

# *Museum International*

No 182 (Vol XLVI, n° 2, 1994)

## **Musées du Grand Nord**



## OBJETS VOLÉS

*Ce vase d'Émile Gallé, datant des années 1898-1900, dans les tons gris, jaune et orange, à décor de champignons, appartient au Düsseldorf Glasmuseum, en Allemagne. Il a été volé dans un musée de Rome, Italie, au mois de janvier 1993. (Interpol Rome — Référence 123/C1/SEZ1/717376/1993.)*

*Avec l'aimable autorisation du Düsseldorf Glasmuseum et du Secrétariat général d'Interpol (SG),  
Lyon, France.*

---

<i>Éditorial</i>	3	
<i>Dossier :</i> <i>Musées du Grand Nord</i>	4	La spécificité des musées du Grand Nord <i>Charles D. Arnold</i>
	6	Un lien avec la population : le Musée d'État de l'Alaska <i>Steve Henrikson</i>
	11	Russie : les petits musées du Nord <i>Mikhaïl Danilov</i>
	15	Sculpté dans la terre : le Musée esquimau <i>Lorraine Brandson</i>
	18	Œuvres d'art des terres arctiques
	21	Le Prince of Wales Northern Heritage Centre : plus qu'un musée <i>Boris Atamanenko, Barb Cameron et Ian Moir</i>
	26	Le passé retrouvé : Musée national et Archives du Groenland <i>Joel Berglund</i>
	30	Gérer le changement : le Musée provincial de Laponie <i>Raili Huopainen</i>
	33	Le musée de Tromsø : une vitrine pour la nature <i>Brynhild Mørkved et Rob Barrett</i>
	37	Le musée du Svalbard : le musée le plus septentrional du monde <i>Ellen Marie Hagevik</i>

<i>Point de vue</i>	41	Comment survivre : les musées des années 90	<i>Barry H. Rosen</i>
<i>Restauration</i>	45	Peterhof : résoudre des énigmes Un entretien de <i>Museum international</i>	
<i>Profil</i>	51	Un affamé d'histoire	<i>Nancy Frazier</i>
<i>Innovation</i>	55	Aquarius, le musée de l'eau	<i>Gerd Müller</i>

---

<i>Rubriques</i>	58	Du côté des livres	
	62	Informations professionnelles	
	64	Chronique de la FMAM	



« Dès les premiers âges, l'humanité s'est aperçue que certaines forces élémentaires régissent le monde. Installés sur les chauds rivages de la Méditerranée, les Grecs les ont nommées Feu, Terre, Air et Eau... Vers l'an 330 avant notre ère, un mathématicien grec aristotélien du nom de Pythéas fit un fantastique voyage vers le nord, jusqu'en Islande et dans la mer du Groenland. Il y rencontra le cinquième élément dans toute sa blanche et glaciale majesté ; de retour sur les doux rivages méditerranéens, il fit de son mieux pour décrire ce qu'il avait vu. Ses concitoyens en conclurent que sans aucun doute il mentait : malgré toute la force de leur imagination, ils ne parvenaient pas à concevoir la splendeur et la force inhérentes à la blanche substance qui parfois recouvrait d'un voile léger les sommets montagneux où séjournaient leurs dieux<sup>1</sup>. »

La « blanche et glaciale majesté » du Grand Nord continue de fasciner, de hanter les imaginations, mais elle cache trop souvent une réalité plus poignante, celle de peuples coupés de leurs racines, dépouillés de leur histoire et de leur langue, privés des objets et des reliques qui donnent un sens à leur passé ; elle voile des cultures fragilisées par l'empiétement de civilisations étrangères souvent hostiles et, en définitive, épuisées sous la pression des mutations sociales rapides qui les déstabilisent. Le musée lui-même devient l'une des nombreuses institutions non autochtones transplantées sur le territoire d'une population indigène qui n'est guère ou nullement maîtresse de sa destinée.

Cette sombre image commence toutefois à se transformer. Les peuples du Nord, de plus en plus conscients de l'unité du monde circumpolaire, forgent des liens qui leur permettent d'affirmer leurs valeurs et leurs intérêts communs. Le musée est désormais tenu pour une force essentielle propre à mettre en relief les traits marquants de la mémoire collective ; il se redéfinit comme une institution plus étendue que la somme de ses constituants et participe activement au renouveau de ce que l'on pourrait appeler l'« esprit du Nord ».

Les articles qui composent ce dossier montrent à l'évidence que ce renouveau est d'ampleur internationale. De l'Amérique du Nord à la Russie, du Groenland à la Scandinavie, les établissements du Grand Nord élargissent le rôle traditionnel du musée : ils rassemblent de nouveaux publics et élaborent des programmes originaux ; ils sont à la pointe du mouvement pour le rapatriement des œuvres et des objets d'art, bref ils réaffirment leurs droits sur un patrimoine culturel qu'ils ont cru jadis avoir à jamais perdu. Voilà pourquoi, dans le prolongement de l'Année internationale des populations autochtones proclamée par les Nations Unies, *Museum international* se devait d'appeler l'attention sur cette expérience exemplaire. Nous sommes extrêmement reconnaissants à Charles D. Arnold, directeur de la Division de la culture et du patrimoine du Prince of Wales Northern Heritage Centre de Yellowknife, dans les Territoires du Nord-Ouest (Canada), de l'aide qu'il nous a apportée dans la préparation du présent numéro.

M. L.

1. Farley Mowat, *The Snow Walker*, Toronto, Seal Books, 1977.

# La spécificité des musées du Grand Nord

Charles D. Arnold

*En ces temps de troubles économiques, partout les musées connaissent des problèmes de financement qui compromettent leur fonctionnement, sinon leur existence même. En même temps, ils sont nombreux à s'efforcer de définir de nouveaux modèles pour mieux suivre l'évolution des besoins et des intérêts des communautés qu'ils servent. Ainsi en est-il des musées du Grand Nord : pour la plupart, en effet, la localisation géographique et, souvent, l'histoire coloniale récente les confrontent en permanence à cette problématique.*

Dans la plupart des pays du Grand Nord, la population, fort peu nombreuse et très dispersée, est hétérogène sur le plan culturel. Les communautés manquent de ressources humaines ou financières à consacrer à des musées. Construire et entretenir des édifices résistant aux rigueurs du climat nordique tout en assurant la protection des objets fragiles coûte cher. Souvent le personnel qualifié doit venir de l'extérieur et les bénévoles, piliers de bien des musées ailleurs, sont très difficiles à recruter et à retenir dans les petites communautés. Même là où il en existe, la population ne voit pas toujours très bien l'utilité d'un musée, à tort ou à raison tenu fréquemment pour un dépôt d'objets appartenant au passé. Les autochtones ont bien davantage le souci de perpétuer l'existence de langues et de modes de vie qui subsistent mais qui sont constamment assaillis par des cultures extérieures dominantes. On peut comprendre que ces autochtones trouvent les musées encore plus dépourvus de sens lorsque des expositions leur proposent une interprétation « étrangère » de leur culture. Les compétences et les connaissances spécialisées qu'exigent bien des postes offerts dans les musées, en restreignant les possibilités d'emploi, ne peuvent qu'aggraver cette aliénation. Comment, dans ces conditions, donner un certain intérêt au musée ?

Le terme de collaboration est de plus en plus fréquemment utilisé dans le monde des musées, abusivement parfois. C'est un danger, certes, mais il n'en demeure pas moins que les musées doivent encourager la participation du public, dans de multiples domaines, par exemple pour décider des pièces qu'il convient ou non d'exposer, et même pour ce qui concerne la gestion des collections. L'une des manières d'y parvenir est de rechercher et d'intégrer les connaissances acquises par

l'observation et l'expérience directe, transmises de génération en génération, et dont souvent les populations autochtones sont les gardiennes. En s'attachant à recueillir ce savoir traditionnel lié aux objets qui font partie de l'histoire des hommes et de leurs cultures, on peut aider les conservateurs comme le public à mieux comprendre les collections, bien plus qu'à travers des approches théoriques. Les musées du Grand Nord, situés dans des régions où les populations autochtones sont fortement attachées à leur terre et à leur passé, se trouvent dans une position privilégiée pour recueillir cette information, et nombreux sont ceux qui savent en tirer parti. Mais les musées ont tout autant le devoir de restituer des objets que d'en acquérir.

