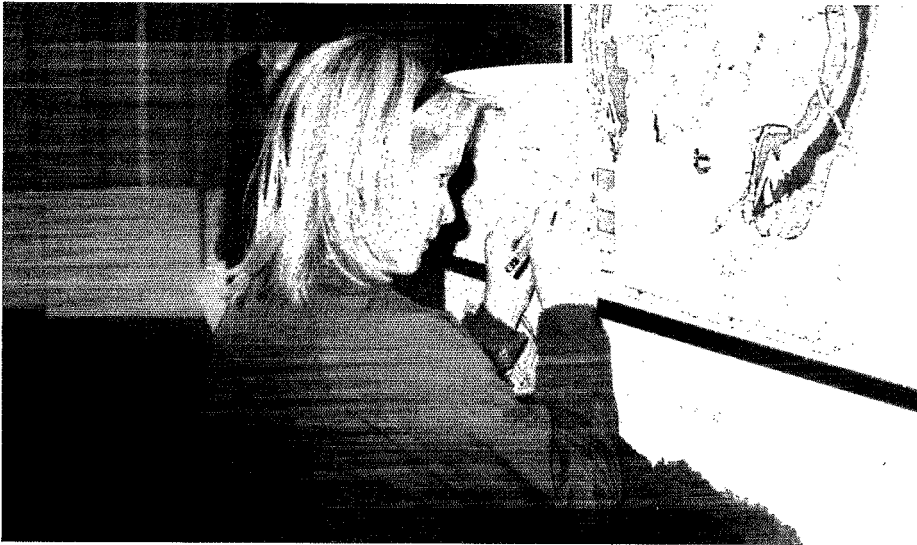
37
Les villes membres du Nordkalottmuseet.



38
L'exposition sur le ski, due au musée du Västerbotten, où plusieurs panneaux distincts forment une paroi continue.

39
Beaucoup de musées ont utilisé pour leurs expositions des caisses spéciales vendues par l'organisme suédois Riksställningar. On voit sur la photo un groupe de panneaux dépliés faisant partie de l'exposition sur les oiseaux de mer, réalisée par le musée de Tromsø.





40
Les écoliers sont le groupe cible le plus important de nos expositions. Les expositions comportent toujours des exercices et des instructions permettant aux maîtres d'utiliser l'exposition pour leur enseignement.

celles qui seront réalisées et réservent le montant nécessaire sur le budget du Nordkalottmuseet. Le fonds commun est donc expressément consacré à l'organisation d'expositions *itinérantes*. Les activités de recherche et la collecte du matériel sont principalement financées par les ressources propres de chaque musée.

Les sujets des expositions

Nous choisissons les sujets qui nous paraissent présenter de l'importance pour notre public et être de nature à l'intéresser. Outre les thèmes communs à toute la Fennoscandie septentrionale et populaires chez ses habitants, nous avons retenu des sujets plus limités parce que nous estimions qu'ils pouvaient contribuer à promouvoir la compréhension entre pays voisins. Au cours des douze dernières années, seize expositions ont été réalisées, dont quatorze circulent encore actuellement, deux autres ayant été retirées du « programme » après avoir été présentées dans les trois pays. Les expositions sont consacrées à l'artisanat traditionnel ou à certains aspects du mode d'existence des populations rurales et nomades : le ski et les skis (fig. 38), le portage, le brûlage du goudron, les oiseaux de mer et leur capture (fig. 39), pour n'en mentionner que quelques-uns. Les contacts noués de part et d'autre des frontières ont toujours revêtu ici une grande importance, si bien qu'il est tout à fait naturel de présenter aussi bien le commerce frontalier licite que la contrebande. Bien que l'art ne relève pas vraiment de la compétence du Nordkalottmuseet, deux expositions d'arts graphiques figurent au programme parce que les sujets concernent la région arctique et que les artistes eux-mêmes en sont origi-

naires. Il ne faut pas oublier non plus que notre région a été marquée par la seconde guerre mondiale. Deux expositions sont consacrées à cette période. L'une porte sur l'évacuation des populations civiles des zones de combat vers les pays voisins, l'autre sur les prisonniers de guerre.

Les particularités des expositions

Ce qui donne à une exposition itinérante ordinaire le caractère d'une exposition Nordkalott, c'est le fait que les objets exposés sont accompagnés de désignations en trois ou quatre langues (suédois, norvégien, finnois et lapon). Il faut aussi, bien entendu, que tout le matériel auxiliaire — séries de diapositives ou de vidéocassettes, exercices destinés aux écoliers (fig. 40), etc. — fasse l'objet d'une traduction dans ces langues. Les problèmes posés par l'organisation d'expositions itinérantes dans des zones au peuplement dispersé ont déjà été évoqués. Quant au matériel exposé et à l'emballage, ils doivent être particulièrement solides et résistants. Chaque exposition circule en effet pendant six à huit ans et, au cours de cette période, le matériel est emballé, déballé, monté, démonté et remballé des dizaines de fois. Il incombe aux musées membres de proposer des expositions et d'en assurer la circulation dans leur région. Conformément à un calendrier établi lors de la réunion annuelle, ils sont chargés à tour de rôle d'organiser les déplacements de chaque exposition. Ils ont donc toujours en circulation une ou deux expositions qui contribuent à élargir les activités culturelles de leur province. Les résultats obtenus montrent que ce type de coopération a considérablement enrichi la vie culturelle dans des régions éloignées des grands centres. ■

[Traduit de l'anglais]

Les musées d'histoire culturelle et l'écologie humaine : une intégration nécessaire

Bo Nilsson

(Voir la notice biographique de cet auteur à la page 194.)

Bengt Rosén

Né en Suède en 1941. Diplômé en écologie. Activité journalistique depuis 1968. Enseigne les sciences naturelles au lycée de Visby, dans l'île de Gotland, depuis 1971. Promoteur du Musée de la nature de Gotland (1974-1978). Membre du Comité spécial d'action pédagogique de la Société suédoise pour la préservation de la nature. Travaux d'évaluation pour le Conseil suédois de la recherche (1985-1986).

Selon le prix Nobel Konrad Lorenz, « la réalité est, pour chacun, ce à quoi il a affaire tous les jours, ce à quoi il est confronté dans son activité quotidienne ». C'est ainsi que chaque être humain construit sa propre réalité. On peut en dire autant de notre vie collective, c'est-à-dire de notre société. Quand tout va bien, ces représentations de la réalité « fonctionnent » dans la plupart des aléas de la vie. Toutefois, nous nous trouvons parfois face à un autre type de réalité que nous préférierions ne pas voir ou ne pas vivre, que ce soit l'irruption de la mort, avec la disparition d'un être cher ou l'assassinat d'un Premier ministre ou d'un président, ou bien encore le spectre de la guerre ou l'effondrement de notre environnement.

L'environnement en péril

Jusqu'à présent, nous ne sommes pas vraiment perturbés dans notre vie quotidienne par la diminution de la couche d'ozone due à l'utilisation du fréon et autres substances pratiquement indestructibles, ou par le réchauffement progressif de la Terre imputable aux gaz produits par les combustibles fossiles, pas plus que nous ne nous alarmons du fait que nous exterminons au moins une espèce animale par jour ou que la dioxine s'accumule lentement dans nos aliments et dans notre organisme. Dans bien des cas cependant, la menace qui pèse sur l'environnement devient évidente, que ce soit la grande sécheresse du Middle West américain dans les années 1930, la désertification du Sahel, les inondations catastrophiques du Bangladesh et de Chine, la destruction des forêts européennes par les pluies acides ou l'érosion, plus rapide encore, de la pierre de nos monuments

historiques. Cette liste est malheureusement loin d'être complète. Généralement, on qualifie ces phénomènes de catastrophes naturelles alors qu'il s'agit bel et bien de catastrophes culturelles dues à notre ignorance et surtout au fait que nous ne voyons la réalité telle qu'elle est.

Le rôle des musées

Des questions vitales pour notre avenir sont actuellement débattues à différents niveaux de la société et beaucoup de gens ont du mal à s'en faire une idée d'ensemble exacte. C'est là que les musées ont un rôle important, pour ne pas dire essentiel, à jouer en tant que centres d'éducation des adultes. Jusqu'à présent, les musées d'histoire culturelle n'ont pas vraiment reflété les aspects écologiques de notre réalité. En effet, curieusement, l'idée que le potentiel de vie et les contraintes biologiques qui nous viennent de la nature sont partie intégrante de notre culture humaine n'est pas encore vraiment acceptée. Pourtant, au cours de sa longue existence, l'humanité a toujours eu pour point de départ et pour champ d'action la réalité du milieu où elle vivait. Les recherches les plus récentes montrent à l'évidence que l'histoire culturelle ne peut être bien comprise que si l'on tient compte du cadre et des conditions que nous assigne la nature. À l'inverse, on ne saurait vraiment comprendre la nature dans son état actuel sans bien connaître l'histoire de l'homme et la façon dont il a exploité les ressources naturelles. La Commission mondiale des Nations Unies pour l'environnement et le développement n'a cessé de souligner avec énergie la nécessité d'une approche globale de ce type.



Il existe bien des manières de transmettre le savoir, mais le musée est exceptionnellement bien placé pour agir sur les sens du public : la vue, l'ouïe, le toucher et l'odorat, parfois même le goût et le sens de l'équilibre. Les musées ont la possibilité de faire de la transmission des connaissances une expérience esthétique et affective, une démarche créatrice sans équivalent ailleurs. Et il n'existe pas non plus d'autre lieu qui assure pareillement un contact direct entre le chercheur ou l'artiste et le grand public. Enfin, les musées constituent aussi un point de rencontre, parmi beaucoup d'autres, entre le grand public et les mouvements associatifs.

C'est pourquoi, face à un avenir menacé par de graves incertitudes, le problème de la contribution des musées au débat social et à la diffusion de l'information se révèle très actuel. S'ils adoptent une optique pluridisciplinaire en intégrant systématiquement les différentes branches du savoir, les musées d'histoire culturelle seront en mesure de faire beaucoup plus que ce n'est le cas maintenant pour l'éducation des adultes dans le domaine de l'écologie humaine; mais, pour bien rendre compte de l'évolution de notre société, de sa situation présente et de ses perspectives d'avenir, il faut que, dans leur travail de documentation et de diffusion de l'information, ils abordent non seulement le domaine de la culture, mais aussi celui de l'histoire de la nature.

41
Les musées de plein air offrent maintes possibilités de faire mieux connaître l'écologie, notamment grâce aux êtres vivants qu'ils abritent. Ici, le musée de Skansen à Stockholm.

42
Les musées d'histoire culturelle se doivent de faire une place au développement historique du paysage sous son aspect écologique. Ici, Stensjö (Småland) en 1978.



Le cas de la Suède

En Suède, la responsabilité des musées à cet égard a été mise en lumière il y a quelques années par une enquête du Conseil national de la culture à l'issue de laquelle un certain nombre de projets prioritaires pour le développement des musées avaient été proposés. L'un de ces projets, intitulé « Diffusion des connaissances écologiques », est d'étudier les moyens de donner une dimension écologique à l'activité des musées régionaux de Suède dont la vocation était jusqu'alors essentiellement artistique et culturelle. Ce projet prévoit également d'étudier et d'expérimenter, au musée de plein air de Skansen à Stockholm, la possibilité de pratiquer la diffusion des connaissances écologiques en vue d'y créer un centre de formation muséographique tournée vers l'écologie (fig. 41). Depuis sa création, en 1891, ce musée a toujours eu une vocation écologique. En raison du nombre élevé de ses visiteurs (environ deux millions d'entrées par an), Skansen devrait pouvoir évoluer assez facilement dans cette direction. D'autre part, il a été suggéré que le Musée national d'histoire naturelle de Stockholm soit choisi comme centre scientifique et administratif du projet et qu'il soit également chargé de son exécution en collaboration avec Skansen et le Conseil national de la culture. Ces propositions ont été très favorablement accueillies et, en juin 1987, le Parlement a voté les crédits nécessaires. La réalisation du projet doit se poursuivre jusqu'à la fin de juin 1990.

Le projet « Diffusion des connaissances écologiques »

Ce projet a pour but de favoriser une intégration véritable de l'écologie dans les activités des musées régionaux d'histoire culturelle, de façon à montrer comment nature et culture sont depuis toujours imbriquées dans l'évolution globale de l'environnement. Comme sa culture matérielle et spirituelle, la survie de l'humanité résulte des interactions entre l'homme, les contraintes naturelles et le cadre écologique. Les modalités de l'intégration recherchée varieront d'un musée à l'autre. En effet, les musées suédois sont des institutions autonomes ayant chacune son organe directeur, ses objectifs et ses traditions, mais ils ont manifesté d'ores et déjà beaucoup d'intérêt pour le projet.

Si l'on veut que les musées régionaux fassent une plus large place à l'écologie

dans leurs activités de documentation et d'information du public, il faut, pour de multiples raisons, qu'ils collent d'aussi près que possible à la réalité locale, à la vie quotidienne de la population, aux domaines et formes traditionnels de l'activité des musées. Puisque, tout au long de son histoire, l'homme a eu pour champ d'action l'écosystème terrestre, ces connexions ne sont pas difficiles à établir. Les musées, comme l'histoire elle-même, constituent une mine d'informations écologiques. Il se trouve simplement qu'on n'avait pas eu jusqu'à présent l'habitude d'envisager les choses de ce point de vue.

Deux grands thèmes

Le vrai problème se pose à un autre niveau : comment choisir, dans le cadre d'un tel projet, des thèmes de documentation, d'exposition et d'autres activités qui associent dans une large mesure l'implantation dans la réalité locale et l'ouverture sur des perspectives plus générales ? Deux grands thèmes paraissent particulièrement féconds. Celui du *paysage culturel* (fig. 42) est intrinsèquement interdisciplinaire. Par sa structure et sa fonction, variables selon les époques, par l'existence et le mode d'exploitation des ressources naturelles, il se situe, du point de vue scientifique, à la frontière des disciplines de l'histoire culturelle et de l'histoire naturelle. Le paysage culturel n'est pas seulement la base de l'existence et de la survie matérielle de l'homme, il a aussi été modifié par lui au cours des temps. Enfin, il a façonné l'imagination des hommes, et même toute leur représentation du monde, surtout dans les sociétés anciennes où l'on vivait en autarcie, mais également dans les nouvelles sociétés industrialisées. Cette manière de voir les choses procède essentiellement d'un mode de pensée axé sur l'écosystème.