Au sens strict, restituer, c'est rapatrier. Au Canada, dans les Territoires du Nord-Ouest, bien des efforts ont été faits pour répondre aux revendications des autochtones concernant leurs terres. Les règlements négociés jusqu'à présent stipulent souvent le rapatriement des pièces ayant une valeur culturelle et historique, l'un des principes fondamentaux étant que l'autorité doit aller de pair avec la responsabilité. Il a été convenu que le rapatriement d'objets et de documents d'archives ne sera effectué que lorsque des installations et des programmes appropriés auront été mis en place, permettant de traiter ces pièces avec le soin qu'elles exigent. Comme il est admis que ce sera fort long, plusieurs groupes du Grand Nord ont demandé au gouvernement des Territoires du Nord-Ouest d'appuyer leurs recherches de pièces intéressantes disponibles et de fixer les conditions dans lesquelles celles-ci pourraient leur être restituées. Le musée du Prince of Wales Northern Heritage Centre, sous tutelle gouvernementale, a été retenu comme lieu de dépôt provisoire pour les pièces

qui deviendraient disponibles avant la construction d'installations muséales, dans les zones où les problèmes territoriaux ont fait l'objet d'un règlement. Des accords de garde temporaire ont déjà été conclus avec plusieurs organisations autochtones, selon lesquels le Northern Heritage Centre assure, avec tout le soin nécessaire, la conservation des objets et des documents d'archives entreposés et souvent exposés pour le compte de ces organisations, actuellement dépourvues des moyens qu'exige une bonne gestion. Le Northern Heritage Centre doit aussi aider les organisations autochtones à élaborer des plans, à prévoir des aménagements et à trouver des fonds pour leurs propres musées, encore que le terme de « musée » ne correspondra peut-être pas exactement aux institutions dont celles-ci se doteront en définitive pour satisfaire leurs besoins culturels spécifiques et assurer la sauvegarde de leur patrimoine.

En l'absence de musées dans toutes les communautés du Grand Nord, et même dans beaucoup d'entre elles, ceux qui existent sont souvent contraints de sortir de leurs murs pour atteindre un public régional plus large, par exemple en organisant des expositions itinérantes ou en animant des programmes dans des communautés isolées. Certains doivent d'ailleurs, entre autres contributions, apporter un appui à des projets intéressant la culture et le patrimoine lancés par les communautés elles-mêmes. Dans les Territoires du Nord-Ouest, nous avons constaté que prêter un concours à ces projets des communautés locales conduit bien souvent à aller au-delà de ce qui se

fait communément dans un musée. Pour nombre d'autochtones en particulier, la culture et le patrimoine sont intimement liés à la langue, et les programmes qui contribuent à préserver et à mettre en valeur les langues indigènes sont fortement privilégiés. De nombreuses communautés organisent des stages de plein air à but culturel, au cours desquels les anciens initient les jeunes, dans les langues indigènes, aux activités traditionnelles, ce qui permet à la fois de replacer les choses dans leur contexte et de renforcer l'enseignement. Certains groupes entreprennent des travaux de toponymie en partant des noms traditionnels qui correspondent à des particularités géographiques, en liaison avec l'histoire des populations. Mieux que n'importe quelle carte géographique, une telle information illustre les anciens modes d'utilisation des terres et les modes de vie qui leur ont correspondu de tout temps. Parfois notre participation est purement financière, mais bien souvent une assistance technique est mise en place pour la recherche de renseignements dans les archives, et nous dispensons une formation dans des domaines tels que la conduite et l'enregistrement d'entretiens.

En fait, de nombreux établissements du Grand Nord participent couramment à de telles activités, qui ne sont pas de la compétence habituelle des musées, en particulier ceux dont le public regroupe une forte proportion de populations d'origine autochtone. Au reste, ces activités contribuent à leur développement et renforcent leur action ; elles leur donnent aussi, peut-être plus que toute autre pratique, un charme bien particulier. ■

# Un lien avec la population : le Musée d'État de l'Alaska

Steve Henrikson

*La notion même de musée, comme celle de collection d'objets, est fondamentalement étrangère à la culture, en partie nomade, des autochtones de l'Alaska. Comment le Musée d'État de l'Alaska peut-il, dans ces conditions, atteindre son public ? Dans cet article, Steve Henrikson, conservateur des collections du musée, expose quelques-unes des réponses possibles. Un mot clé : communication. L'auteur est spécialiste de l'art indien de la côte nord-ouest. Son nom tlingit est Ch'heetk', c'est-à-dire « petit guillemot » (palmipède voisin du pingouin).*

Alaska. Ce nom évoque communément d'immenses étendues vierges où abondent la flore et la faune sauvages : une terre qui, assez récemment, s'est dégagée de sa gangue de glace pour devenir la passerelle que les premiers habitants des Amériques venus d'Asie ont empruntée. L'Alaska est connu aussi pour ses cultures autochtones remarquables, et pour ses richesses naturelles considérables que l'Empire russe, puis les États-Unis ont su mettre en valeur. C'est en juin 1900, quelques années seulement après que la fameuse ruée vers l'or du Klondike eut attiré sur les bords du Yukon des milliers de gens rêvant de faire fortune, que le Congrès des États-Unis a décidé la création d'un musée consacré à l'histoire et aux cultures aussi diverses que fascinantes du territoire. Devenu Musée d'État de l'Alaska, il abrite aujourd'hui une importante collection d'objets et d'œuvres d'art autochtones, mais aussi russes et américains. Plus de 20 000 pièces.

Comme les autres musées du Grand Nord, le Musée d'État de l'Alaska est confronté à des difficultés particulières pour collecter et conserver les objets, les mettre en valeur et familiariser les visiteurs avec la vie et les cultures de l'Alaska. Le climat très rude, avec des températures qui passent rapidement d'un extrême à l'autre, et la fréquence des tremblements de terre, des inondations et autres catastrophes naturelles rendent difficile le maintien de conditions de préservation stables et sûres pour des objets fragiles. Du fait de l'étendue du territoire et de l'isolement de communautés coupées du reste du monde, les déplacements sont souvent difficiles, coûteux, et l'on imagine aisément quels effets peut avoir cette situation sur la formation, la recherche, les projets de restauration ou l'accès aux collections. Mais ces aspects négatifs sont compensés par des qualités rares, notam-

ment une étroite relation entre les autochtones de l'Alaska et leurs musées.

Les 86 000 Américains autochtones qui résident en Alaska représentent plus de 15 % de la population totale. Environ la moitié des collections et de l'espace réservé aux expositions permanentes du musée est consacrée à l'art et à l'artisanat traditionnels, des figurines préhistoriques en ivoire aux objets de vannerie contemporains. Les autochtones exercent une grande influence sur la conduite et l'orientation des programmes du musée. Les représentants des populations aléoutes, esquimaudes et athabaskans et des habitants de la côte nord-ouest sont systématiquement consultés sur le choix des thèmes et l'apport critique des expositions, les visites guidées, les activités pour les enfants et les politiques d'enrichissement des collections. Représentants vivants des cultures qui font l'objet de programmes de collecte et d'éducation du musée, les autochtones se sentent investis d'une autorité morale et intellectuelle dans ces domaines au sein du musée, dont ils sont d'ailleurs des visiteurs assidus, qu'il s'agisse de parents venus initier leurs enfants à l'histoire et aux traditions locales, ou bien d'artistes qui étudient les techniques traditionnelles en s'inspirant d'objets authentiques.

Si les collections renferment des objets de toutes les tribus du territoire, celles du Sud-Est — les Tlingit, les Haida et les Tsimshian — sont particulièrement bien représentées. Ces tribus habitent les îles et le littoral de la presqu'île de l'Alaska depuis des siècles, et leurs premiers vestiges sont antérieurs à la dernière glaciation. Les cultures des tribus de la côte nord-ouest sont parmi les plus évoluées du continent américain : la richesse de l'environnement a donné naissance à des stratégies de chasse et de cueillette très complexes, notamment pour la concep-

tion des outils et des techniques de récolte et de conservation des aliments. La collecte d'objets tlingit et haida a commencé dès l'arrivée des premiers marins européens et américains, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, si bien que, cent ans plus tard, les musées d'histoire naturelle avaient déjà réuni d'importantes collections d'objets cérémoniels ou utilitaires. Les premiers collectionneurs voyaient souvent dans leur activité un moyen de préserver des cultures autochtones qu'ils estimaient plus ou moins menacées à terme par les modes de vie européens et américains.

Aujourd'hui, les cultures autochtones demeurent florissantes en dépit de nouvelles pressions d'ordre économique, social ou religieux, et de nombreuses activités traditionnelles sont toujours à l'honneur. Toutefois, la transmission des connaissances et des techniques traditionnelles est rendue difficile par la rareté des objets originaux, et, d'autre part, les musées sont trop souvent considérés comme des mausolées rébarbatifs, accessibles uniquement à quelques privilégiés, et gardant sous clef les trésors du patrimoine spirituel et rituel des populations. Néanmoins, nombreux sont les autochtones d'Alaska qui visitent assidûment les musées locaux, qui participent activement aux associations créées par les musées et aux organes de direction qui exercent une influence sur leur fonctionnement et leurs orientations. Le Musée d'État de l'Alaska entretient des liens particulièrement étroits avec les tribus tlingit et haida.

#### **La politique d'acquisitions et le couvre-chef à motif de grenouille des Kiks.ádi**

En 1990, le Congrès des États-Unis a adopté un projet de loi révolutionnaire concernant la protection et la restitution



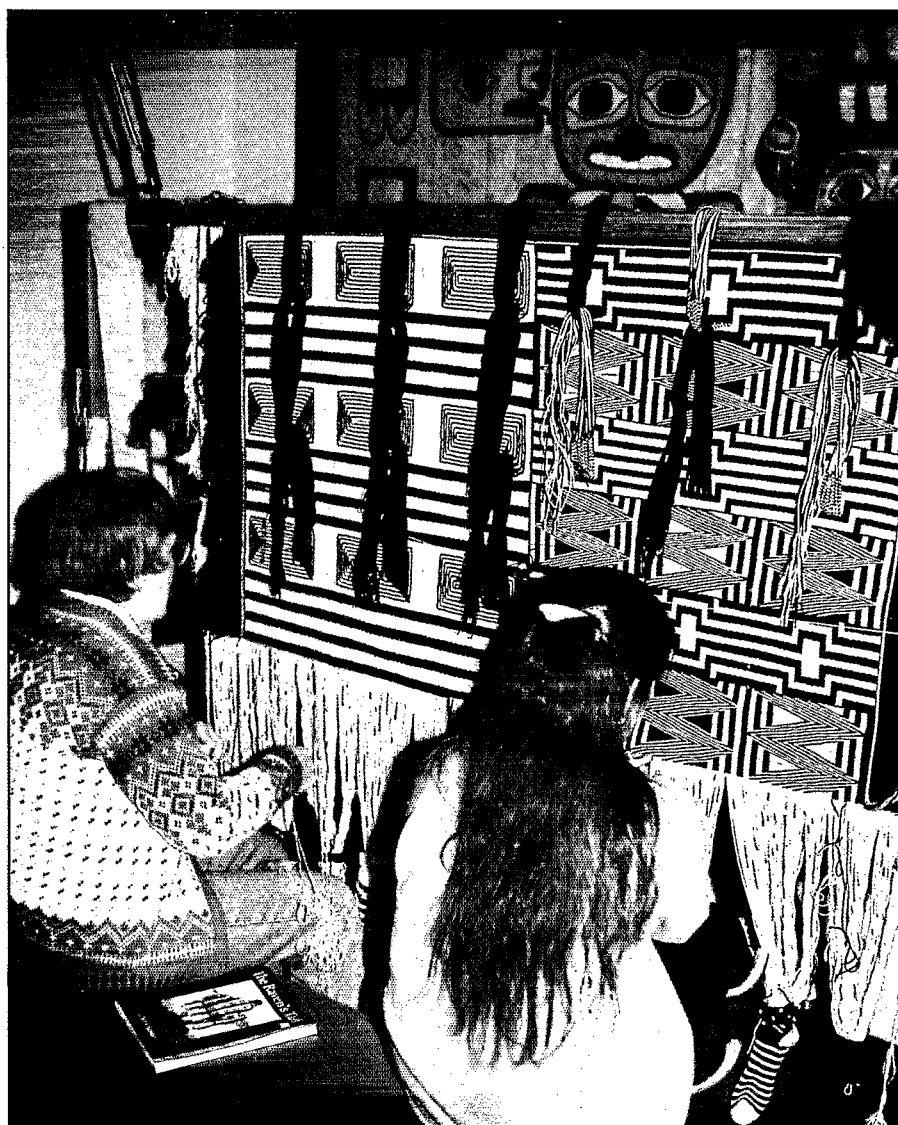
Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Couvre-chef à motif de grenouille du clan tlingit des Kiks.ádi de Sitka, Alaska.*

des objets provenant des sites funéraires des cultures autochtones d'Amérique, afin de lutter contre le pillage des sépultures indiennes. Cette loi ne facilite pas la tâche des musées, dans la mesure où elle a institué une réglementation pour la restitution des objets de caractère funéraire ou religieux notamment, issus des cultures autochtones américaines, ainsi que des objets ayant appartenu aux communautés. Partant du constat que les musées possèdent bon nombre d'objets obtenus jadis sans autorisation et de manière abusive, le législateur a voulu modifier les méthodes de collecte de ces objets. Cette loi reflète également l'opinion de plus en plus répandue selon laquelle les collectes des musées ont ajouté aux difficultés des cultures autochtones pour la sauvegarde de leur identité, rendant même impossible parfois la pratique d'activités religieuses et rituelles importantes. Du fait qu'un pourcentage considérable d'objets

traditionnels sont détenus par les musées ou par des collectionneurs privés, plusieurs générations d'autochtones n'ont jamais pu apprécier vraiment l'importance et la beauté unique de leur art, de leurs objets et costumes de cérémonie, de leurs cultures traditionnelles.

La politique du Musée d'État de l'Alaska en matière d'acquisitions privilégie la récupération d'objets emportés hors du territoire et elle fait l'objet d'une étroite consultation des représentants des tribus. Un parfait exemple de cette collaboration est fourni par la procédure qui a abouti à l'achat en 1981 d'un important couvre-chef à armoiries du clan tlingit des Kiks.ádi de Sitka. Ce couvre-chef en bois, qui porte une sculpture de grenouille — important symbole des Kiks.ádi —, a été acheté dans une vente aux enchères grâce à l'action concertée du Musée d'État de l'Alaska, du Conseil central des Indiens Tlingit et Haida d'Alaska et de la Fonda-



En 1990-1991, des volontaires ont tissé une robe de cérémonie ornée de motifs en queue de corbeau. De telles robes ont été portées par les Tlingit, les Haida et les Tsimshian jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

tion Sealaska Heritage, deux organisations d'autochtones qui militent pour la préservation des cultures traditionnelles tlingit et haida.

Cette coiffure à la grenouille (*Xixchi S'aaxw*), qui remonterait au moins à dix générations, est la copie d'un objet plus ancien qui tombait en poussière. Ce casque en bois est surmonté d'un empilage de six anneaux d'osier représentant les esclaves sacrifiés à l'époque où le couvre-chef a été officiellement commandé, d'où son nom. Ce type de coiffure, porté par les chefs les plus vénérés du clan au cours de cérémonies traditionnelles (comme le rituel du potlatch), est considéré comme appartenant au clan tout entier. Dans les années 70, l'objet avait été vendu à un collectionneur sans l'autorisation du clan

et lorsque, en 1981, les intéressés ont appris qu'il allait être mis aux enchères à New York, ils ont immédiatement pensé à récupérer leur bien. Le clan Kiks.ádi a donc demandé l'assistance du Musée d'État de l'Alaska et des organisations autochtones, et un accord a été établi définissant les prérogatives de chaque partie en matière d'achat et de conservation de l'objet. Celui-ci est désormais propriété indivise du musée et des organisations autochtones, le clan Kiks.ádi en conservant l'usufruit à des fins rituelles : de son côté, le musée autorisé à l'exposer est responsable de sa conservation et de sa sécurité.

#### Mâts totémiques, casiers de pêche et costumes de cérémonie

Le sud-est de l'Alaska est connu pour ses mâts totémiques dressés dans les villages tlingit et haida, mais la conservation de ces sculptures monumentales coûte cher aux musées. A la fin des années 60, le Musée d'État de l'Alaska, en collaboration avec l'Alaska Native Brotherhood (ANB) et la Smithsonian Institution, dressant l'inventaire des mâts totémiques et des sculptures non protégés, a estimé que quarante-quatre d'entre eux pouvaient être sauvegardés, bien qu'ils soient restés quelque quatre-vingts ans exposés aux intempéries. Les anciens des tribus tlingit et haida se réunirent pour décider de la conduite à tenir : devait-on laisser les mâts totémiques continuer à se dégrader et à pourrir en plein air ? Ne valait-il pas mieux préserver les plus beaux échantillons, dont pourraient s'inspirer les artistes contemporains ? En 1970, les mâts ont été soigneusement déposés et regroupés à Keitchikan, où ils constituent la base du Totem Heritage Center, institution vouée à perpétuer l'art traditionnel de la côte nord-ouest.

Le déplacement des mâts a été effectué après bien des recherches et de nombreuses consultations des anciens. Dans la plupart des cas, on n'a pu identifier avec précision les propriétaires de ces sculptures : un Conseil des arts indiens du sud-est de l'Alaska (SAIAC) a été créé pour agir au nom des clans inconnus qui avaient commandé ces monuments. Le conseil, formé d'anciens ayant une connaissance approfondie de la tradition, devait garantir que la collecte et la conservation des mâts totémiques s'effectueraient de manière correcte du point de vue culturel.

En 1989, un pêcheur de Juneau, la capitale de l'Alaska, découvrait un important objet autochtone, d'une tout autre nature : une nasse en vannerie, qui émergeait des eaux de la Montana Creek. Long de trois mètres et formé de dizaines de baguettes de bois fixées avec des racines d'épicéa à des cercles de bois, l'objet se présente sous la forme d'une sorte de grand panier à claire-voie. Il était enfoui dans un mélange humide de vase et de graviers, ce qui explique que le bois et les racines soient restés intacts pendant plusieurs siècles (la datation au carbone 14 situe la date de fabrication entre 1370 et 1410 de notre ère). Cette nasse a été retrouvée sur le territoire des Auk Tlingit, où ceux-ci exercent un droit de pêche traditionnel. Pour les membres de la tribu, la présence de la nasse était un événement important : ainsi se trouvait confirmée l'ancienneté de leurs droits de pêche dans la Montana Creek ; ils pourraient à l'avenir en faire état, le cas échéant, devant les tribunaux.