L'action écologique des musées régionaux peut aussi prendre pour thème la *vie économique de l'homme*. Le paysage et les ressources naturelles constituent en effet l'infrastructure d'activités comme l'agriculture, la sylviculture, la pêche, l'extraction minière, la navigation, etc. Afin d'élargir et de renforcer la vision, limitée et par là même plus concrète, d'une réalité enracinée dans la vie locale, les musées devraient en même temps inscrire leurs réflexions dans un cadre plus large, à savoir celui des conditions de la vie sur la Terre et de l'influence de l'homme sur l'environnement en général. Faute de telles ouvertures, on ne pourra

pas faire comprendre les événements mondiaux ni créer les conditions d'une solidarité qui est indispensable, également en matière d'environnement, avec les autres peuples, notamment ceux du Tiers Monde.

L'action pédagogique et sociale des musées

Les musées sont statiques, et peut-être en un sens est-il bon qu'ils le soient, mais ils doivent aussi savoir bouger un peu. Ce sont des institutions pédagogiques dont la dynamique nous paraît résider précisément dans la capacité d'informer les adultes sur les sujets les plus actuels. Le projet « Diffusion des connaissances écologiques » a pour but de faire connaître les fonctions et les interrelations dont dépend notre survie. Il faut pour cela que le personnel des musées ait le sens de ses responsabilités civiques, qu'il soit capable d'adapter le musée aux nouveaux besoins sociaux et qu'il ait une idée précise du rôle que le musée peut et doit jouer dans une société en évolution rapide.

Le savoir accumulé dans les musées et la compétence de leur personnel constituent des ressources disponibles et nécessaires dans le contexte social actuel. Notre devoir de professionnels des musées est de nous engager. Les musées d'histoire culturelle ont aujourd'hui un rôle essentiel à jouer, car jamais peut-être on n'avait eu autant besoin d'analyser les processus historiques et de faire appel à l'histoire pour mieux affronter l'avenir.

On considère souvent que l'exposition des collections est la principale forme de l'action muséologique. Or, il existe bien d'autres manières de transmettre les connaissances accumulées par le personnel des musées et incarnées dans le matériel dont il a la charge. Démonstrations,

conférences, visites d'étude et excursions sont autant d'activités qui peuvent compléter utilement les expositions. La diffusion de l'information écologique implique d'ailleurs nécessairement une interaction avec les divers milieux naturels et sociaux. En outre, il est indispensable d'offrir non seulement aux chercheurs, mais aussi à un public plus vaste la possibilité d'utiliser plus directement les ressources des musées : objets, images, archives et documentation en général. Les techniques modernes d'information offrent désormais aux musées des moyens nouveaux de communiquer cette information aux fins de l'étude et de la recherche¹.

L'écologie et l'humanité

Il importe cependant que l'activité écologique des musées ne procède pas seulement d'une réaction face à la crise, l'écologie a tant d'autres facettes qu'elle présente un intérêt de tous les instants ; elle permet de discerner les relations de cause à effet qui régissent la nature, elle éclaire les schémas de dépendance et de coopération entre les êtres vivants et leur environnement, elle nous fait découvrir, par là même, des formes de vie totalement différentes de la nôtre. Ainsi, l'écologie nous permet de situer notre vie sociale dans sa véritable perspective, d'apprendre, ou de réapprendre, le respect de la vie, de comprendre comment la nature tend à sa propre sauvegarde et de contribuer à la préservation de l'environnement. L'écologie et les autres branches de la science donnent également une base rigoureuse à notre sentiment de solidarité non seulement avec tous les peuples de la Terre, mais aussi avec toutes les autres créatures vivantes.

Le poids des interférences humaines dans l'écosystème planétaire s'affirme à

un rythme de plus en plus rapide. Cette évolution est généralement perçue en termes de pollution, d'empoisonnement, d'appauvrissement... mais nous savons que, si beaucoup de dégâts sont irréversibles, la nature sait aussi parfois faire preuve d'une étonnante et impressionnante aptitude à se guérir elle-même. Chaque espèce ou écosystème qui disparaît accroît la valeur de ceux qui restent et chaque naissance nouvelle renforce l'espérance de vie sur la Terre, à condition que nous apprenions à faire bon usage de notre planète.

Malgré toutes les tendances négatives et les pronostics pessimistes, la Commission mondiale de l'environnement et du développement ne perd pas confiance, mais elle n'hésite pas à prononcer un jugement sévère : « Bien des efforts actuels pour préserver les progrès réalisés par l'homme afin de répondre aux besoins et de réaliser des ambitions ne sont absolument pas tenables, et ce, autant dans les pays riches que dans les pays pauvres. Ils puisent trop, et trop vite, dans des ressources déjà comptées qui ne pourront durer encore longtemps. Les comptes sont peut-être encore positifs pour notre génération, mais nos enfants hériteront d'une balance négative. Nous empruntons un capital écologique aux générations à venir en sachant pertinemment que nous ne pourrions jamais le leur rembourser. Ils auront beau nous maudire d'avoir été si dépensiers, ils ne pourront jamais récupérer ce que nous leur devons. » ■

[Traduit de l'anglais]

1. Voir aussi l'article de Hans Johansson et Bo Nilsson, p. 194.

Aller de l'avant :

les musées d'histoire naturelle en Norvège

Christian Andersen

Né à New York en 1936. Diplôme (*cand. real.*) de biologie des poissons, Université d'Oslo. Conseiller régional des pêcheries du nord de la Norvège (1968-1973). Maître de conférences en zoologie, Musée de Tromsø, Université de Tromsø (1973-1978). Directeur de l'aquarium et maître de conférences au Musée norvégien de la forêt depuis 1978. Président de l'Association norvégienne des éducateurs de musée (1978-1981). Rédacteur en chef de *Museumsnytt* (1984-1986). Président de l'Association des musées norvégiens d'histoire naturelle depuis 1986.

Si les musées d'histoire naturelle survivent, c'est bien en dernière analyse parce que le public a conscience de l'importance qu'ils revêtent pour la protection et la conservation de l'environnement. Inversement, si la nécessité de conserver notre patrimoine naturel et culturel et si le rôle joué par les musées d'histoire naturelle dans ce processus n'étaient pas pleinement reconnus, ces musées auraient un avenir bien triste devant eux. C'est ce que nous voulons éviter. Dans mon travail quotidien comme dans mes contacts avec les écoles, il me semble malheureusement (et je ne suis pas le seul) que, dans un monde de plus en plus complexe et techniquement évolué, on s'intéresse de moins en moins aux sciences naturelles. Cependant, au moment où l'écologie devient chaque jour davantage la science de la survie, les musées d'histoire naturelle devraient servir d'éclaircisseurs en faisant de la recherche, en publiant les résultats de celle-ci, en expliquant les conséquences des différents phénomènes et en suggérant des moyens d'action. Ces musées ont une importance vitale non seulement pour orienter l'aménagement de la nature, c'est-à-dire l'exploitation systématique et scientifique de l'environnement en vue d'un profit économique, mais encore pour rappeler à tous que la nature est constituée d'une multitude d'organismes vivants interdépendants (dont les êtres humains) et que son exploitation présente par conséquent aussi un aspect moral.

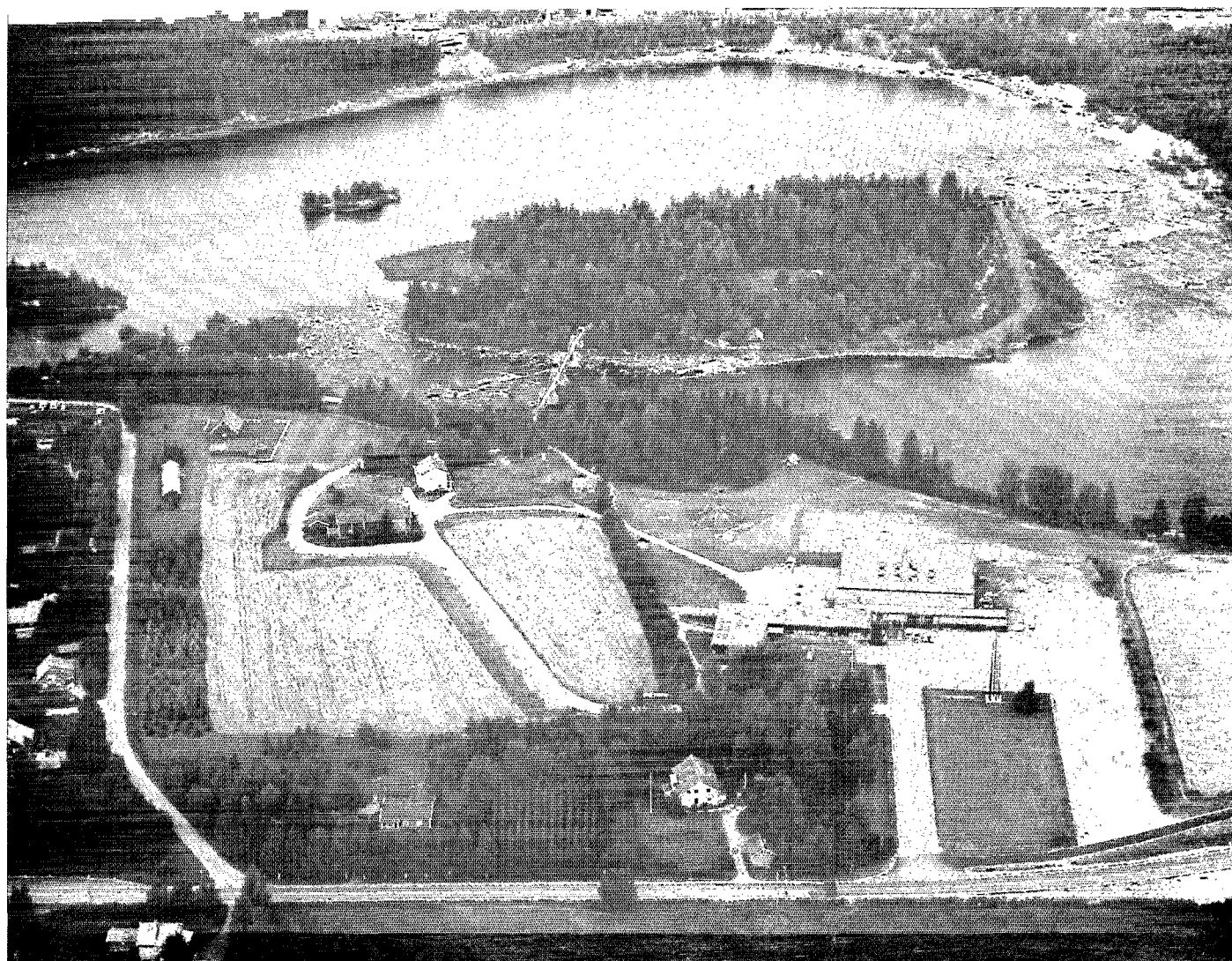
Les musées et la recherche

La recherche est liée pour l'essentiel aux collections que possède le musée considéré. Lorsque les pouvoirs publics, à l'échelon national ou local, préparent

des projets de construction (autoroutes, barrages, etc.), il leur faut généralement évaluer l'incidence écologique (et, le cas échéant, historique) de leurs plans. Ce type de projets exige des essais et autres travaux sur le terrain, tâches pour lesquelles les autorités disposent rarement de personnel qualifié. Aussi s'adressent-elles dans la région à des centres spécialisés, dont les musées sont les plus facilement accessibles. Cela est à l'avantage des deux parties. En effet, les autorités obtiennent les résultats des tests et les rapports dont elles ont besoin, tandis que les musées profitent financièrement de l'opération en se faisant rembourser les services rendus, ce qui, en ces temps de récession économique, pour ne pas dire de parcimonie de l'État, complète à point nommé leurs maigres ressources. En outre, les musées peuvent avoir ainsi l'occasion d'enrichir leurs collections, et leur personnel d'élargir son expérience. Récemment toutefois, on a vu se multiplier les travaux de ce type sur le terrain : d'où la conséquence fâcheuse que l'on a confié essais et recherche à d'autres organismes. En pareil cas, les autorités considèrent souvent la participation des musées comme inutile, ce qui est regrettable. Les autres organismes auxquels il est fait appel ont tendance à aborder le problème d'un autre point de vue et semblent négliger les possibilités de recherche à long terme que présentent les échantillons qu'ils collectent et les travaux auxquels ils se livrent. C'est ainsi que des objets précieux ou des matières importantes pour la recherche risquent de se perdre.

Le musée, institution de service

Les musées ne doivent jamais perdre de



vue qu'ils sont avant tout des institutions de services. Il leur faut donc nouer et maintenir des liens avec des milieux aussi divers que possible, en particulier avec les organismes de protection de l'environnement et les nombreuses associations bénévoles qui se vouent à la conservation de notre patrimoine écologique et culturel. En Norvège, les musées d'histoire naturelle ont établi un réseau de contacts avec tout un éventail de particuliers et de groupes (sociétés, collectionneurs, écologistes, naturalistes amateurs, historiens, etc.) dont la fonction est double. Non seulement ils fournissent des données et éléments d'information sur les différentes régions du pays, mais encore ils assurent une action en retour très importante en faisant connaître les réactions du public et en suscitant de nouvelles initiatives. Fournissant au public des services meilleurs et plus intéressants, les musées éveillent ainsi son intérêt pour l'histoire naturelle et le sensibilisent à l'importance qu'ils revêtent pour l'ensemble de cette discipline. En Norvège, les principaux musées d'histoire naturelle sont ceux des universités d'Oslo, Bergen, Trondheim et Tromsø. Ce sont en effet les musées des universités, au nombre de quinze, qui ont le plus de ressources financières et humaines. Les autres musées d'histoire

naturelle constituent un groupe varié comprenant à la fois des musées régionaux et des musées nationaux éloignés des centres universitaires qui se préoccupent surtout d'histoire culturelle. Un certain nombre de musées d'histoire culturelle ont une section d'histoire naturelle ou voudraient exposer des objets relatifs à cette discipline. Conscients de cette situation, les musées d'histoire naturelle sont très favorables à une étroite collaboration avec les autres musées. Il est permis d'espérer que la compétence de ceux-ci en matière d'histoire naturelle s'en trouvera améliorée et que, de ce fait, le public s'intéressera davantage à cette discipline.