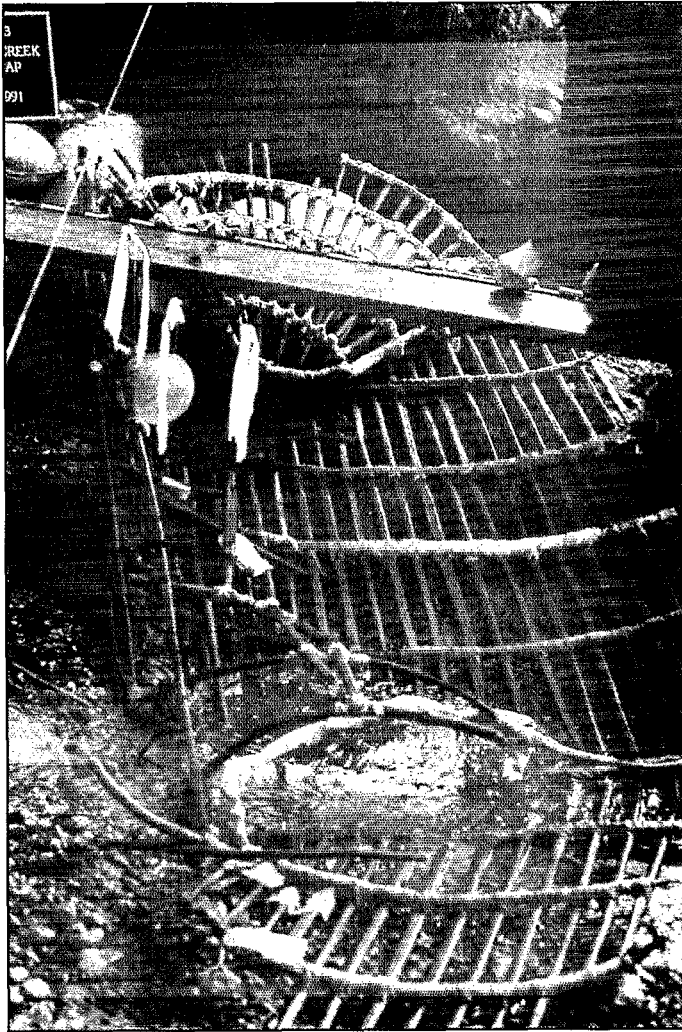
La récupération a offert une nouvelle possibilité de collaboration entre le musée et les associations autochtones. Le personnel du musée a été appelé à récupérer et à conserver l'objet, puis, avec l'aide de la Sealaska Corporation — entreprise au

capital autochtone —, des archéologues ont été recrutés pour cette récupération. Le plan de fouille a été soumis aux anciens et aux représentants de la tribu auk, qui ont autorisé les travaux, et le fragile vestige a été transporté au musée, où l'on s'emploie à le restaurer. Lorsque cette opération sera terminée, la tribu auk sera invitée à contribuer à l'établissement d'un plan d'exposition et de reproduction de l'objet.

Non content de collecter et de conserver des objets autochtones en Alaska, le musée s'efforce de recueillir le plus d'informations possible sur les objets de même type disséminés dans d'autres institutions ou collections de par le monde. Des siècles de collectes ont abouti à une telle dispersion de ces objets que la population qui les a créés n'a plus aucun contact avec eux. Les documents et photographies relatifs à ces objets éloignés sont indispensables aux chercheurs locaux qui s'efforcent de reconstruire et de comprendre les arts traditionnels et les méthodes de construction des ancêtres.

C'est pourquoi, en 1981, le Musée d'État de l'Alaska s'est lancé dans un projet d'inventaire visant à recenser les objets des cultures autochtones de l'Alaska se trouvant dans des institutions ou dans des collections européennes. Un groupe de conservateurs s'est rendu dans les musées de Londres, Saint-Petersbourg, Helsinki, Berlin, Hambourg et Brême : il en a rapporté 3 000 photographies détaillées et une masse de documentation sur toutes sortes d'objets, de matériaux, de techniques ou de motifs traditionnels. Cette mine d'informations est à la disposition des chercheurs ; le musée a l'intention d'élargir sa collection de photographies et de créer une base de données informatisée (informations et images) pour faciliter la recherche.

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Cette nasse en vannerie, retrouvée sur le territoire des Auk Tlingit, sur les rives de la Montana Creek, a été fabriquée entre 1370 et 1410.*

Mais la vocation du musée n'est pas seulement de préserver les objets du passé : il doit aussi encourager l'art autochtone contemporain en Alaska. C'est pourquoi, en 1990-1991, il a accueilli un groupe de volontaires qui ont entrepris de tisser une robe ornée de motifs en queue de corbeau. De telles robes de cérémonie, portées par les Indiens Tlingit, Haida et Tsimshian jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, sont remarquables par la hardiesse de leurs motifs géométriques sur fond blanc. A l'heure actuelle, seuls onze exemplaires sont connus dans le monde, et aucun ne se trouve en Alaska. Un livre récent consacré à ces costumes ayant suscité l'intérêt des artisans autochtones, l'Université de l'Alaska a commencé à organiser des cours de tissage traditionnel. Plus de cent cinquante élèves maîtrisent déjà ces techniques : ils ont commencé à tisser et à porter les premiers costumes dé-

corés de queues de corbeau, fabriqués en Alaska depuis plus d'un siècle et demi.

L'atelier de tissage, installé dans le hall d'exposition du musée consacré aux cultures indiennes de la côte nord-ouest, était ouvert au public. Une fois achevé (après 1 800 heures de travail), le vêtement a été offert au musée. Conformément à la tradition, on lui a donné un nom, « Les mains à travers le temps », en reconnaissance de la dette des artisans d'aujourd'hui envers leurs ancêtres. Aussi bien les tisserands que les anciens qui les ont conseillés ont souhaité que le costume soit mis à la disposition des danseurs et des officiants des cérémonies traditionnelles, à condition d'observer des normes strictes en matière de sécurité et de conservation. Depuis qu'elle est terminée, cette tunique est utilisée dans maintes cérémonies et représentations sur lesquelles le musée rassemble une documentation détaillée.

Il existe donc un lien très fort entre l'institution muséale de l'Alaska et les autochtones, qui permet de faire progresser et d'élargir les projets et les intérêts des deux groupes. Les méthodes de collecte traditionnelles ont une mauvaise réputation qui rejaillit sur le musée ; il est donc parfois malaisé de gagner la confiance des populations autochtones et de s'assurer leur coopération. Avec le temps, et grâce aux efforts de tous permettant d'accumuler des informations et de préserver des objets d'une importance historique, on peut penser que les choses finiront par s'arranger. Étant donné que les traditions se transmettent oralement et matériellement d'une génération à l'autre, l'accès aux objets est une condition indispensable de leur survie. C'est pourquoi, en définitive, les musées et les populations autochtones ont le même objectif : sauvegarder le passé pour les générations à venir. ■



# Russie : les petits musées du Nord

Mikhaïl Danilov

*Mikhaïl Danilov, ethnographe, est chargé de recherche à la section des peuples de Sibérie et d'Extrême-Orient du Musée russe des arts et traditions populaires (jusqu'en 1992, Musée d'État d'ethnographie des peuples de l'URSS) de Saint-Petersbourg. Le musée possède des collections concernant presque tous les peuples de l'ex-Union soviétique. Ses collaborateurs mènent d'importants travaux de recherche, en particulier sur le terrain. Ils partent régulièrement en expédition (notamment dans les régions du Nord) pour rassembler des matériaux et collaborent avec les musées locaux.*

Dans le nord de la Fédération de Russie, où vivent les Tchouktches, les Koriaks, les Youkaguirs, les Évènes, les Dolganes et autres peuples autochtones, un certain nombre de musées des arts et traditions populaires rassemblent des objets illustrant la vie quotidienne et les cultures de ces populations. On y trouve aussi de petites unités dont l'activité, pour être modeste, n'en est pas moins significative, souvent situées dans de petites bourgades, en des lieux reculés et difficiles d'accès. L'existence d'un établissement culturel de ce type n'est pas sans répercussions sur les relations au sein des populations ni sur les rapports entre les divers groupes ethniques.

Dans une plus ou moins grande mesure, les peuples autochtones du Nord mènent une vie traditionnelle (bien que l'influence de la culture urbaine et industrielle se fasse sentir, en particulier dans les gros bourgs), ce qui permet de compléter les collections ethnographiques des musées. Comme les méthodes traditionnelles sont encore en usage pour fabriquer des objets, certaines caractéristiques d'une époque depuis longtemps révolue peuvent être reconstituées. Toutefois, nombre d'objets de la vie quotidienne sont tombés en désuétude ou sont de moins en moins utilisés, et avec eux disparaît une part de ce qui constituait l'identité de ces peuples. Les efforts des musées pour préserver, sinon la tradition elle-même, du moins des gages de son existence passée, suscitent parmi les autochtones compréhension et approbation.

## Le musée de Lovozero

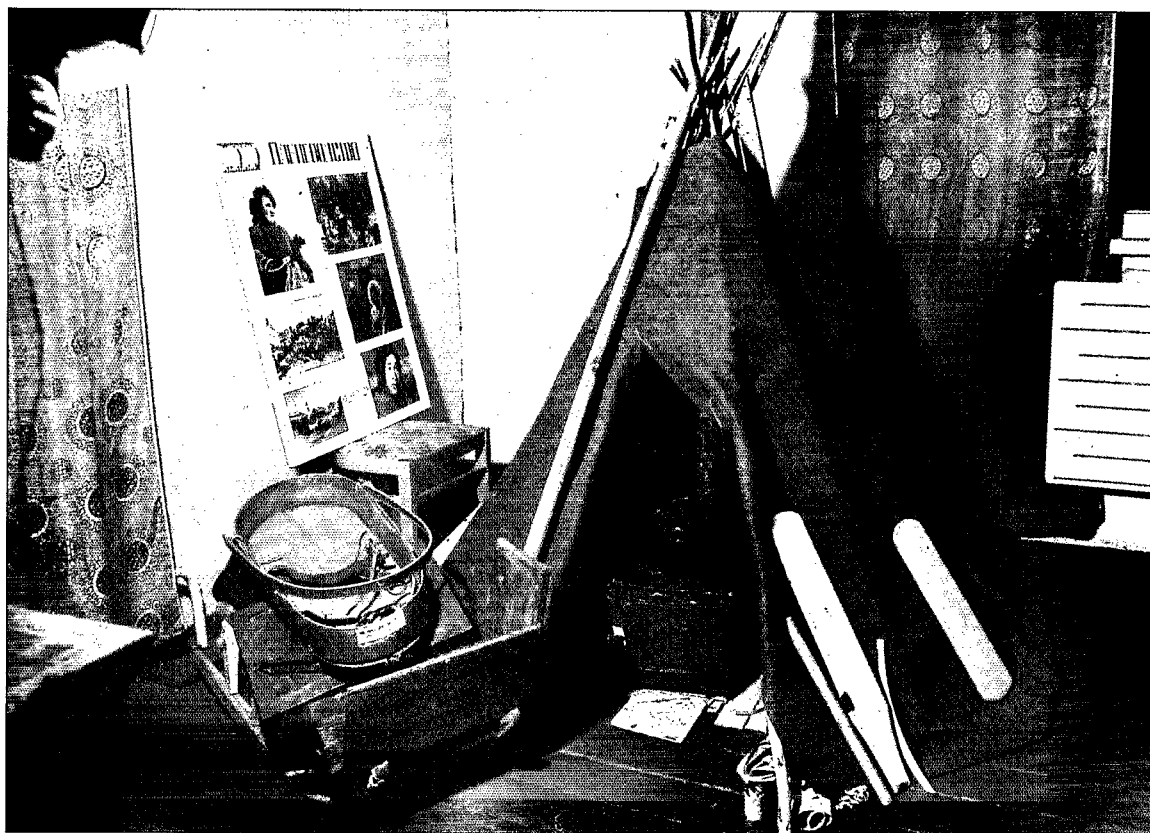
Le bourg de Lovozero se trouve au centre de la presqu'île de Kola, dans la région de Mourmansk. La population est composée de Sami (Lapons) — qui en sont la composante indigène —, de Russes (qui

constituent la majorité), ainsi que de Komi (du groupe des Ijemtsy) et de Nénets (Samoyèdes). Les Komi et les Nénets sont apparus sur la presqu'île il y a relativement peu de temps, au XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que les Sami aient connu l'élevage des rennes, leur système de pâture, leur façon de soigner les rennes et leur mode de vie différaient de ceux des immigrants venus de l'autre côté de la mer Blanche. Les Komi et les Nénets ont introduit sur ce territoire l'élevage extensif, et donc le nomadisme, l'utilisation du *tchoum*, une hutte conique démontable.

En 1969, un professeur de l'internat local, de nationalité sami, a créé une association d'arts et de traditions populaires, à partir de laquelle s'est développé le Musée des arts et traditions des minorités du Nord, qui est rattaché au Musée des arts et traditions populaires de Mourmansk. Ses collections rassemblent plus de mille pièces, qui occupent deux salles du musée et sont regroupées en plusieurs sections.

Dans la première salle, la moins grande, sont exposés surtout des costumes contemporains, semblables à ceux des ensembles folkloriques, et des manuels de langue sami. Des présentoirs, des armoires et des vitrines divisent la deuxième salle en deux parties, ce qui toutefois n'empêche pas d'en faire le tour. La période ancienne est illustrée par des photographies de monuments, par la maquette d'un mystérieux labyrinthe de pierre, ainsi que par des objets authentiques, notamment des représentations rupestres et des pierres sculptées. On voit aussi des ustensiles et des vêtements de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Un diorama montre l'extérieur d'une habitation sédentaire sami et donne une idée de son intérieur. Diverses pièces, notamment des costumes, illustrent les particularités de la culture des Komi-Ijemtsy.

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Musée des arts et traditions populaires de Tarko-Sale, région de Tioumen. Le panneau est consacré à l'élevage du renne. Objets présentés : une maquette de traîneau, un berceau, une maquette d'habitation (tchoum), une pelle à neige et des instruments pour travailler les peaux. Années 70.*

En face de l'entrée de la salle d'exposition, on peut voir sur une plate-forme un attelage de rennes, moyen de transport très répandu au début du siècle et encore de nos jours. Le traîneau est muni, entre les patins, de barres de soutien obliques caractéristiques : les populations autochtones utilisent des traîneaux de ce type sur d'immenses espaces du nord de la Russie, jusqu'au bord de l'énisseï, à l'est ; deux à cinq rennes y sont attelés. Les Komi-Ijemtsy ont emprunté les traîneaux de ce type aux Nénets, en même temps que les techniques d'élevage des rennes, les méthodes de soin des animaux et le port de vêtements de fourrure. Les Nénets, pour leur part, se sont mis à fabriquer et à porter par-dessus leurs pelisses des fourreaux de tissu très résistant qui, pour les jours de fête, peuvent être de couleurs vives. Petit à petit, la population indigène sami a adopté les traîneaux tirés par des rennes et d'autres pratiques. Cette section de l'exposition montre donc, pour une bonne part, la vie quotidienne de chacun des trois peuples.

Le Musée des arts et traditions populaires des minorités du Nord, à Lovozero,

comme de nombreux autres musées de ce type, témoigne des changements considérables intervenus en un siècle. D'où l'importance de ce type d'institution, où sont rassemblées des pièces qui mettent en lumière l'évolution des comportements traditionnels sous l'effet d'innovations qui, souvent, ont bouleversé les us et coutumes. De plus, une telle structure permet de lire, en quelque sorte, l'orientation du développement. A Lovozero, une section est consacrée aux métiers. Une place assez importante y est occupée par les cadeaux (surtout offerts par les Sami de Finlande, de Norvège et de Suède), et l'on mesure l'influence qu'ils ont exercée sur le style des objets fabriqués par les Sami locaux.

Dans le cas présent, le musée ne cherche pas seulement à maintenir une culture traditionnelle ni à en réinsérer des éléments précieux dans la vie quotidienne, il aide aussi à entretenir la dynamique du développement de cette culture. Aux générations d'anciens, il permet d'espérer une renaissance ; à la jeunesse, il donne la possibilité de s'initier aux traditions populaires et de prendre conscience de leur

valeur. En outre, l'existence d'un tel établissement qui, en exposant des objets authentiques, révèle les racines historiques d'un mode de vie original façonné au cours des siècles dans des conditions géographiques spécifiques, aide la population tout entière à considérer avec plus d'attention et de respect les traditions des Sami, des Komi-Ijemtsy et des Nénets.

### Le musée de Mouji

Le Musée des arts et traditions populaires du district de Chouryckarsky (région autonome des Iamalo-Nénets) se trouve dans le village de Mouji, sur la rive gauche de l'Ob supérieur, où il occupe un édifice de surface réduite. Les objets exposés illustrent les divers aspects de la vie quotidienne des populations autochtones — Khantys (Ostyaks), Nénets (Youraki) et Komi du groupe des Zyrianes. En raison de relations de voisinage anciennes et de nombreux échanges et influences réciproques, un très grand nombre d'objets d'usage courant, en particulier ceux concernant l'élevage des rennes, la pêche et la chasse, étaient les mêmes d'une ethnologie à l'autre. Les pièces sont réparties dans différentes sections thématiques. Dans certains cas, on peut observer une évolution spontanée. Ainsi la montrent des systèmes d'éclairage, depuis les lampes anciennes de facture domestique jusqu'aux techniques modernes, en passant par les lampes industrielles de la première moitié du <sup>xx</sup>e siècle. La simplicité, l'esthétique originale et le pittoresque des objets dégagent une impression de naturel et, dans une certaine mesure, font de l'ensemble quelque chose d'unique et d'incomparable.