L'histoire naturelle dans un contexte historico-culturel

C'est dans cet esprit et avec le désir d'inciter à l'action les naturalistes et les écologistes que l'Association norvégienne des musées d'histoire naturelle a récemment organisé un séminaire sur « l'histoire naturelle dans un contexte historico-culturel », notamment afin d'élargir et de définir la politique qu'elle entend suivre pour l'organisation des services dans les musées norvégiens. Les participants au séminaire ont étudié les

moyens de renforcer la place faite à l'histoire naturelle, ensuite d'assurer une intégration et une coopération plus poussées entre l'histoire naturelle et l'histoire culturelle. Ils ont estimé que, du point de vue politique, l'heure était bien venue pour un tel débat puisque le programme du Conseil des musées nationaux pour 1987-1990 préconise de créer au moins un musée d'histoire naturelle par comté, ce qui, à court terme, ne saurait guère se faire que par une réorganisation des collections existantes.

L'idée de décentraliser davantage les musées norvégiens paraît au premier abord séduisante, mais elle risque de ne pouvoir se réaliser qu'aux dépens des musées actuellement spécialisés en histoire naturelle. Toute décentralisation devrait donc être précédée d'un renforcement de ces derniers, car il est indispensable d'avoir des centres de recherche et d'enseignement compétents et responsables qui puissent constituer pour les musées locaux et les musées de district un réservoir de connaissances techniques. L'introduction de pièces relevant des sciences naturelles dans un musée d'histoire culturelle peut facilement aboutir à la création d'un département d'histoire naturelle distinct, autonome et séparé du reste du musée. Il serait beaucoup plus

43
Le Musée norvégien de la forêt et ses annexes de plein air.

utile de donner une dimension écologique aux expositions et collections existantes. Le point de départ peut être l'interaction de divers facteurs : influence des conditions naturelles sur les récoltes, influence des êtres humains sur les conditions naturelles et conséquences imputables aux modalités d'exploitation des différentes ressources naturelles. Pour que soit reconnue à l'écologie la place qui lui est due, il faut présenter les pièces exposées dans le contexte d'un système écologique qui subit les empiétements de l'activité humaine, mais sans jamais oublier qu'autrefois les êtres humains étaient partie intégrante du tout. Un musée qui ne se plie pas aux schémas traditionnels et présente sur divers sujets des collections et des renseignements dans le contexte d'un système écologique est beaucoup plus à même de lier la recherche historique à la situation locale et de se forger ainsi une identité propre, ce qui est de nature à susciter un intérêt accru à l'échelon local. Le plus important, en l'occurrence, est toutefois de promouvoir une prise de conscience et de faire bien comprendre l'interdépendance entre le développement culturel et l'environnement naturel. De cela, mon propre musée peut fournir quelques bons exemples.

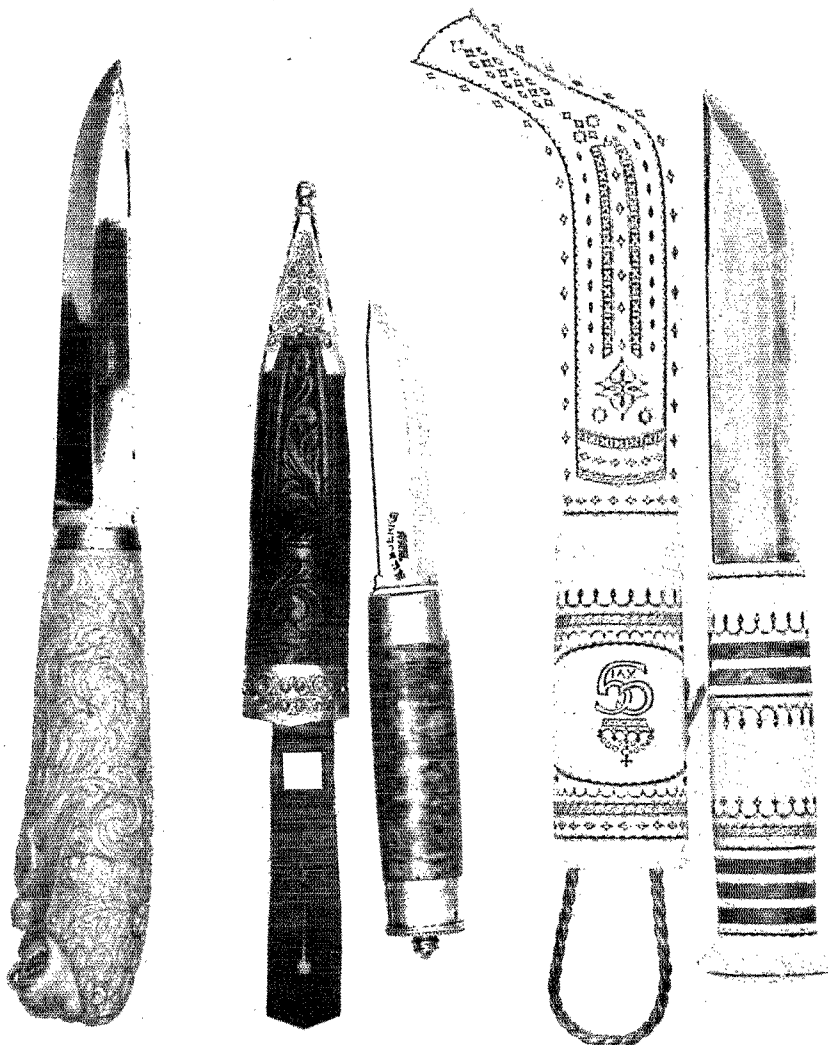
ronnement naturel. De cela, mon propre musée peut fournir quelques bons exemples.

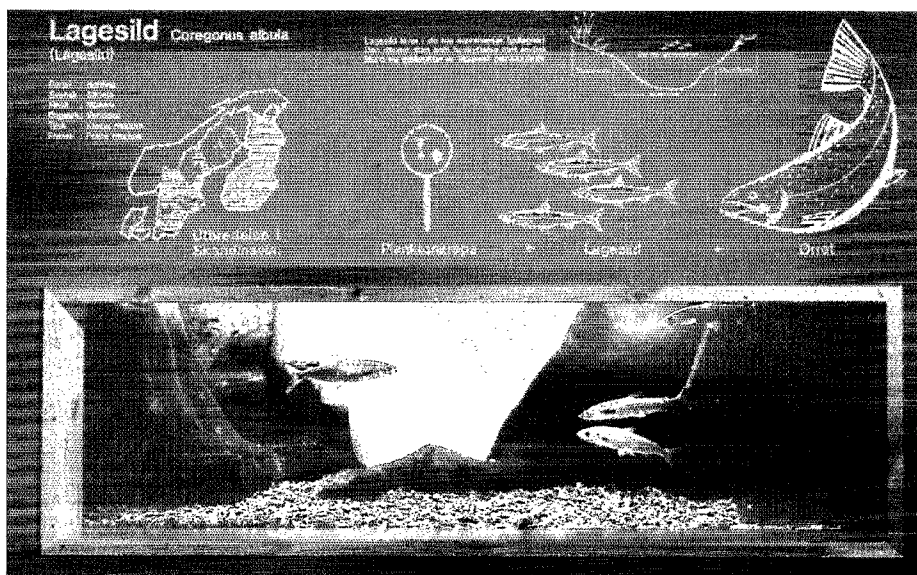
**Un exemple concret :
le Musée norvégien de la forêt**

Créé en 1954, le Musée norvégien de la forêt (fig. 43) reçoit environ cent mille visiteurs par an. Il est le seul musée du pays dont le champ de recherches s'étende à l'usage des espaces naturels et des forêts, à savoir la sylviculture, la chasse, le piégeage et la pêche en eau douce. C'est essentiellement un musée d'histoire culturelle, mais, ces dernières années, il s'est efforcé, par ses collections et ses expositions, de mettre en lumière le rapport étroit qui existe entre histoire naturelle et histoire culturelle. L'aquarium, qui, sous le titre : « Du lac montagne à l'estuaire de la rivière », présente surtout les principales espèces de poissons d'eau douce que l'on trouve en Norvège, en est un bon exemple. Non seulement le musée fait voir les poissons dans un environnement qui simule leur milieu naturel, mais il dispense à leur sujet des connaissances en matière de sciences naturelles et d'écologie dans l'espoir d'inciter certains des visiteurs à faire eux-mêmes des études et des observations. Il présente les poissons d'eau douce en soulignant qu'ils constituent une ressource naturelle, en expliquant les conditions écologiques nécessaires à leur survie, en indiquant le cycle de vie des différentes espèces et en rappelant la manière dont les hommes ont exploité et exploitent encore les ressources halieutiques pour se nourrir et aussi pour se distraire.

Une nouvelle annexe a été récemment ajoutée à la section du Musée norvégien de la forêt consacrée à la pêche en eau douce (histoire culturelle). Il s'agit d'un aquarium (fig. 45) spécialement réservé à la vandoise (*Coregonus albula*), qui, chaque année à l'automne, se pêche pendant quelques semaines en grande quantité à l'extrémité ouest du lac Mjøsa et sur le cours inférieur de la rivière Gudbrandsdalslågen (qui se jette dans le lac Mjøsa à Lillehammer), au moment où elle remonte la rivière pour frayer. La pêche à la vandoise dans le lac Mjøsa est si ancienne et elle a été pendant des générations si importante pour l'alimentation qu'on a jugé bon de lui faire une place à part dans le musée. Toute une gamme d'engins de pêche (seines, filets dérivants, nasses et toute sorte de filets à main) étaient et sont encore utilisés. Il y en a,

44
Couteaux de chasse royaux (Suède, Norvège et Danemark).





45
Gros plan de l'aquarium des vandoises.

46
Jeunes visiteuses au Musée norvégien de la forêt.

bien entendu, toujours eu dans les collections du musée, mais le héros de l'histoire, qui était le poisson, brillait par son absence. D'où l'installation d'un aquarium pour les vandoises, avec des explications biologiques sur ces poissons. Ainsi, cet aquarium vient utilement compléter, avec des éléments d'histoire naturelle, une collection qui relevait essentiellement de l'histoire culturelle. D'autres projets, caractérisés par cette double orientation, sont en cours d'étude ou de réalisation.

Le Musée norvégien de la forêt a toujours jugé important de « donner vie à l'histoire » en montrant de façon aussi réaliste que possible comment les objets exposés étaient utilisés. Dans le même esprit, nous nous efforçons également de diffuser les connaissances nouvelles découlant directement ou indirectement de la recherche. Certaines démonstrations ou présentations n'intéressent qu'un public assez restreint, d'autres attirent beaucoup de monde. En ma qualité de biologiste travaillant dans un musée axé sur l'histoire culturelle, je me bornerai à faire état de réalisations qui relèvent surtout de l'histoire naturelle. Chaque année, certaines journées ou certains week-ends sont consacrés à un thème ou à une activité, telle « l'utilisation des champignons et des végétaux » ou « la géologie populaire ». On explique comment utiliser des ressources accessibles à chacun et l'on organise également des excursions et des démonstrations. On vérifie aussi notamment si les champignons ramassés sont bien tous comestibles. Des associations locales, comme la Société de géologie ou la Société pour l'utilisation des plantes, sont représentées dans les comités d'organisation.



Symbiose entre l'histoire naturelle et l'histoire culturelle

La principale manifestation organisée chaque année par nos soins est sans nul doute le Festival nordique de la chasse et de la pêche (fig. 47), qui a lieu normalement le deuxième week-end d'août et qui fête en 1988 son vingt-sixième anniversaire. Un événement de cette ampleur requiert la participation de nombreux partenaires (organiseurs, installateurs et spécialistes divers) dont beaucoup collaborent avec nous depuis des années. Le plus souvent, ils conçoivent et préparent eux-mêmes leurs stands et leurs activités. Au nombre de plusieurs centaines, la plupart d'entre eux reviennent chaque année. Il en va de même des quelque onze mille visiteurs que reçoit pendant deux jours le festival.

Le Festival nordique de la chasse et de la pêche est bénéfique à bien des égards. Rentable pour les entreprises et sociétés de matériel de chasse et de pêche, qui y font de la publicité et commercialisent leurs produits, il procure aussi des recettes à diverses organisations sociales et culturelles. Le Musée norvégien de la forêt lui-même, avec ses soixante salariés (dont beaucoup à temps partiel), réussit à équilibrer ses comptes. Le plus important, toutefois, est la qualité de la présentation et la réaction du public. Des études de marché montrent que 70% de nos visiteurs sont venus pour la première fois sur la recommandation d'amis ou de parents. La réussite du festival est donc un excellent moyen de faire de la publicité pour le musée et d'y attirer de nouveaux visiteurs. Le programme imprimé à cette occasion, distribué dans toute la

Scandinavie, et les articles de presse consacrés au festival reflètent bien l'ampleur de la manifestation et la diversité des organismes et institutions qui nous soutiennent. On trouvera ci-après un petit échantillon des activités organisées pendant le festival :

Exposition de chiens de chasse (la plus grande de Norvège, qui rassemble quelque six cents chiens de vingt-cinq races) ; exposition de chiots et démonstrations de dressage.

Concours de tir au fusil de chasse, tir à la poudre noire.

Que faire d'une prise — comment fumer, griller et préparer le poisson.

Fabrication des cannes à pêche, utilisation des mouches, lancer.

Pistes naturelles, traces du gibier et sillage des poissons, concours de pêche.

Démonstrations de diverses méthodes de pêche.

Démonstrations diverses — emploi d'engins de pêche et de pièges anciens, confection et réparation des filets, utilisation des seines.

Classement des rivières et des lacs où se pratique la pêche, plans d'exploitation.

Pisciculture, préparation du poisson et des produits à base de poisson en vue de leur commercialisation.

Exposition de bois de cerfs, utilisation de la corne.

Comment dépecer et démembrer la carcasse d'un élan, saler et tanner les peaux, préparer les fourrures. Traitement du cuir et fabrication d'articles en cuir.

Fabrication de couteaux à gaine (fig. 44).

Tous ceux qui participent à ces démonstrations contribuent aussi à conserver et à renforcer les traditions artisanales, resserrant ainsi les liens entre le passé et le présent. L'objectif du Festival nordique de la chasse et de la pêche est que les visiteurs rentrent chez eux avec le sentiment d'avoir appris quelque chose et d'avoir vécu une expérience. Cet objectif semble avoir été atteint.

Pour pouvoir survivre en tant que centres de recherche et institutions de service, les musées d'histoire naturelle doivent convaincre la communauté de leur utilité et justifier ainsi leur existence. Il leur faut pour cela :

Démontrer qu'ils possèdent une grande compétence technique, indispensable au développement de la société tout entière.