### Le musée d'Oleniok

En 1979, pour d'obscures raisons, le musée qu'abritait l'école d'Oleniok, bourga-



*Pattes d'ours : amulettes contre les mauvais esprits. Utilisées par les chasseurs, et comme amulettes par les enfants chez les Evenki (Toungouses).  
Pièce exposée au musée d'Oleniok, 1988.*

de située sur la rive gauche de la rivière du même nom, a été fermé. Dans ce village, une bonne moitié de la population (plus de 4 000 habitants) est constituée par des représentants de deux groupes indigènes, les Evenki (Toungouses) et les Iakoutes. Les quelque 2 000 autres habitants appartiennent à une vingtaine de nationalités diverses. La fermeture du musée avait suscité le mécontentement des autochtones, pour lesquels il pouvait jouer un rôle important d'affirmation de leur identité ethnique. En 1988, un Musée d'histoire et d'ethnographie des peuples de l'extrême Nord a été inauguré dans le village et rattaché au Musée iakoute uni. Cet événement a été salué avec enthousiasme.

Situé dans un bâtiment à un seul ni-

veau, le musée compte huit pièces et rassemble plus de 500 objets, et 500 photographies et documents. L'ensemble de l'exposition est divisé en plusieurs parties : une partie introductive et quelques grandes sections. L'exposition introductive donne des informations sur les habitants qui ont contribué à constituer les collections du musée et qui ont fait don d'objets. La section d'archéologie et de paléoethnologie retrace l'historique de l'étude du territoire. Certaines pièces exposées ont peu d'équivalents dans les centres de recherche sibériens.

Toutes les salles sont conçues sur un même plan. Le haut du mur est occupé par une frise faite de photographies et de dessins illustrant le thème de la section. Le dessin inscrit dans un cercle figurant

© T.I. Sem



*Berceau (bivik) composé de deux planches verticales cintrées fixées à un fond ovale par des peaux de renne. Evenki (Toungouses). Pièce exposée au musée d'Oleniok, 1988.*

au centre de l'une des salles donne une idée claire du calendrier annuel traditionnel des travaux. L'exposition est rendue plus vivante par un panneau sur lequel est représentée une scène caractéristique : dans la toundra boisée avance une caravane (*arguiche*) de chasseurs montés sur des rennes. Les pièces exposées montrent que la chasse au renne sauvage et à l'élan avait, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une importance considérable dans la vie de la population indigène, dont le régime alimentaire traditionnel était essentiellement à base de viande et de poisson. Une attention particulière est également accordée à l'éducation des enfants. La distinction entre les activités des hommes et celles des femmes est caractéristique : les premiers travaillent des matières comme le bois, l'os ou le métal et tressent des cordes ; les femmes préparent les peaux et cousent les vêtements.

Dans la région, les rennes étaient élevés pour le transport, surtout chez les Evenki. Parmi les objets exposés, on trouve des selles, des bâts, des bissacs, des harnais pour les rennes de selle et de somme.

La section consacrée aux croyances religieuses mérite une attention particulière. Bien qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> la population du bassin de l'Oleniok ait été officiellement considérée comme baptisée, les cultes liés à la chasse et à la pêche, les rites familiaux et le chamanisme occupaient une grande place. Les pièces du musée qui illustrent ces

thèmes sont uniques en leur genre ; souvent elles n'ont pas d'équivalent dans les musées de Sibérie orientale ni dans les autres régions du pays. L'une des sections est consacrée à la fondation du bourg d'Oleniok, ainsi qu'à la vie économique, agricole et culturelle dans les années 1930-1950.

Ce qui est caractéristique, et cela ne vaut pas seulement pour la Sibérie, c'est que l'éclosion des musées renouvelle l'intérêt porté au pays natal. Ceux de Chouryckarsky et d'Oleniok en sont une illustration parmi bien d'autres : le premier doit son existence à un ethnographe de la région qui a commencé à rassembler des objets pour les exposer ; le second doit d'exister à la création d'un musée dans une école ainsi qu'à un habitant enthousiaste, devenu par la suite directeur du Musée d'histoire et d'ethnographie des peuples de l'extrême Nord<sup>1</sup>.

Il semble qu'un certain nombre de problèmes se posent. En premier lieu, des expositions de ce type ne se visitent généralement qu'une seule fois et attirent surtout les écoliers et les étudiants. Est-il possible de mieux les utiliser ? Sans doute, et l'on peut penser que ce sera un jour le cas. Ce qu'il faut, c'est mettre sur pied des expositions qui, d'une part, présentent ce qu'a de typique l'ensemble d'une culture, au sens contemporain du terme, et qui, d'autre part, attirent à plusieurs reprises un même visiteur (ou un même groupe de visiteurs). N'est-il pas possible d'organiser de telles expositions ? ■

1. Les directeurs des musées d'Oleniok et de Chouryckarsky ont reçu une formation au Musée russe des arts et traditions populaires. Des stages de formation de ce type sont organisés en fonction des besoins. En 1990-1991, des stages collectifs étaient destinés au personnel des musées sibériens.

# Sculpté dans la terre : le Musée esquimau

Lorraine Brandon

*Les oblats en mission dans l'Arctique canadien central et oriental comptent parmi les premiers créateurs de musées d'art inuit. Le conservateur du Musée esquimau de Churchill, sur la baie d'Hudson, Lorraine Brandon, nous présente son établissement et quelques-unes des pièces de sa collection d'art inuit. Elle a également publié un ouvrage intitulé Carved from the land : the Eskimo Museum, qui sera disponible en 1994.*

La mer a largué mes amarres.  
Elle m'entraîne tel un lichen  
Au fil de l'eau.  
La Terre et les puissants éléments  
Me happent,  
S'engouffrent en moi,  
M'entraînent au loin,  
Et je frémiss de joie.  
(Uvavnuuk, Igloodlik, Canada)

En 1912, la première mission catholique de l'Arctique canadien central et oriental s'est installée à Chesterfield Inlet, sur la rive occidentale de la baie d'Hudson. Le responsable de cette mission, le père Arsène Turquetil, vouait une grande admiration à la culture inuit et à l'ingéniosité dont ce peuple faisait montre pour survivre dans un pays aussi rude et aussi inhospitalier pour les étrangers. Comme il ne tenait pas à garder l'exclusivité de ses découvertes, on put voir dès 1919 un petit nombre d'objets d'art inuit dont il avait fait don au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Suisse).

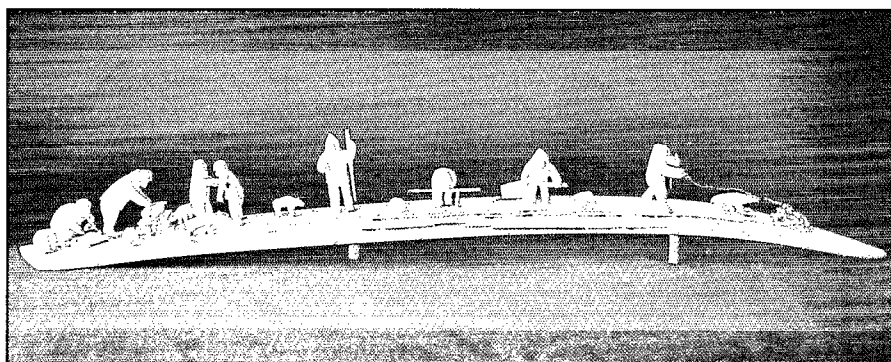
Vingt-cinq années plus tard, en 1944, un petit musée fut fondé par le vicariat de la baie d'Hudson (devenu, en 1967, diocèse de Churchill, sur la baie d'Hudson), dans une pièce en façade de la résidence de l'évêque, à Churchill. M<sup>gr</sup> Marc Lacroix et ses compagnons missionnaires avaient en effet estimé que montrer des

sculptures faites par les Inuit eux-mêmes et décrivant leur mode de vie pourrait grandement contribuer à faire apprécier leur culture, ses valeurs et les conceptions du monde dont elle est porteuse.

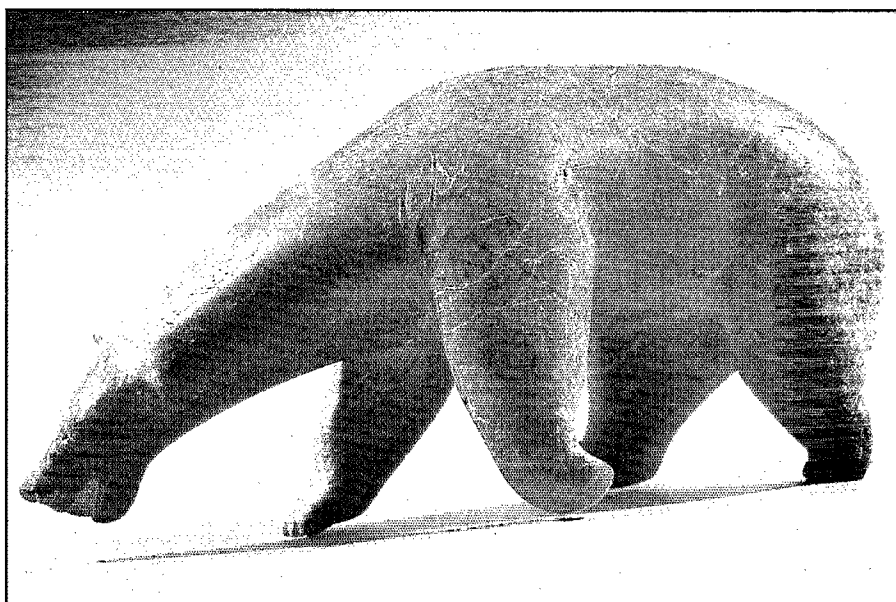
Cette période est souvent considérée comme celle de la découverte de l'art inuit, après la visite qu'un jeune artiste canadien, James Houston, fit à Port Harrison et à Povungnituk, sur la rive orientale de la baie d'Hudson. Mais il aura fallu près de vingt-cinq ans pour que les galeries d'art et les musées publics du Canada méridional commencent à exposer et à promouvoir activement les produits de cet art.

Au fil des ans, les missionnaires ont contribué à encourager la production et la promotion des sculptures. Dès les années 40, le père Franz Van de Velde a entrepris, en étroite collaboration avec la population de Pelly Bay, de promouvoir la création des belles petites sculptures qui font aujourd'hui la célébrité de cette communauté. D'autres oblats ont participé à la création des coopératives locales qui ont tant fait pour la promotion et la diffusion des produits de l'art et de l'artisanat du Grand Nord. Depuis 1948, le petit musée de la baie d'Hudson a aussi pour conservateur un missionnaire, le frère Jacques Volant. Familier des missions du Grand Nord depuis vingt-trois ans, ce

Chasse au phoque : autour du trou dans la glace. Antonin Attark, 1909-1960. Pelly Bay (Territoires du Nord-Ouest), vers 1949. Ivoire, 7,2 cm.



© Bernard Fransen



La promenade de l'ours.  
John Kaunak, né en 1941.  
Repulse Bay  
(Territoires du Nord-Ouest),  
vers 1962. Pierre, 10,1 cm.

dernier s'est tout de suite intéressé au musée et lui a consacré trente-huit années de sa vie.

Quand il a été fondé, le musée regroupait essentiellement des panneaux en ivoire de morse montrant des scènes de la vie quotidienne, un certain nombre d'outils et quelques spécimens de la faune et de la flore. Au fil des ans, il s'est développé, lentement mais sûrement, par l'acquisition, surtout, de sculptures en pierre, en os ou en ivoire, pour la plupart achetées par les missionnaires à l'artiste lui-même, directement ou par l'entremise des coopératives locales. Dans certains cas, il s'agissait de pièces offertes à des missionnaires qui en ont eux-mêmes fait don au musée ; quelques-unes ont été confiées au musée par des amis. Le frère Jacques Volant a réuni ce qui allait devenir la collection permanente, qui compte aujourd'hui plus de huit cents pièces.

Le Musée esquimau occupe l'espace principal d'un édifice diocésain polyvalent construit en 1962 ; ouvert en permanence, il accueille plus de 9 000 visiteurs par an : des touristes étrangers, des hommes d'affaires, des personnes venues en consultation à l'hôpital inuit et des habitants de la région. Au début des années 80, le diocèse a créé une petite collection d'archives photographiques, qui suscite un intérêt croissant parmi la population du Grand Nord.

Le musée a toujours su allier la mo-

destie et le discernement, s'efforçant d'être un complément et non un concurrent des établissements plus importants qui ont des fonctions similaires en matière de patrimoine. La majeure partie de sa collection provient de l'Arctique canadien central et oriental, y compris le nord du Québec, la sculpture contemporaine d'après 1930 constituant le principal pôle d'attraction de l'aire d'exposition. Pour les visiteurs davantage habitués aux expositions thématiques temporaires organisées par les musées d'art du Sud, l'exposition permanente de sculpture inuit impressionne par sa diversité et son ampleur. L'ensemble de la collection permet de se faire une idée de l'histoire du Grand Nord, à travers le regard des Inuit et telle qu'elle s'est exprimée dans leur art. Les explications autres que celles de l'artiste lui-même sont réduites au minimum afin d'éviter tout excès d'interprétation extérieure. La collection montre en outre la diversité de l'art inuit, dont les formes d'expression peuvent aller du détail naturaliste à des représentations plus abstraites et symboliques.

Chaque sculpture met en relief certains aspects de la vie des Inuit : ingéniosité et patience du chasseur, crainte des esprits qui ont le pouvoir de retenir le gibier, dramaturgie de la danse du tambour.

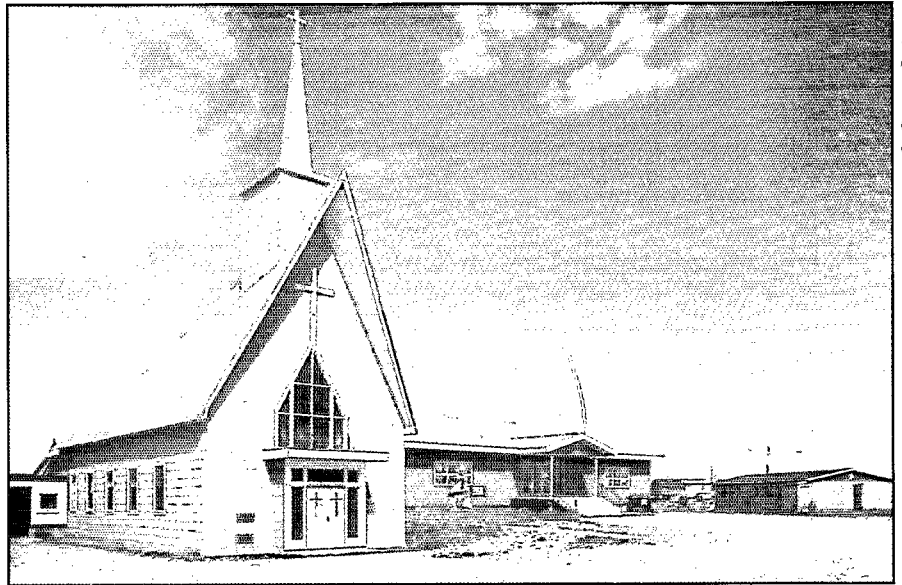
Comme on peut s'y attendre, nombreuses sont les sculptures dont le sujet se rapporte à la survie et à la quête perpétuelle de nourriture. Par la chasse, l'Inuit entretient des rapports étroits avec la terre, tandis que le caractère communautaire de la chasse, la répartition et la consommation des prises renforcent les liens familiaux et sociaux. Il suffit pour s'en convaincre de voir une sculpture qui représente la chasse au phoque en hiver. Lorsque la mer est gelée, les phoques creusent dans la glace des trous qui leur permettent de respirer et qui permettent

aussi aux chasseurs de les capturer. La sculpture en question décrit les différentes phases de la capture : des chasseurs, debout autour des trous dans la glace, attendent que les phoques apparaissent ; d'autres sont en train d'en attraper un ; d'autres encore ont traîné leur proie sur la glace. Chaque silhouette reste distincte, mais semble en même temps étroitement liée aux autres.

Le musée montre aussi un autre aspect de la chasse au phoque : une peau de phoque et quelques objets d'artisanat faits dans le même matériau voisinent avec une affiche montrant les répercussions que les manifestations contre la chasse au phoque organisées par des défenseurs d'animaux peuvent avoir sur la vie des Inuit.

Un autre groupe de sculptures illustre les grands thèmes de la mythologie inuit. Trois d'entre elles content l'histoire de Nuliajuk, l'une des grandes figures de cette mythologie. Un oiseau de mer poursuivait une jeune fille de ses assiduités ; pour la lui soustraire, le père et les frères de la jeune fille emmènent celle-ci en barque sur une île voisine. Soudain, la tempête se lève. Voulant sauver l'embarcation, ils jettent la jeune fille à la mer. Lorsqu'elle tente de remonter à bord, ses doigts sont sectionnés, et elle se noie. Alors ses doigts se transforment en animaux qui la rejoignent au fond de la mer pour vivre avec elle. Des profondeurs des flots, la jeune fille, devenue l'esprit Nuliajuk, règne sur les animaux marins. Les Inuit attribuent de grands pouvoirs à Nuliajuk, dont la colère peut se déchaîner à l'occasion de toute transgression de l'un des multiples tabous de leur culture. Elle les punit notamment en éloignant le gibier, elle leur inflige les souffrances de la disette et même elle les tue.

Les incantations adressées aux esprits et la communication par le chant et la danse ont toujours occupé une grande



*L'église des Saints-Martyrs du Canada et le Musée esquimau, à Churchill, Manitoba.*

place dans la vie des Inuit et constituent souvent le thème de leurs sculptures. Les chants peuvent avoir un caractère magique ou décrire la vie de tous les jours — la joie d'une chasse abondante ou la déception d'une aventure qui tourne mal, un périple ardu ou la beauté et la grandeur du territoire.