Faire connaître leurs activités, leurs recherches et montrer que celles-ci ont un rapport avec la vie quotidienne pour convaincre le public de leur raison d'être.

S'efforcer d'être inventifs et de tirer le meilleur parti de leurs ressources.

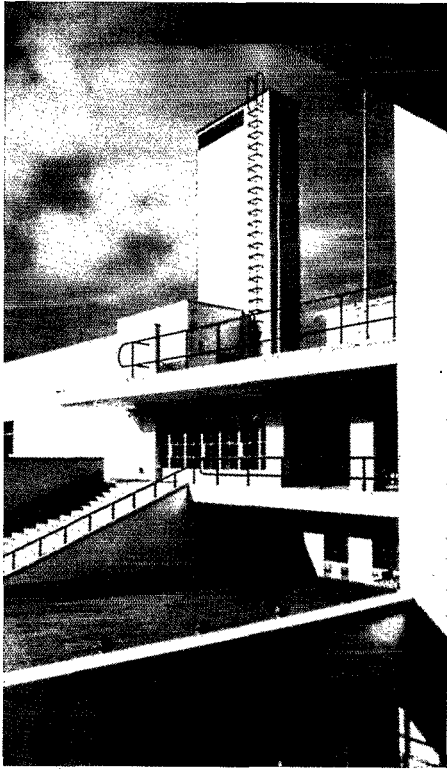
Coopérer avec d'autres institutions et associer des particuliers et des groupes (notamment à l'échelon local) aux travaux du musée. ■

[Traduit de l'anglais]

47
Le Festival nordique de la chasse et de la pêche.



MUSÉES SPÉCIALISÉS ET CONDITIONS SPÉCIALES



48

Le bâtiment du Musée du sport de Finlande dans le stade olympique d'Helsinki, achevé en 1938, date à laquelle la photo a été prise. Le bâtiment a été agrandi deux fois depuis lors.

Pekka Honkanen

Né en 1955 à Helsinki (Finlande). Diplômé de l'Université d'Helsinki et maître de conférences à cette université de 1981 à 1983. Membre du Conseil d'administration de la Fédération scandinave des musées. Depuis 1982, chef de service (collections, recherche et documentation) du Musée du sport de Finlande.

Le Musée du sport de Finlande

La Finlande a toujours été une nation de fanatiques du sport. Voilà sans doute pourquoi le Musée du sport de Finlande est devenu, au cours des années 1980, l'un des plus grands musées du monde dans ce domaine. Il emploie dix-sept personnes (contre quatre seulement en 1982). La Fondation du Musée du sport de Finlande, qui en assure la gestion, est financée principalement par le Ministère de l'éducation, mais les recettes que le musée tire de ses activités propres représentent 30 % de son budget, ce qui est un pourcentage très élevé pour la Finlande.

Créée en 1938, la fondation s'est vu confier le soin de conserver les différentes collections constituées au cours des années 1930 sur l'initiative du ministère de l'Éducation — ainsi un ensemble de plus de mille skis. Au début des années 1940, le musée fut installé dans les bâtiments du nouveau stade olympique à Helsinki (fig. 48), et son ouverture officielle eut lieu en 1943. Comme deux vieux amants, le Musée du sport de Finlande et le stade olympique ne se sont plus jamais quittés, encore que le premier se soit agrandi à deux reprises, en 1963 et en 1982-1983. Cette année, ils fêteront tous deux leur cinquantième anniversaire. Le personnel du musée a l'habitude de dire que celui-ci abrite le stade olympique ; si vous interrogez le personnel du stade, la réponse serait probablement l'inverse.

La Fondation du Musée du sport de Finlande comprend trois départements : la Bibliothèque du sport de Finlande et son service de documentation, les Archives centrales du sport de Finlande et le musée proprement dit. Cela signifie que l'on peut trouver sous un même toit pres-

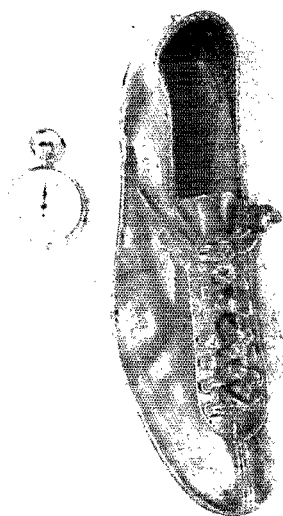
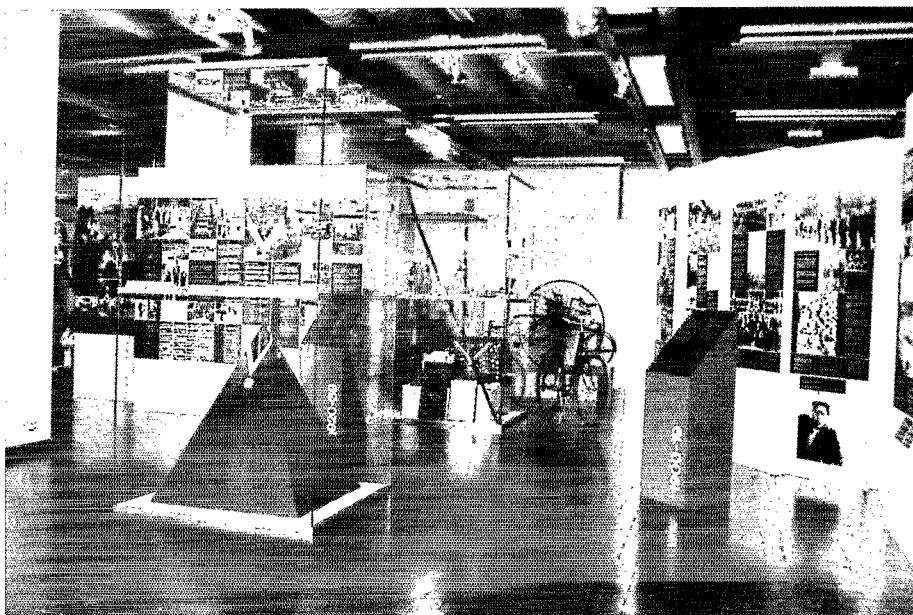
que tout (et l'on serait même tenté de dire : tout) ce qui concerne le passé et le présent du sport et de la culture physique en Finlande.

Les demandes de renseignements se sont faites de plus en plus nombreuses depuis quelques années, mais la Fondation du Musée du sport est, grâce à ses excellentes sources d'information, en mesure de fournir très rapidement des réponses aux questions qui lui sont posées, notamment par les médias. L'an prochain, les trois départements pratiqueront le traitement informatisé des données, en particulier pour les catalogues du musée. La bibliothèque possède quelque 20 000 volumes et est abonnée à 280 revues sportives environ. Elle a accès à plusieurs banques de données et publie maintenant une revue mensuelle se référant à 170 périodiques sportifs. Une fois par semaine, les abonnés reçoivent une récapitulation des événements sportifs d'actualité établie par le personnel de la bibliothèque.

*25 000 objets,
40 000 photos*

Le musée présente de cinq à huit expositions spéciales par an. Les collections permanentes montrent le développement des sports en Finlande et les exploits des Finlandais aux Jeux olympiques. Le musée prépare également des expositions pour le compte d'organismes extérieurs. L'établissement d'une documentation relative aux grands événements sportifs en Finlande et aux sports de récréation (les « sports de tout le monde » ou le « sport pour le plaisir ») constitue aussi

49
La nouvelle exposition permanente a été ouverte au public en 1984.



50
Les chaussures de course dorées et le chronomètre de Paavo Nurmi.

51
Dana Zatopkova, Emil Zatopek (Tchécoslovaquie) et Alain Mimoun (France) assistent le 13 juin 1988 à l'inauguration de l'exposition consacrée au cinquantième anniversaire du stade olympique. Aux Jeux olympiques d'Helsinki en 1952, Dana Zatopkova avait gagné la médaille d'or dans l'épreuve féminine de javelot, Emil Zatopek trois médailles d'or (5 000 m, 10 000 m et marathon) et Alain Mimoun deux médailles d'argent (5 000 m et 10 000 m).



désormais un des grands domaines d'activité du musée.

Les collections sont naturellement le cœur du musée (fig. 49). Elles comprennent environ 25 000 objets se rapportant à l'histoire du sport et de la culture physique en Finlande. À présent, les acquisitions sont de l'ordre de 1 000 objets par an.

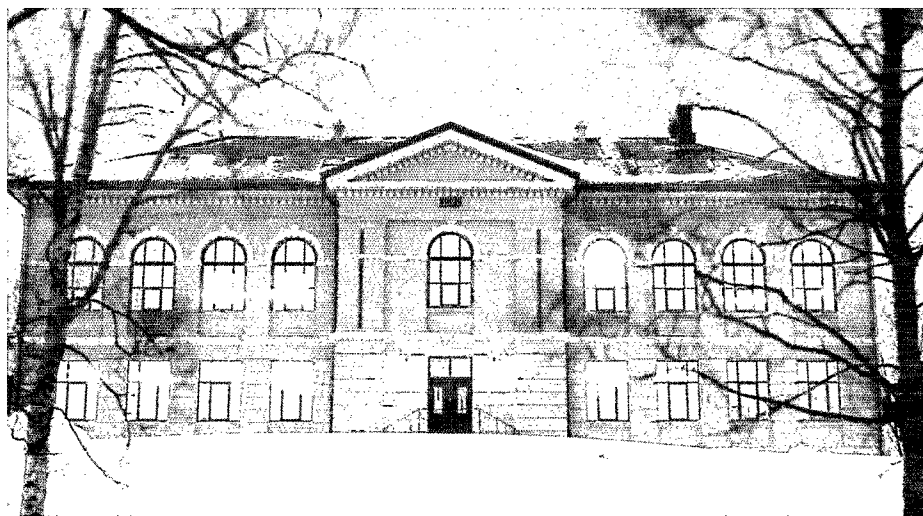
Les archives photographiques sont un autre service important du musée puisqu'elles comprennent plus de 40 000 photos illustrant l'histoire du sport en Finlande depuis ses débuts dans les années 1870 jusqu'à nos jours.

Le Musée du sport de Finlande est l'un des musées nationaux spécialisés de notre pays. Le sport a toujours joué un rôle très important en Finlande et il va de pair avec d'autres domaines majeurs de notre culture, comme la musique et l'architecture. Au début du siècle, les succès sportifs comptaient beaucoup pour l'amour-propre national d'un petit pays qui n'avait pas encore obtenu son indépendance. Dans la Finlande indépendante, le sport continue à jouer un rôle tout aussi important. Même de nos jours, le sport est pour la Finlande un moyen de se faire connaître dans le monde entier. C'est pourquoi les Finlandais se réjouissent que des noms comme ceux de Paavo Nurmi, « le roi des coureurs » (fig. 50), ou de Lasse Viren soient célèbres dans le monde entier. Il est donc bien naturel que la Finlande s'attache à préserver son histoire et ses traditions dans le domaine du sport et de la culture physique. Et c'est là la mission confiée au Musée du sport de Finlande. ■

[Traduit de l'anglais]

La création d'un musée d'art

dans le nord de la Norvège



52
Vue nocturne (et hivernale) du bâtiment abritant le Musée de l'art de la Norvège septentrionale à Tromsø.

Situé par 69° de latitude nord et 19° de longitude est, Tromsø fut de tout temps un centre de commerce, de communications et le point de départ d'expéditions polaires. La ville, qui, avec ses cinquante mille habitants, fait figure de capitale régionale, a connu au cours de ces dernières décennies une forte expansion. Il convient, à cet égard, de mentionner les recherches médicales menées à l'hôpital régional et le fait que Tromsø est la ville universitaire la plus septentrionale du monde.

À partir de 1970, les responsables politiques norvégiens se sont préoccupés plus activement d'améliorer les équipements culturels et les services dans les régions les plus reculées du pays. L'idée de créer dans le nord de la Norvège un musée doté d'une collection permanente d'œuvres représentatives de l'art norvégien du début du XIX^e siècle jusqu'à nos jours avait été lancée dès les années 1930, mais, tombée ensuite à peu près dans l'oubli, elle n'a été formellement reprise, dans des rapports au Parlement et autres documents officiels, que dans les années 1970, l'idée étant que chacun doit avoir la possibilité de s'initier aux joies de l'art, y compris ceux qui ne vivent pas dans la capitale ou les grandes villes.

La décision

Il a donc été décidé de créer une fondation autonome qui pourrait faire appel aux pouvoirs publics pour obtenir les crédits nécessaires et qui a tenu sa réunion inaugurale en novembre 1985. Un conservateur fut nommé à l'automne de 1986 et le Musée d'art de la Norvège septentrionale (Nordnorsk Kunstmuseum — NNKM ouvrit ses portes au public le 17 mars 1988.

Les organismes fondateurs du musée sont le Musée national de Norvège (Nasjonalgalleriet), le Musée d'art itinérant de Norvège (Riksgalleriet). Le Conseil culturel norvégien (Norsk Kulturraad) et l'Université de Tromsø. Ces institutions sont représentées au conseil d'administration du musée, où siègent également des membres de la Fédération des arts de la Norvège septentrionale (Samorganisasjonen for kunstformidling i Nord-Norge — SKINN), de l'Association des arts plastiques de la Norvège septentrionale (Nordnorske Bildende Kunstnere) et de l'Association des arts appliqués de la Norvège septentrionale (Nordnorske Kunsthåndverdkere).

En 1988, le musée a reçu de l'État une subvention de 1 385 000 couronnes nor-

Frode Ernst Haverkamp

Né en 1946 à Oslo. Diplômes d'histoire de l'art des universités d'Oxford (1973) et d'Oslo (1982). Conservateur du Musée des arts appliqués de Trondheim (1984-85) et du Musée d'art de la Norvège septentrionale à Tromsø depuis sa création en 1986. Publications sur des sujets variés d'art ancien et contemporain.

végiennes destinée à couvrir ses dépenses de fonctionnement. Outre le conservateur, son personnel comprend un secrétaire et un administrateur permanents, auxquels il faut ajouter des gardiens fournis par une société de gardiennage. Les collaborateurs occasionnels (un photographe, par exemple) sont payés à l'heure. Pour l'instant, le musée ne possède pas de locaux propres. Il loue le premier étage (300 m²) d'un bâtiment de style néo-Renaissance qui abritait autrefois le Musée de Tromsø et date de 1894 (fig. 52). Des expositions y avaient été organisées ces dernières années par l'Association des arts de Tromsø, qui occupe encore le rez-de-chaussée. Ainsi, les salles ont pu être utilisées après seulement quelques travaux de décoration et des aménagements mineurs, comme l'installation d'épais rideaux destinés à protéger les œuvres d'art contre le soleil, qui, sous ces latitudes, brille jour et nuit durant l'été.

Les objectifs et la collection

Le musée se propose de faire apprécier et mieux connaître les arts plastiques et l'artisanat de la Norvège septentrionale. Il est permis d'espérer que Tromsø aura un jour une académie des beaux-arts dispensant une formation artistique complète, mais, dès 1989, l'Université de Tromsø donnera un cours d'histoire de l'art, sanctionné par un diplôme, qui sera basé en grande partie sur l'expérience pratique acquise au musée.

Le Musée d'art de la Norvège septentrionale n'aurait pu voir le jour sans l'aimable concours de plusieurs institutions nationales de la capitale. Sa collection compte un peu plus de deux cents pièces, dont la plupart lui ont été prêtées pour une longue période par le Musée d'art itinérant de Norvège, le Musée national de Norvège et le Conseil culturel norvégien. Sélectionner les œuvres, et, aussi bien, négocier avec les organismes intéressés en vue de réunir une collection satisfaisante, fut une tâche stimulante et passionnante. Parfois, ceux qui détenaient, à Oslo, des œuvres précieuses illustrant certains aspects de la Norvège septentrionale refusaient de s'en séparer et nous avons dû faire appel au Musée d'art de Bergen et à celui de Trøndelag. Tel fut notamment le cas du « phare de Varo », peint dans les années 1860 et bien connu des Norvégiens parce qu'il figure sur les billets de banque de mille couronnes.

À la suite de campagnes menées par les

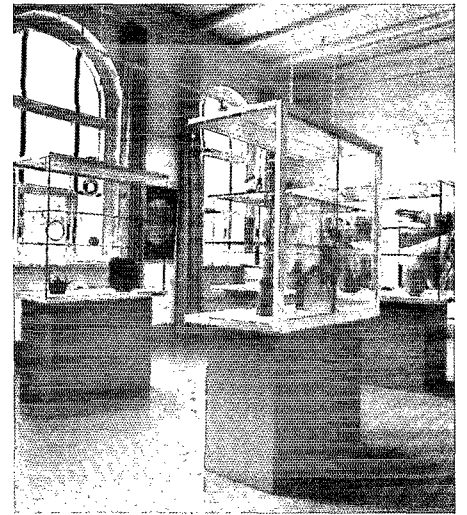
artistes au début des années 1970, la Norvège s'est efforcée d'abandonner l'ancienne distinction entre beaux-arts et arts décoratifs. Notre musée présente donc sur un pied d'égalité aussi bien des œuvres graphiques, des sculptures et des photographies du xx^e siècle et des peintures datant de 1820 à nos jours que des étoffes, des bijoux, des céramiques et des objets en bois et en cuir exposés dans des vitrines spécialement conçues par l'architecte Lars Nerli. On peut donc y admirer non seulement des tableaux (une cascade de J.C. Dahl, des paysans endimanchés de Tidemand et Gude, un paysage de neige de Frits Thaulow, de vieux marins de Christian Krohg, un nu féminin d'Edvard Munch, des personnages fantastiques de Knut Rose et Killi Olsen, des peintures abstraites de Jakob Weidemann et Anna Eva Bergmann), mais encore des verres à vin d'Ulla-Mari Brantenberg, des bijoux de Tone Vigeland et Liv Blaavarp, des bols de Benny Motzfelt et des couverts de Konrad Mehus.

Projets et activités

Toutefois, notre ambition ne se limite pas à présenter une collection statique permettant aux visiteurs d'étudier à loisir, dans une perspective historique, de très belles œuvres de l'art norvégien. La prochaine étape consistera à aménager le deuxième étage pour y organiser des expositions temporaires variées. Nous avons prévu de présenter des œuvres contemporaines audacieuses et des dessins sensibles à la lumière dont nous pouvons garantir qu'ils ne souffriront pas (mais alors pas du tout!) durant la nuit polaire, qui se prolonge de novembre à février. Par ailleurs, le Musée Munch d'Oslo nous a gracieusement offert de nous prêter des œuvres graphiques d'Edvard Munch.

En plus de ses activités à Tromsø, qui comprennent des visites guidées de ses salles à l'intention de groupes de visiteurs de toutes les catégories, depuis les élèves des jardins d'enfants jusqu'aux personnes du troisième âge, ainsi que des séminaires et des conférences à l'université, le Musée d'art de la Norvège septentrionale prendra le relais du Musée d'art itinérant de Norvège dans les districts septentrionaux de Nordland, Troms et Finnmark en y organisant des expositions itinérantes. Il lui faudra pour cela disposer d'un personnel plus nombreux, et un conservateur adjoint sera nommé à cet effet en temps opportun.

53
Divers objets d'art sont présentés dans des vitrines spécialement conçues à cet effet.



La politique d'acquisition

Faute de fonds suffisants, nous n'avons encore pu acquérir qu'un petit nombre d'œuvres d'art, mais un comité chargé des acquisitions, composé de deux représentants élus par les associations d'artistes de la Norvège septentrionale et du conservateur du musée, a déjà été constitué. Notre objectif principal est d'acheter des œuvres contemporaines, mais nous désirons nous procurer également des œuvres plus anciennes provenant de notre région. Ainsi, d'ici cinquante ou cent ans, le musée n'abritera pas seulement ce que les musées d'art nationaux ont bien voulu nous céder en 1987, mais une collection qui offrira un véritable panorama de la production artistique du nord de la Norvège, y compris celle des Lapons, et la replacera dans son cadre national et international. Parallèlement aux expositions, le musée s'emploie à constituer, en collaboration avec les associations d'artistes du nord de la Norvège, un fonds d'archives informatisé sur les artistes, l'art et la vie artistique de la région, qui pourra être consulté par les journalistes, les étudiants, les écoliers et tous ceux qui s'intéressent à l'art. L'an dernier, le Conseil norvégien de la

recherche en sciences exactes et en sciences humaines (Norges Almenvitenskapelege Forskningsraad) nous a accordé une subvention de 25 000 couronnes norvégiennes pour contribuer à l'achat de matériel informatique.

Le musée a été inauguré officiellement le 17 mars 1988 par Mme Tove Veieröd, secrétaire d'État au Ministère des affaires culturelles et scientifiques. Pour marquer cet événement, des musiciens locaux ont interprété *Nonokumu*, œuvre pour piano et cuivres spécialement commandée à un compositeur du nord de la Norvège, Gunnar Germeten Jr, avec un prologue dû à l'écrivain Herbjørg Wassmo et récit par lui.

œuvres exposées ne reflètent pas assez le caractère original de la Norvège septentrionale et ne rendent pas justice à la contribution des Lapons à l'art norvégien. Cela tient en grande partie au fait qu'il nous a fallu nous contenter de ce que les autres musées ont bien voulu nous prêter. Cependant, ni l'architecte ni l'auteur du présent article, qui partagent la responsabilité de l'exposition, ne pensent devoir répliquer aux critiques de ceux qui déplorent que la présentation des tableaux, des sculptures et des objets soit trop sage et trop conventionnelle pour susciter l'enthousiasme. Les lecteurs sont cordialement invités à visiter le musée et à juger par eux-mêmes! ■

Que les lecteurs jugent!

[Traduit de l'anglais]

Au cours des semaines qui ont suivi, les visiteurs se sont pressés dans les salles du musée. Leur réaction a été dans l'ensemble positive, mais des voix se sont élevées dans la presse pour regretter que les

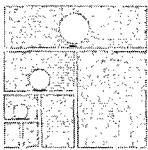
ANNEXES

Adresses des auteurs qui ont collaboré au présent numéro

Danemark		Norvège	
<i>Frank Birkebeck</i>	Musée de Roskilde, Skt Ols Gade, 4000 Roskilde.	<i>Christian Andersen</i>	Norsk Skogbruksmuseum, 2400 Elverum.
<i>Bente Gundestrup et Carsten U. Larsen</i>	Nationalmuseet, Frederiksholms Kanal 12, 1220 Copenhague K.	<i>Frode Haverkamp</i>	Nordnorsk Kunstmuseum, BP 1009, 9001 Tromsø.
<i>Helge Schultz- Lorentzen</i>	Grønlandssekretariatet, Nationalmuseet, Ny Vestergade 10, 1471 Copenhague K.	<i>Natascha Heintz</i>	Paleontologisk Museum, Sarsgate 1, 0562 Oslo 5.
<i>Lise Skjøth</i>	Tietgensgade 68, 1704 Copenhague V.		
Finlande		Suède	
<i>Bekka Honkanen</i>	Suomen Urheilumuseosäätiö, Stadion, 00250 Helsinki 25.	<i>Margareta Biörnstad</i>	Riksantikvarieämbetet, BP 5405, 114 84 Stockholm.
<i>Aimo Kehusmaa</i>	Pohjois-Pohjanmaan museo, BP 17, 90101 Oulu.	<i>Bo Nilsson, Bengt Rosén et Hans Johnsson</i>	Statens Kulturråd, BP 7843, 104 40 Stockholm.
<i>Marketta Tamminen et Outi Peisa</i>	Porvoo Museum, Välikatu 11, 06100 Porvoo.	<i>Elisabet Olofsson</i>	Katarina Bangata 51 4 tr, 116 39 Stockholm.
Islande		<i>Gudrun Vahlquist</i>	Statens Kulturråd, BP 7843, 104 40 Stockholm.
<i>Thor Magnússon</i>	Musée national d'Islande, BP 1439, 121 Reykjavik.		

Articles sur les musées nordiques parus dans *Museum* : 1975-1988

- Ole Crumlin Petersen* Le Musée des bateaux vikings de Roskilde.
Le saga d'un nouveau musée danois.
1975, vol. XXVII, n° 1, p. 17.
- Hans Ole Hansen* L'atelier d'histoire — expérience faite au Danemark.
Le Centre de Lejre.
1975, vol. XXVII, n° 1, p. 22.
- Bent Jørgensen* D'un pôle à l'autre. La nouvelle salle d'exposition du Musée zoologique de Copenhague.
1975, vol. XXVII, n° 3, p. 128.
- Peter Seeberg* Le réaménagement du Musée régional de Västerbotten, Umeå.
1976, vol. XXVIII, n° 3, p. 167.
- Per-Uno Ågren* Le Stiftsmuseum, Viborg : un petit musée qui offre un message.
1976, vol. XXVIII, n° 4, p. 237.
- Ulla Keding Olofsson* Les rôles du musée dans une politique de décentralisation — Réunion du CECA, Umeå.
1977, vol. XXIX, n° 1, p. 52.
- Jørgen Jensen et Elise Thorvildsen* Musée national, Copenhague.
1977, vol. XXIX, n° 2/3, p. 131.
- Asbjørn E. Herteig* Le Musée Bryggens, Bergen.
1978, vol. XXX, n° 1, p. 46.
- Arne H. Ingvaldsen* Proposition pour un musée de la lande, Norvège.
1978, vol. XXX, n° 2, p. 94.
- Göran Bergengren* Vers un système d'information total.
1978, vol. XXX, n° 3/4, p. 213.
- Pier Kåks* La programmation pour les musées. Introduction.
1979, vol. XXXI, n° 2, p. 73.
- Stella Westerlund et Thomas Knuthammar* Interdit aux handicapés... et autres expositions itinérantes.
1981, vol. XXXIII, n° 3, p. 176.
- Astrid Wexell* Images tactiles à Stockholm.
1981, vol. XXXIII, n° 3, p. 180.
- Niels Erik Baehrendtz, Arne Biörnstad, Ingemar Liman et Per Olof Palm* Skansen : le bilan de quatre-vingt-dix ans d'existence.
1982, vol. XXXIV, n° 3, p. 173.
- Svein Molaug* Activités d'archéologie subaquatique d'un petit musée norvégien.
1983, n° 137, p. 57.
- Lars-Åke Kvarning* Le *Wasa* et son musée.
1984, n° 142, p. 75.
- Gun Lundborg* Un réservoir de variabilité technique : des trésors d'ingéniosité à sauvegarder.
1984, n° 143, p. 126.
- Sune Zachrisson* Musées d'agriculture : genèse et propagation d'une idée.
1984, n° 143, p. 121.
- Tage Høyer Hansen* Le rôle éducatif du musée.
1984, n° 144, p. 176.
- Ann Andrén* Un paradoxe suédois.
1985, n° 146, p. 112.
- Kjell Engström* L'idée des écomusées s'implante en Suède.
1985, n° 148, p. 206.
- Alfonso Madrid* L'ostéologie historique au Musée national des antiquités de Stockholm.
1986, n° 151, p. 155.
- Ulla Keding Olofsson* Le Riksställningar : des expositions itinérantes à la création d'un centre d'information.
1986, n° 152, p. 205.
- Stella Westerlund* Vingt ans d'expositions itinérantes.
1986, n° 152, p. 206.
- Annette Damm* Réinterpréter l'âge de la pierre à Moesgård.
1987, n° 154, p. 107.
- Jarno J. Peltonen* Le rôle des musées des arts appliqués.
1987, n° 157, p. 18.
- Sverre J. Svendsen* Le Mellemvaerftet de Kristiansund.
1988, n° 159, p. 123.



CHRONIQUE DE LA FMAM

Fédération mondiale des Amis des musées

Adresse postale :

Palais du Louvre, 34, quai du Louvre,

75041 Paris Cedex 01, France

Tél. (1) 48.04.99.55

Flash sur la FMAM : « Musées 2000 »

Avec le livre sur le Musée des beaux-arts de Gand, la FMAM, en collaboration avec l'ICOM, inaugure la collection « Musées 2000 ». Cette collection, publiée en plusieurs langues (mais comprenant toujours l'anglais et le français), est consacrée aux musées du monde entier.

La conception éditoriale est nouvelle : faire aimer les objets par les différents regards qu'on peut leur porter et créer un outil d'information sur la vie du musée, ses actions, ses projets, son rayonnement...

Chaque ouvrage est illustré d'une iconographie originale et variée. « Musées 2000 » veut en effet traiter toutes les catégories de musées : beaux-arts, archéologie, histoire, sciences et techniques, ethnographie, écomusées, parcs et réserves, etc.

Une présentation inédite et pratique et l'utilisation de papiers différents facilitent la lecture et la manipulation du livre.

Chaque publication doit être pour le visiteur un guide et un souvenir, pour l'abonné une invitation à la rêverie et au voyage.

Qui finance les musées ? Le secteur public

« Qui finance les musées ? Le secteur public ou le secteur privé ? » La Fédération mondiale des Amis des musées a commencé son sixième congrès international, tenu à Toronto en juin 1987, par cette interrogation pour que les Amis puissent réfléchir à la possibilité d'intéresser les capitaux privés au développement des musées. La FMAM a jugé utile de soumettre ci-après à l'attention des responsables des affaires culturelles des différents pays les principaux éléments de l'intervention de M. Léo Dorais, conseiller spécial du sous-ministre de la communication du Canada et professeur à la faculté d'administration d'Ottawa.

La question : « Le financement des musées : qui paie ? », trouvera nécessairement des réponses divergentes selon ceux à qui on la pose. Par exemple, les syndiqués affirmeront que ce sont eux, compte

tenu des salaires de famine qui sont les leurs. Les élus diront que c'est l'État en raison des mesures généreuses, directes ou indirectes, qu'il prend en faveur des musées. Tout membre d'un conseil d'administration qui a pris son bâton de pèlerin pour solliciter des fonds n'hésitera pas à affirmer que ce sont, pour une large part, le mécénat et le bénévolat qui paient. L'homme de la rue, le simple contribuable, dira sans ambages que tout ce qui précède est de la littérature et que c'est lui qui, de toute façon, règle la note. Pour ma part, je pense que c'est le secteur public qui paie, mais en précisant que ses apports purement financiers me paraissent relativement secondaires.

Mon travail de recherche a été rendu difficile par la pauvreté des données disponibles et la quasi-impossibilité d'établir des comparaisons internationales faute de définitions communes, mais

je voudrais observer, en passant, que la FMAM pourrait agir utilement dans ce domaine. Il conviendrait en effet qu'une voix internationale autorisée exerce les pressions qui s'imposent auprès des instances internationales compétentes, aussi bien l'Unesco que les organismes spécifiquement muséaux. Cela étant, je suis arrivé à la conclusion que le secteur public contribue au financement des musées selon quatre modalités : a) une politique nationale ; b) un soutien législatif ; c) les aides indirectes ; d) un peu d'argent.

Une politique nationale

La formulation d'une politique apparaît trop souvent comme un vain exercice de style auquel se livrent les fonctionnaires des ministères culturels. Or, il faut bien comprendre que l'existence d'une politique claire et cohérente est la condition préalable de toute concertation entre les divers partenaires de l'action muséale. Seule une politique nationale peut éviter des décisions *AD HOC* inspirées par des considérations politiciennes ou à courte vue. Lorsqu'une politique nationale formule des orientations, les élus peuvent être interpellés sur leurs actes. C'est aussi grâce à une politique nationale que le progrès peut être jaugé périodiquement, que des rectifications peuvent être apportées aux objectifs ou aux échéances, que le rôle incombant à chacun peut être défini et connu de tous les protagonistes qui peuvent dès lors agir avec confiance.

C'est un truisme de dire que, dans le domaine des musées, tous les États comptent de plus en plus sur des partenaires extérieurs. Dans les pays occidentaux, cela s'est traduit par un appel croissant au secteur privé. Dans une étude très intéressante sur les conséquences de la réduction des subventions fédérales en 1982 aux États-Unis d'Amérique, Susan Bertram montre que 52 % des musées interrogés ont perdu des subventions, que 39 % ont dû réduire leur budget et que 13 % seulement de ces réductions ont été compensées par les partenaires non fédéraux. L'auteur conclut que le secteur privé n'a nullement comblé le manque à gagner. Ce qui est vrai du secteur privé l'est aussi des autres partenaires : les États et les autorités locales ne sont pas venus à la rescousse.

Cette situation difficile a été diversement ressentie. L'analyse de Mary Wilder Greene sur le même sujet montre que le montant du budget de fonctionnement du musée semble le facteur déterminant

de l'octroi de subventions fédérales, bien plus que son type, son implantation géographique ou son statut juridique. Ce sont les musées de taille moyenne qui sont dans la situation la plus critique, selon Susan Bertram, qui observe en outre que les grands musées dont le budget dépasse un million de dollars des États-Unis d'Amérique ont des ressources propres, à commencer par celles qu'ils obtiennent des membres de leur conseil d'administration. Le succès de leurs collectes de fonds les dispense de recourir aux divers organismes gouvernementaux.

Si une politique clairement formulée est indispensable pour assurer un partenariat satisfaisant entre le secteur public et le secteur privé dans les pays occidentaux, elle constitue aussi un facteur capital pour la promotion du tourisme. Quand les grandes expositions ont du succès, elles ne remplissent pas seulement les caisses des musées, elles stimulent l'économie locale. C'est ce qui fait que New York est une destination culturelle pour les touristes malgré les problèmes sociaux auxquels ils se heurtent. Au Canada, il existe des exemples extraordinaires de revitalisation de l'économie locale grâce à des activités culturelles. Cependant, ce rapprochement entre culture et économie comporte un risque d'ingérence du gouvernement. Comme certaines initiatives exigent des millions de dollars et qu'un lourd déficit n'est jamais exclu, le rôle de l'État en l'absence d'une politique claire peut être accablant et compromettre l'aspect artistique de l'opération.

Le Royaume-Uni a longtemps fourni le modèle traditionnel d'une bonne politique avec l'Arts Council. L'autonomie de celui-ci a été parfaitement maintenue jusqu'en 1984-1985, mais, à cette date, on lui a imposé de financer certaines grandes compagnies, comme le Royal Opera House ou la Royal Shakespeare Company, ce qui donne à penser que, même dans le cas où la tradition d'autonomie est fortement ancrée, les interventions directes de l'État ne sont pas exclues. Le National Endowment for the Arts est lui aussi un bon modèle. Financé directement par le Congrès des États-Unis d'Amérique, son mandat, conforme à la politique culturelle de ce pays, est de ne pas en avoir. Tout en soutenant financièrement certains secteurs de la culture (Institute of Museum Services, Bibliothèque du Congrès, Archives), les États-Unis d'Amérique n'ont pas en effet de politique culturelle

cohérente au niveau national et mettent plutôt l'accent sur une pratique de soutien des arts.

Les mêmes questions ont été débattues au Canada au cours des trente dernières années. L'autonomie a été sauvegardée jusqu'à ce jour. Un mouvement en sens inverse semble cependant s'amorcer. Les organismes indépendants qui octroient des fonds au nom de l'État sont absorbés par le Ministère de la culture ou reçoivent des directives comme cela a été le cas de l'Arts Council britannique. Les difficultés économiques peuvent expliquer que des organismes culturels soient tentés de troquer une partie de leur autonomie pour un peu d'argent. Il ne faut cependant pas oublier qu'un rapprochement entre les arts et le pouvoir fait le jeu du gouvernement et de son programme politique. Le seul véritable rempart reste donc l'existence d'une politique nationale dans le cadre de laquelle l'apport de l'État peut être décisif pour la protection et l'encouragement des arts.

Un soutien législatif

Une loi peut exercer une influence sur la vie des musées et la vie culturelle en général. Ainsi, selon la législation soviétique, « les fonds obtenus grâce à l'utilisation des biens historiques et culturels [...] seront utilisés exclusivement pour financer des mesures destinées à protéger, restaurer, conserver et réparer des biens historiques et culturels » (loi du 29 octobre 1976). Une disposition de ce genre permet au secteur culturel d'échapper à la convoitise des ministres des finances. Au Brésil, l'État fédéral s'est doté d'un instrument très général pour agir dans le domaine muséal : « Outre le Musée national d'histoire et le Musée national des beaux-arts, l'Union pourvoit au fonctionnement d'autant d'autres musées nationaux qu'il est nécessaire pour assurer la conservation et l'exposition des œuvres historiques et artistiques qui lui appartiennent. Elle prend, de plus, des mesures pour favoriser l'établissement de musées d'État et municipaux poursuivant les mêmes fins » (décret-loi du 30 novembre 1937).

Parfois, des mesures législatives qui ne visent pas directement les musées peuvent être de première importance pour ces derniers. Ainsi, depuis les délibérations de l'Unesco en 1980, les débats internationaux sur le statut de l'artiste n'ont cessé de faire évoluer les législations nationales. Ils intéressent aussi bien les pays socialistes que les pays capitalistes.

Dans les deux cas, le monde de la culture et celui des musées en particulier auront des œuvres fort différentes à montrer à leur public selon leur législation relative au statut de l'artiste.

De toutes les dispositions législatives concernant indirectement les musées, les plus importantes sont sans doute celles qui régissent l'exportation des biens culturels. La Convention sur les biens culturels recueille de plus en plus d'adhésions et on ne peut que s'en réjouir. De nombreuses législations nationales, comme celle qui est en vigueur au Canada, aident les musées à acquérir des biens culturels en permettant le blocage du permis d'exportation d'un bien culturel jugé significatif, et offrent ainsi aux institutions culturelles la possibilité de l'acquérir au prix du marché. Si une loi de ce genre avait été en vigueur au tournant du siècle, le Canada aurait pu conserver beaucoup d'objets autochtones aujourd'hui dispersés.

D'autres législations influent également sur la vie des musées parce qu'elles intéressent des domaines voisins comme les biens culturels immobiliers ou les fouilles archéologiques. Il en va de même de certaines dispositions du droit pénal définissant la « pornographie », qui sont parfois si larges qu'elles concernent aussi les nus en peinture!

Les aides indirectes

Le secteur public se doit de créer des conditions propices à l'épanouissement des musées et de la vie culturelle en général par une fiscalité favorable à la vie culturelle. Cet aspect est souvent plus important encore que la législation visée à la section précédente.

Un exemple frappant est donné par les États-Unis d'Amérique, qui, par une seule mesure fiscale, ont relancé l'intérêt pour le patrimoine immobilier. En effet, bien que le secteur public américain ne soit pas directement impliqué dans la conservation et la préservation des monuments et édifices, le soutien indirect que constitue le crédit d'impôt a fourni en 1982-1983 plus de trois cents millions de dollars au profit du patrimoine culturel.

La portée de la législation française (loi du 31 décembre 1968) concernant les droits de succession qui peuvent être acquittés en œuvres d'art, livres, objets de collection ou documents précieux est attestée par la collection Picasso, recueillie en paiement des droits de succession, qui a permis la création d'un nouveau

musée national. Il existe aussi en France une disposition par laquelle le donateur faisant don à l'État d'un bien culturel peut en conserver la jouissance durant sa vie ou celle de son conjoint et être exonéré de droits de succession.

Au Canada, où les mesures législatives de ce type sont assez peu importantes, il n'en demeure pas moins que 50 % des acquisitions des musées nationaux sont des donations favorisées par un dégrèvement fiscal. De fait, on estime généralement que le facteur le plus motivant pour inciter le secteur privé à donner aux institutions culturelles est un avantage fiscal consenti au donateur. Dans cet esprit, le rapport intitulé *Le financement des arts au Canada d'ici l'an 2000* fait plusieurs suggestions : les bénévoles pourraient déduire de leurs impôts des frais directs non remboursés, comme le stationnement, que leur occasionne leur bénévolat ; les artistes pourraient payer leurs impôts avec leurs œuvres évaluées aux prix du marché ; les dons à des fondations culturelles pourraient être déductibles à 125 %, à l'instar des investissements dans l'exploitation pétrolière.

Pour ma part, j'aimerais voir prendre certaines mesures imaginatives telles que des avantages fiscaux aux bénévoles pour le temps qu'ils consacrent à leur bénévolat. Même s'il était surtout symbolique, ce geste serait de nature à stimuler et à récompenser le bénévolat. Une autre idée, qui serait très importante pour renforcer le lien entre le secteur culturel et le tourisme, serait la création d'un « passeport culturel », c'est-à-dire d'un carnet qui serait validé par la visite de musées ou autres institutions culturelles significatives sur le plan national. Le visiteur pourrait se voir rembourser par des abattements fiscaux les frais que cette visite culturelle aurait occasionnés. Ces exemples suffiront à montrer que le secteur public a une influence prépondérante à exercer dans la création de conditions favorables permettant aux autres partenaires de remplir pleinement leur rôle.

Un peu d'argent...

Les besoins des musées dépasseront toujours les disponibilités financières, que les fonds soient d'origine publique ou privée, parce que les musées sont des institutions dynamiques et que la fièvre du collectionneur est sans remède. Comme les musées ont pour but de conserver des collections aussi importantes que possible pour le plaisir des générations présentes et futures, leur appétit

est sans limite et le secteur public ne saurait toujours le satisfaire.

À cet égard, les musées peuvent adopter trois attitudes différentes. La première, qualifiée parfois de « royaliste », est généralement celle des musées les plus importants, situés dans le centre des grandes villes. Selon eux, il appartient au gouvernement de subventionner les arts et son aide devrait augmenter, et non diminuer. La seconde attitude, « réaliste », est celle des musées moyens, qui se perçoivent eux-mêmes comme agissant au mieux dans les circonstances présentes et qui n'attendent de changement rapide ni du gouvernement ni du secteur privé. La troisième, « radicale », est celle qui consiste à dire que ni le gouvernement ni le monde des affaires ne peuvent ou ne devraient s'ériger en sauveurs des arts et que le gouvernement ne fait que favoriser la médiocrité de la gestion et soutenir artificiellement des organismes qui peut-être ne méritent pas d'être sauvés. La réponse de chacun à la question du financement par le secteur public dépend largement de celle de ces attitudes qu'on adopte.

Récemment, la proportion des fonds provenant de sources locales s'est accrue par rapport à ceux d'origine nationale. La situation varie toutefois considérablement d'un pays à l'autre, notamment selon que l'État est centralisé ou qu'il a une structure fédérale, si bien qu'il est difficile de formuler des conclusions générales et que les comparaisons internationales sont pratiquement impossibles.

À vrai dire, les gouvernements ont trouvé tant de moyens nouveaux pour subventionner les musées que c'est une tâche ardue d'en faire un inventaire. Certains pays comme le Canada ont été amenés à organiser des loteries pour trouver de nouvelles ressources. De même, le gouvernement fédéral canadien, en prenant à sa charge l'assurance des expositions itinérantes importantes, fournit un complément au financement régional. Toujours au Canada, il existe un précis d'une douzaine de pages sur les services gratuits accessibles aux musées canadiens par l'intermédiaire des ministères fédéraux et de leurs agences autres que les musées nationaux. Lorsqu'un financement à 100 % est impossible à un échelon donné de la structure administrative, des formules mixtes très efficaces ont été mises au point. De plus en plus, il sera demandé aux musées de financer eux-mêmes une plus large part de leur budget de fonctionnement. Il n'est pas inconce-

vable que les musées se trouvent obligés de renoncer à la gratuité chaque fois qu'ils chercheront à obtenir un financement du secteur public. Cela placera le fonctionnement des musées dans une perspective entièrement nouvelle. Les musées — et leurs gestionnaires — devront découvrir et utiliser les techniques du marketing pour se vendre eux-mêmes à un public, car, de plus en plus, leur capacité de trouver des ressources dépendra d'eux-mêmes et de leur capacité d'attirer les visiteurs. Cette conception, qui apparaîtra comme une hérésie aux tenants de l'optique « royaliste », semblera normale à presque tous les autres.

...mais pas seulement de l'argent

Tout d'abord, le rôle non financier de l'État s'accroît selon des modalités très diverses. La contribution apportée par l'existence d'une politique générale, par un encadrement législatif et par des appuis variés vient combler le vide relatif que le faible taux de croissance des subventions a laissé ces dernières années. Ensuite, il appartiendra aux musées de préparer une stratégie d'intervention destinée à favoriser les mesures de soutien indirectes (par exemple, une législation sur le statut de l'artiste, ou encore des dispositions fiscales plus généreuses à l'égard des donateurs, ce qui allégerait d'autant les contributions directes du secteur public en faveur des musées). Enfin, tout indique qu'un nouveau partenariat doit s'établir entre le secteur public, les musées et le secteur privé. Les quelques chiffres disponibles montrent clairement que le secteur privé n'a pas occupé tout l'espace laissé vacant par le déclin relatif du financement fourni aux musées par le secteur public. Ce nouveau partenariat ne saurait se fonder que sur une politique claire que seul le secteur public est en mesure d'énoncer et de mettre en place. On en revient donc au point de départ, à savoir que, en dernière analyse, c'est principalement le secteur public qui paie, et cela pas seulement grâce aux crédits qu'il alloue. ■

En complément du présent numéro, nous sommes heureux de publier ci-après un article que l'abondance des matières n'avait pas permis d'inclure dans le numéro 157 de Museum, intitulé « Musées et artisanat ».

Les musées au service des traditions populaires artisanales en Biélorussie

S.A. Milioutchenkov

Né en 1949 à Minsk (RSS de Biélorussie). Études d'histoire à l'université d'État V.-I.-Lénine de Biélorussie. De 1975 à 1977, collaborateur scientifique principal au Musée national de la RSS de Biélorussie. Travaille depuis 1977 à l'Institut d'histoire de l'art, d'ethnographie et du folklore de l'Académie des sciences de la RSS de Biélorussie, où il exerce actuellement les fonctions de collaborateur scientifique principal. En 1982, obtient le grade de « candidat » en histoire, mention ethnographie. Auteur d'une monographie sur la poterie populaire en Biélorussie et de nombreux articles et brochures. Coauteur de plusieurs ouvrages sur les arts et traditions populaires de la Biélorussie.

En Biélorussie, la constitution de collections d'artisanat populaire remonte au XIX^e siècle, époque où l'artisanat était encore au nombre des activités économiques les plus répandues. Toutefois, ce n'est qu'après la victoire de la Grande révolution socialiste d'Octobre qu'elle a commencé à prendre un caractère systématique. Dès les années 1920 furent élaborés les premiers programmes et instructions pour la collecte d'objets ethnographiques, mais, en 1941, après l'entrée en guerre de l'Allemagne hitlérienne et l'occupation de la République socialiste soviétique de Biélorussie, les riches fonds des musées furent en grande partie détruits ou pillés par les envahisseurs. Après la guerre, à partir des années 1950, on recommença à recueillir des objets représentatifs des industries artisanales et des métiers populaires, ainsi que des objets usuels. La reconstitution progressive du réseau de musées régionaux et, en particulier, la décision du gouvernement de la République de créer à Minsk le Musée national de la RSS de Biélorussie facilitèrent cette action ; depuis une quinzaine d'années, la collecte de spécimens de l'art populaire a pris une ampleur sans précédent.

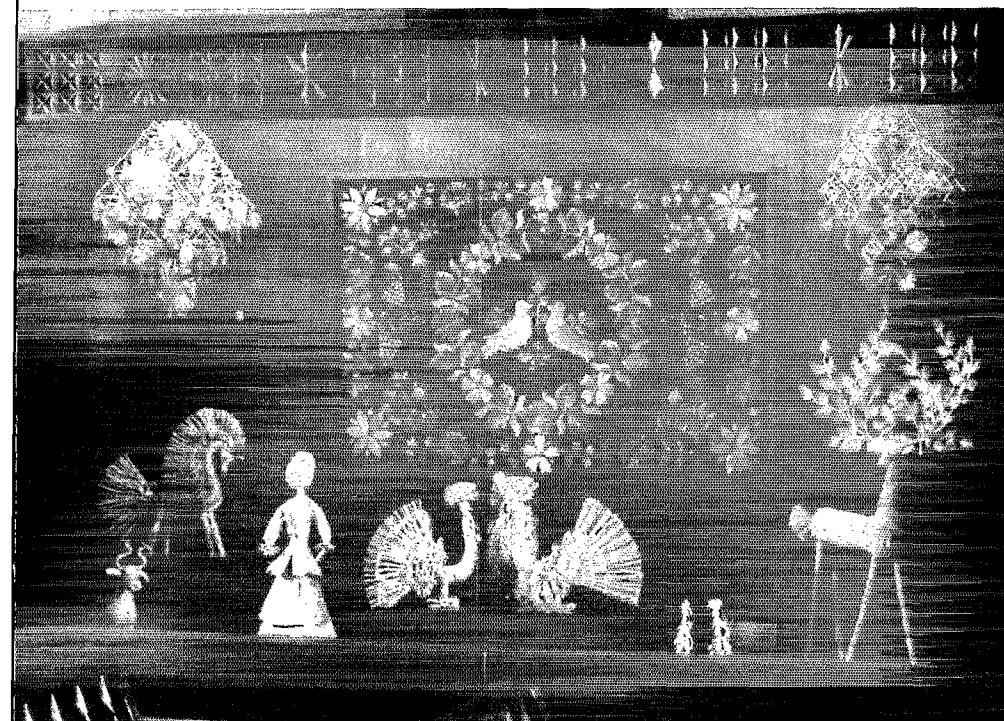
Dans le domaine des arts et traditions populaires, les collections des musées biélorussiens se composent habituellement d'un fonds d'objets et d'un matériel auxiliaire comprenant des pièces d'artisanat et des outils, des spécimens d'art populaire, des fiches descriptives sur les techniques de production et des documents photographiques. L'accroissement des fonds, conformément aux programmes et plans établis à cet effet, est assuré surtout par l'acquisition d'objets auprès

de particuliers à l'occasion de missions ethnologiques ou ethnographiques et par des achats aux artisans. Parallèlement, on établit des fiches descriptives et on photographie les objets. En faisant des achats aux artisans, les musées s'attachent particulièrement à stimuler leur créativité. L'expérience prouve en effet que, bien souvent, ils peuvent ainsi leur faire fabriquer sur commande beaucoup d'objets qui ne sont plus utilisés, parfois même par des techniques et avec des procédés de décoration qui étaient presque tombés dans l'oubli.

Ce travail de collecte méthodique a permis de doter presque tous les musées, nationaux, régionaux et de district, consacrés à l'histoire locale, à l'ethnographie et aux arts (et il y en a plus de quarante), de collections représentatives de l'artisanat traditionnel et de l'art populaire.

Quelques-uns des métiers représentés

Tissage, broderie, dentellerie, poterie, sculpture sur bois, peinture, vannerie ne sont que quelques-uns des métiers représentés dans les collections. Chacun est illustré par des objets qui varient selon la matière utilisée, l'usage auquel ils étaient destinés, le procédé de fabrication ou certaines particularités locales. Avant d'appartenir à un musée, la majorité de ces objets étaient utilisés dans la vie courante, ce qui ne les empêchait pas d'avoir souvent des qualités esthétiques remarquables. Aujourd'hui, il est encore bien difficile de dire si le plus important est leur valeur artistique ou bien leur place et leur rôle dans la culture du peuple biélo-



54
Musée des arts populaires de Raoubitchi.
Vitrine de vannerie d'art, 1960-1980.

russe. Seul le temps permettra de se prononcer. Dès à présent, on peut dire que nombre de collections révèlent avec éclat la richesse des arts décoratifs en Biélorussie et permettent d'en appréhender la nature, l'origine et l'évolution. Les collections du Musée national de la RSS de Biélorussie, du Musée national des beaux-arts de la RSS de Biélorussie et du Musée de la culture de la Biélorussie ancienne sont à cet égard particulièrement éloquentes, car elles fournissent un véritable panorama de l'art populaire et des métiers biélorussiens qui, sous diverses formes, sont encore vivants aujourd'hui.

Dans ces trois musées, les collections les plus importantes sont celles des textiles, avec quelque deux mille articles tissés à la main, tels que serviettes, nappes, couvre-lits, tapis, chemins de table et autres, auxquels il faut ajouter (car ils s'apparentent de très près à cette branche des arts appliqués), des costumes nationaux dont le tissu est de fabrication tantôt artisanale et tantôt industrielle. L'ampleur considérable des collections de tissus n'est pas le fruit du hasard. Le tissage est en effet la forme d'expression privilégiée de l'art populaire biélorussien. Au début du siècle encore, c'était l'une des occupations des femmes et des jeunes filles dans presque toutes les familles paysannes.

Les étoffes traditionnelles réunies dans les collections sont en fil de lin, de laine ou de chanvre, teint avec des colorants végétaux. Les plus nombreuses, et de loin, sont les étoffes blanches en lin, ornées de motifs rouges, grenat et parfois noirs, tissés ou brodés. Le fond est souvent décoré de motifs argentés originaux

obtenus par l'alternance régulière de fils de lin blanchis et non blanchis. De nos jours, comme les fils et filés industriels teints avec des colorants chimiques très répandus, les étoffes tissées à la main sont ornées de motifs rouges, grenat et parfois noirs, tissés ou brodés. C'est dans les couvre-lits et les tapis que cette évolution a trouvé son expression la plus marquée.

Les costumes nationaux biélorussiens exposés dans les musées se distinguent par leurs ornements qui comportent de nombreuses variantes locales. Les plus richement ornés sont les habits de fête féminins, qui se composent d'un corsage blanc agrémenté de motifs sur les manches, l'empiècement, le col et la poitrine, d'une jupe multicolore à rayures ou à carreaux, d'un tablier dont la gamme de couleurs et les ornements rappellent ceux du corsage, d'un gilet en tissu industriel orné de motifs appliqués, d'une ceinture ouvragée et d'une coiffe. L'évolution de l'art de la broderie est étroitement liée à l'ornementation des costumes.

Au cours des dernières années, le Musée national de la RSS de Biélorussie et le Musée de la culture de la Biélorussie ancienne ont constitué d'importantes collections de pièces représentatives de l'artisanat biélorussien très ancien qu'est la poterie. Des spécialistes des musées, de concert avec des universitaires, ont effectué, dans beaucoup de centres de poteries autrefois en activité et dans tous ceux qui fonctionnent encore, un important travail de collecte scientifique qui a permis non seulement d'enrichir les fonds de nouveaux spécimens, traditionnels et modernes, mais aussi d'établir des liens étroits avec de nombreux artisans, de ranimer leur activité en stimulant la créa-

tion et de ressusciter ainsi certains types anciens de décoration et de traitement protecteur de la surface des poteries.

À l'heure actuelle, les collections des musées renferment des pièces de céramique provenant d'une trentaine de centres traditionnels de poterie disséminés dans toute la Biélorussie. Les spécimens ainsi rassemblés se distinguent par une grande diversité de formes et de dimensions et par l'usage auquel ils étaient destinés. Ils comprennent en particulier beaucoup de récipients qui servaient à la préparation des repas ou à la conservation et au transport des aliments, ainsi que de la vaisselle et des poteries décoratives, des jouets et d'autres objets.

Toutes ces pièces nous renseignent sur le mode de vie de la population, mais présentent aussi un intérêt artistique et technique. Elles montrent que des artisans de différents centres ont souvent résolu des problèmes analogues chacun à sa façon, par des procédés techniques et suivant des canons esthétiques différents. Il faut mentionner à ce propos les ustensiles en céramique bariolée que l'on trempait après la cuisson en les plongeant encore brûlants dans une eau mêlée de farine. La vaisselle d'argile était rendue ainsi moins poreuse et sa surface se couvrait de tâches brunes et noires produisant un effet décoratif original.

Cependant, la céramique est surtout représentée par de très nombreuses pièces de poterie à glaçures. Leur couleur va du jaune pâle au brun foncé et elles sont souvent ornées d'un motif en creux de lignes ou de vagues et d'un décor géométrique ou végétal peint sous la glaçure, sur le fond ocre ou rouge, en deux ou trois couleurs, blanc, vert, brun. Beau-

coup sont d'une haute qualité artistique, en particulier les pièces provenant d'Ivets (dans le district de Minsk), à décor géométrique polychrome, façonnées par coulage. Cette céramique est représentée par une grande quantité de pièces de vaisselle et récipients décoratifs, œuvre de plusieurs générations d'artisans.

Le bois

Riche en forêts, la Biélorussie connaît depuis longtemps le travail du bois. Celui-ci figure en bonne place dans les collections des musées, particulièrement riches en vaisselle et outils traditionnels en bois, qui montrent bien l'originalité d'une tradition soucieuse de mettre en évidence les propriétés plastiques du matériau et visant à la pureté et à la fonctionnalité des formes. La décoration est discrète ou absente, mais la beauté de la forme est rehaussée par celle de la couleur et de la texture du bois.

Le goût du peuple s'exprime particulièrement dans les formes dépouillées des salières et des louches, dont les manches sont ornées de rosaces symbolisant le soleil ou de têtes stylisées de cheval, de canard ou de coq. La forme des salières rappelle la silhouette du canard. Dans la sculpture populaire, les motifs zoomorphes se rattachent à une tradition remontant à la plus haute antiquité, celle du culte des animaux, notamment des oiseaux. Certains outils, principalement les rouets et les baguettes qu'utilisaient les moissonneuses pour lier les gerbes, sont également ornés de motifs sculptés en creux. Les artisans faisaient parfois aussi des sculptures religieuses en bois. Grâce aux musées, tous ces objets tombés en désuétude ont retrouvé une vie nouvelle et viennent enrichir l'art populaire contemporain de la sculpture sur bois.

Les instruments de musique nationaux biélorussiens rassemblés par les musées montrent un autre aspect de la tradition lié à la religion et aux fêtes ainsi qu'à certains épisodes de la vie rurale. C'est le musée de la culture de la Biélorussie ancienne qui possède la collection la plus complète d'instruments de musique populaire. On y trouve toute une gamme d'instruments à membrane, à vent et à cordes en bois, écorce de bouleau, céramique, métal et peau. L'immense majorité d'entre eux ont été fabriqués pour le musée, il y a une dizaine d'années, par des maîtres-artisans héritiers d'une tradition séculaire, qui sont en contact étroit avec de nombreux cercles folkloriques de musiciens amateurs.

Parmi les productions de l'artisanat populaire, les objets tressés en paille, en osier et en racine de sapin méritent une mention spéciale. Ils se répartissent en deux grands groupes. Le premier comprend les paniers, cabas, boîtes, semoirs, coffrets et autres objets utilitaires, dont beaucoup ne sont plus employés de nos jours. Ils sont de formes et de dimensions variées. Leur aspect dépend de l'organisation des volumes, de la couleur, du type de tressage et de la texture. Les grands récipients à grain, gruau et farine, faits de paille dorée et d'osier brun entrelacés en spirale, sont particulièrement impressionnants. Les paniers servant à transporter divers produits sont souvent eux aussi de véritables chefs-d'œuvre, avec une alternance de rameaux de même épaisseur et d'épaisseurs différentes combinés au dessin en spirale, en croix ou en croix à nervures formé par le tressage.

Renaissance de la vannerie

Le second groupe se compose de véritables objets d'art en paille : coffrets, personnages, oiseaux ou autres animaux, masques, compositions et panneaux décoratifs divers qui sont l'aboutissement d'un art très ancien. Autrefois, la paille servait à confectionner des objets rituels ou de décoration intérieure : étoiles de Noël, personnages et oiseaux, guirlandes. Des spécimens de grandes portes de sanctuaire en paille remontant à la fin du XVIII^e ou au début du XIX^e siècle, provenant d'iconostases d'églises rurales du district de Brest, qui sont conservés au Musée national des beaux-arts de la RSS de Biélorussie, et sont des chefs-d'œuvre dont la composition ornementale est très élaborée, où l'emploi de deux types seulement de tressage, combinés de diverses manières, produit un effet décoratif extraordinaire. C'est le seul exemple dans l'histoire des arts décoratifs et appliqués où la paille ait été utilisée comme un matériau noble dans des monuments.

Fort de ses riches traditions populaires, l'art de la vannerie connaît en Biélorussie un nouvel essor depuis une quinzaine d'années. Cette renaissance est liée avant tout à des maîtres qui sont au fait des traditions, mais qui ont également l'art de combiner les techniques nouvelles et anciennes du tressage, en grande partie grâce à ce qu'ils ont pu voir dans les musées. La renommée des vanniers biélorussiens a désormais franchi les frontières de la République. Leurs œuvres, qui occupent aujourd'hui une place méritée



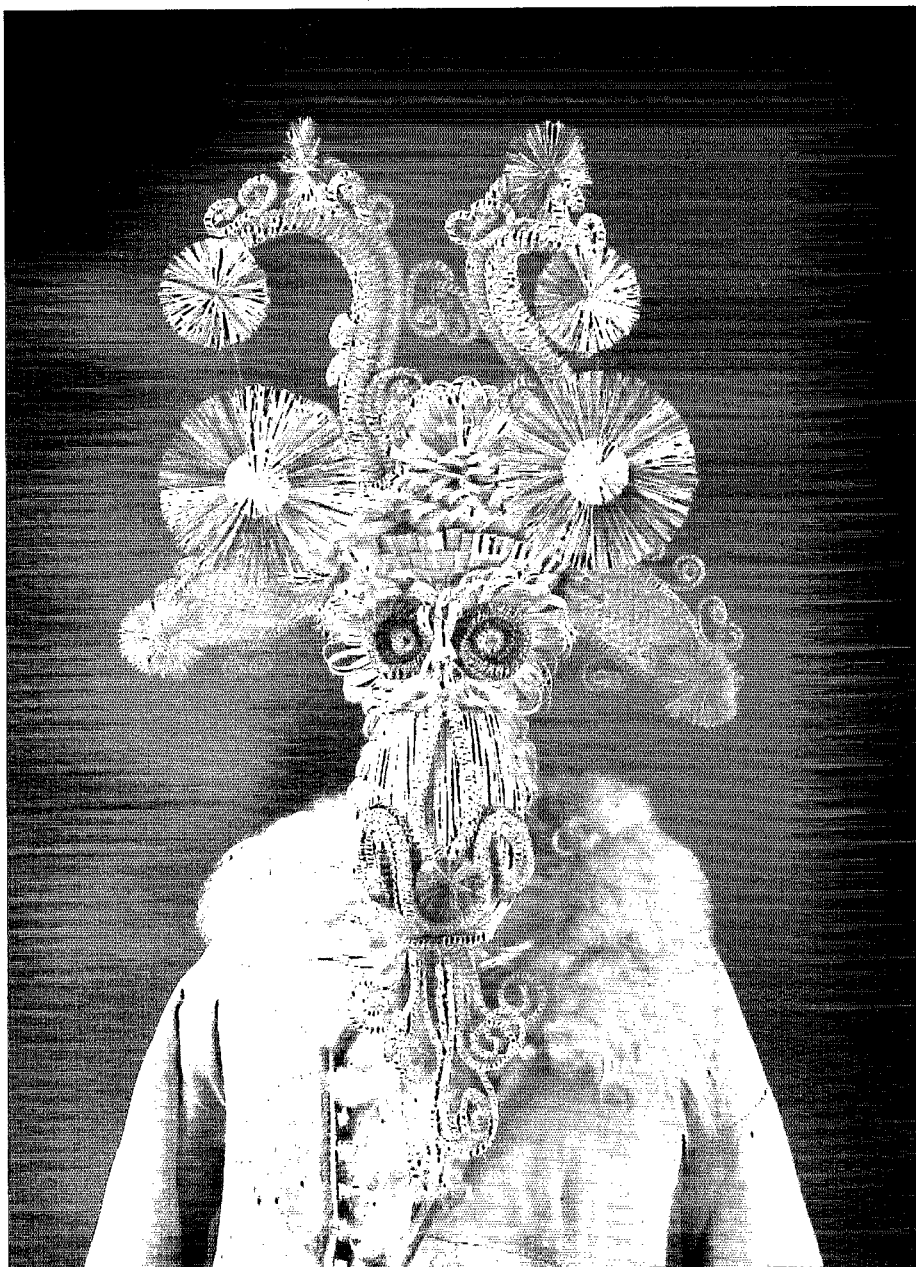
55 Musée des métiers et des industries artisanales populaires de Zaslavl. Pièces de costumes populaires biélorusses. Début du XX^e siècle.

dans les collections de nombreux musées, se caractérisent par une imagerie folklorique à la fois quant au choix des sujets et quant à la facture même. Les figurines d'oiseaux fabuleux, chevaux ou élans, les masques d'animaux, les scènes de genre évoquant la vie des villages dans un passé récent sont tout inspirés de poésie populaire.

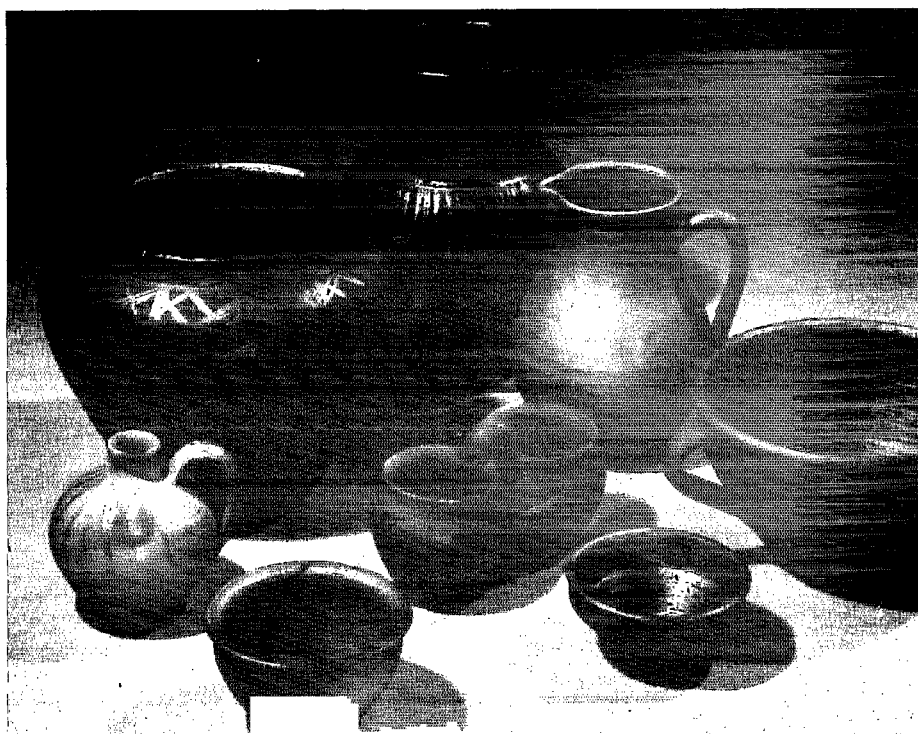
L'utilisation de la paille mise à plat et artistement découpée sous forme d'applications sur les tapis ou d'incrustations sur les coffres, coffrets, salières et cadres en bois, connue depuis longtemps en Biélorussie, a atteint de nos jours un niveau artistique élevé, comme le montrent dans les musées les compositions décoratives représentant des oiseaux ou autres animaux et des fleurs, qui se détachent sur le fond noir des tapis de toile, et les motifs géométriques de couleur dorée qui ornent les coffres et les coffrets.

Cet exposé sur les œuvres d'art populaire dans les musées serait incomplet si l'on ne faisait pas aussi état de la peinture décorative biélorussienne que l'on trouve surtout sur des coffres et des tapis en toile tissée à la main décorant les habitations traditionnelles. C'est également à ces collections que se rattachent les pains d'épices et les œufs de Pâques ornés de motifs polychromes.

Toutefois, la diversité des collections d'artisanat populaire biélorussien ne se limite pas aux catégories d'objets qu'on vient d'énumérer. Il convient de mentionner aussi de remarquables objets en écorce de bouleau, en métal et en papier. Chaque année, les fonds s'enrichissent de nouvelles pièces témoignant de la profondeur, de la variété de la culture populaire



56
Musée des arts populaires de Raoubitchi.
T. Agafonenko. Masque en maille de bouc.
1976.



57
A. Tokarevsky. Céramique lustrée (noir de fumée). 1977.

et des liens vivifiants qui, unissant le présent au passé, préfigurent pour une bonne part l'avenir.

Le rôle des musées

Par leur intense activité de collecte d'objets d'art populaire, les musées stimulent beaucoup les créateurs d'aujourd'hui, tant sur le plan moral et artistique que sur le plan matériel. Ils attirent en outre l'attention d'un large public et contribuent ainsi à accroître le prestige des artistes, notamment en organisant des expositions thématiques. Beaucoup présentent des œuvres d'art et d'artisanat populaires, mais c'est surtout dans les musées spécialisés que l'on en trouve un vrai panorama. Chacun de ces musées relève d'une option architecturale et artistique originale, offre un choix particulier de thèmes et suit une approche scientifique qui lui est propre, de sorte que, étant donné la richesse et la diversité de la culture populaire biélorussienne, chaque collection est unique aussi bien par sa conception que par son contenu.

C'est ainsi qu'au cours des dernières années le Musée national de la RSS de Biélorussie a présenté à Minsk, ainsi que dans de nombreuses autres villes et au-delà des frontières de la République,

deux expositions consacrées respectivement à l'art populaire et au costume populaire en Biélorussie. La seconde a également été présentée avec succès en France en 1981. Parallèlement, des excursions, conférences, exposés et autres activités relevant de l'action culturelle des musées contribuent à faire comprendre à de larges groupes de la population l'importance de la préservation du patrimoine culturel.

L'étude du matériel recueilli et la publication de documents à ce sujet sont l'un des volets importants de l'action des musées biélorussiens au service de l'artisanat populaire. Ce travail, qui est accompli à la fois par le personnel des musées et par les spécialistes de l'Académie des sciences de la RSS de Biélorussie, a abouti, depuis le début des années 1980, à une dizaine de monographies, à des catalogues et des albums sur les arts et métiers populaires, ainsi que sur certains aspects des arts décoratifs en Biélorussie. Tout cela, ajouté à la possibilité d'accéder directement aux collections des musées, apporte un soutien essentiel aux travaux des artistes et des artisans et aide à perpétuer les traditions populaires dans la création artistique contemporaine.

Les perspectives d'avenir se présentent également sous les meilleurs auspices. En

effet, le gouvernement de la République a décidé de créer aux environs de Minsk un musée d'État biélorussien de l'architecture et de la vie quotidienne populaires, dont la plus grande partie devrait être achevée d'ici à 1995. Ce musée en plein air, qui s'étendra sur une superficie de cent hectares, présentera, à côté d'œuvres architecturales, d'habitations et de bâtiments utilitaires en bois, tous les métiers et industries artisanales traditionnelles biélorussiens, dont beaucoup sont encore pratiqués aujourd'hui. Ce projet constituera donc une étape importante dans l'action destinée à préserver le riche patrimoine culturel du peuple biélorussien et à le transmettre aux générations futures. ■

[Traduit du russe]

Que vous réserve l'avenir ?

Dans ses prochains numéros, *Museum* abordera, entre autres, les thèmes suivants :

L'état actuel et les perspectives des musées dans les pays

où l'on parle le portugais.

Les possibilités de « déscolarisation » des programmes éducatifs organisés par les musées.

L'informatisation des musées soviétiques (le Monstre du Loch Ness y a pris part, ainsi que vous l'apprendrez en lisant l'article).

La sponsoring des activités muséales par les entreprises commerciales.

Un musée pour les aveugles.

et...

Un musée inutile.

Bonne lecture !