À travers ces chants et ces danses, de même qu'en regardant leurs représentations sculpturales, il est possible d'entrevoir ce qu'est la vision du monde des Inuit. Une sculpture d'Antonin Attark représente la dramaturgie de la danse du tambour. Le chanteur, avec son grand tambour, est au milieu d'un cercle d'hommes ; il se balance d'un côté et de l'autre, à son propre rythme, tout en chantant sa chanson. Peut-être se moquet-il de lui-même quand il raconte comment il n'a pu procurer suffisamment de nourriture à sa famille, peut-être s'agit-il d'une femme qui reprend le chant de son

époux ou d'un chasseur qui narre ses aventures — plus le chasseur est courageux et sa chasse couronnée de succès, plus les paroles de son chant sont modestes. La sculpture d'Antonin représente le chasseur penché d'un côté, comme si l'artiste avait pris un instantané de son mouvement de balancier ; sa silhouette est blanche, mais, en contrepoint, les hommes qui l'entourent sont noirs, tandis que tous les corps en cercle sont légèrement inclinés en direction du chanteur, vers lequel ils tournent leur visage, ce qui crée une très forte relation spatiale entre eux. Aucune des silhouettes ne touche l'autre, mais elles donnent l'impression d'être toutes solidement assemblées.

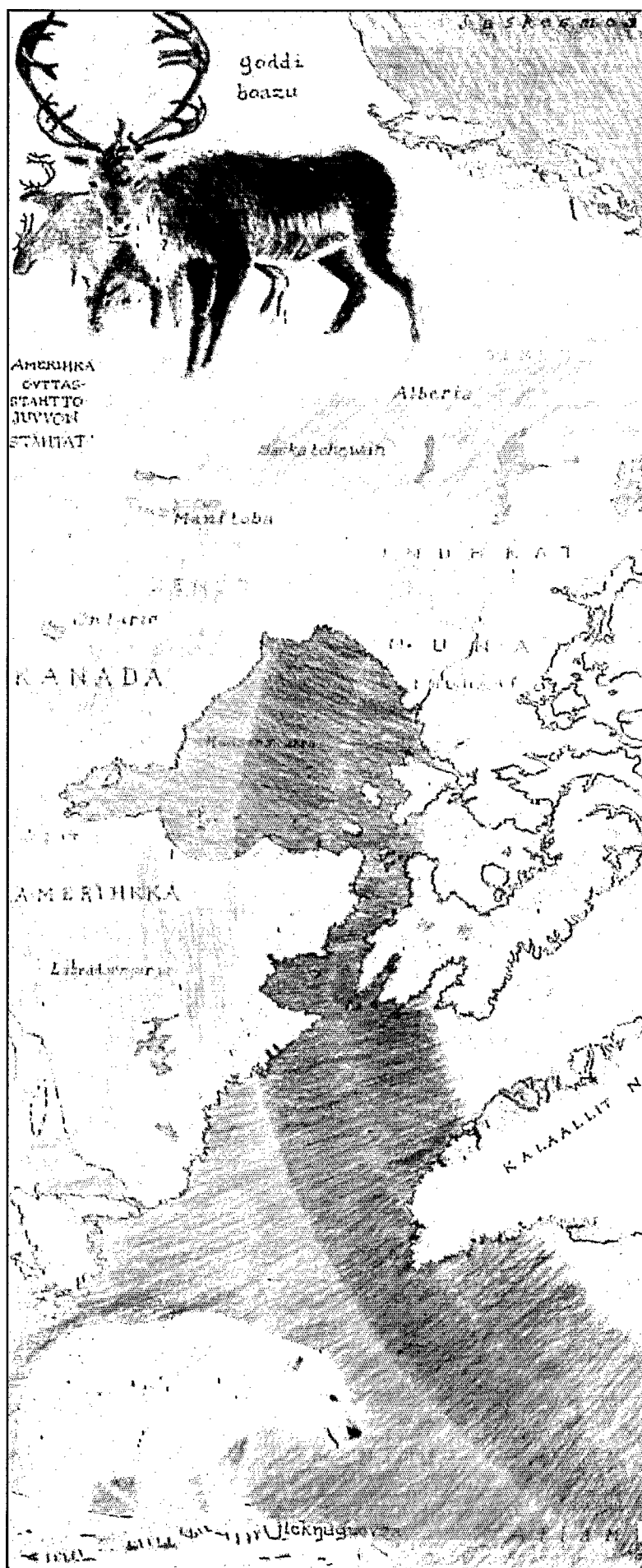
Le Musée esquimau demeurera pour longtemps le legs par lequel le diocèse de Churchill, sur la baie d'Hudson, a voulu témoigner de l'intérêt et de l'attachement que les missionnaires portent à la culture inuit. ■



# Œuvres d'art des terres arctiques

« Arts from the Arctic » regroupe une série d'expositions d'œuvres des meilleurs artistes et artisans des terres arctiques de Scandinavie, d'Alaska, du Groenland, du Canada et de Russie. Présentées en différents lieux du Grand Nord durant les mois de mai et de juin 1993, sous le patronage du Fonds international pour le développement des cultures (FIPC) de l'UNESCO, ces expositions ont pour la première fois permis aux créateurs des terres arctiques de regrouper leurs travaux et de nouer des liens entre les cultures des peuples autochtones. Grâce au soutien du FIPC, auquel s'ajoute celui de plusieurs gouvernements (en particulier du Gouvernement norvégien), d'organisations régionales et locales, ainsi que de plusieurs commanditaires privés, l'exposition est présentée, en 1994, dans plusieurs villes : à Lillehammer (Norvège) durant les Jeux olympiques d'hiver, à Victoria, capitale de la Colombie-Britannique (Canada), à l'occasion des Jeux du Commonwealth, et dans les plus importants musées du Grand Nord.

L'exposition « Northern Spirits » a été présentée au Chrysler Museum, à Norfolk, en Virginie (États-Unis d'Amérique), d'avril à juin 1993. Hommage au peuple inuit du Canada, elle permettait de voir les sculptures appartenant au Musée d'histoire naturelle de la Smithsonian Institution ■

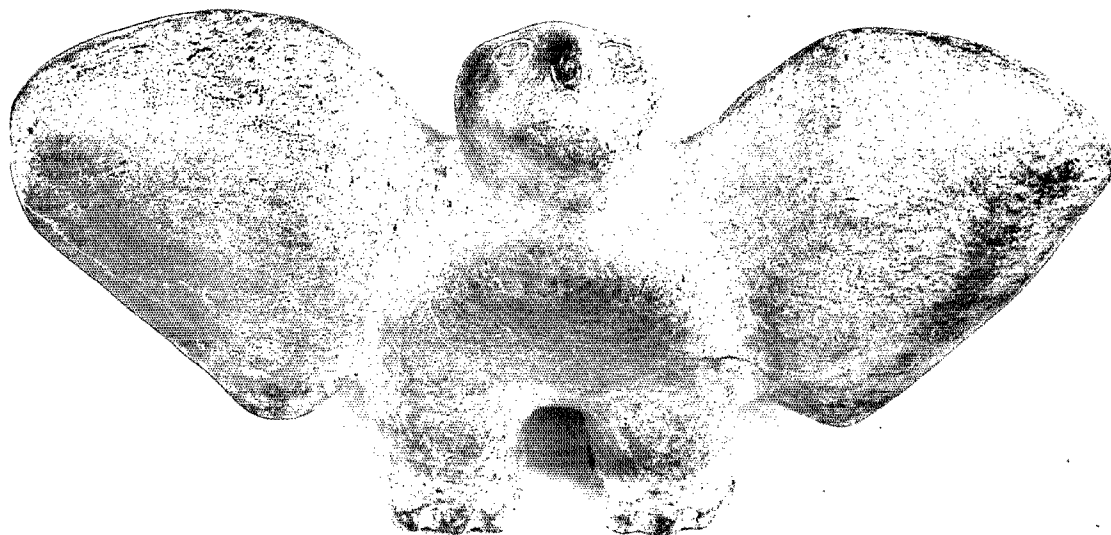


Carte, de Hans Ragnar Mathisen, tirée du catalogue de « Arts from the Arctic ».





Uppic (*chouette des neiges*), œuvre d'un artiste inconnu, probablement de l'île de Baffin, avant 1960. Collection du Muséum d'histoire naturelle de la Smithsonian Institution.



© Smithsonian Institution

© Smithsonian Institution



Elle porte son fils mort, *Munamee*, cap Dorset, 1956. Collection du Muséum d'histoire naturelle de la Smithsonian Institution.



Le chasseur et l'ours se disputent un phoque, *Davidialuk Alasua Amittu*, Povungnituk, 1959. Collection du Muséum d'histoire naturelle de la Smithsonian Institution.

© Smithsonian Institution

# Le Prince of Wales Northern Heritage Centre : plus qu'un musée

*Boris Atamanenko, Barb Cameron et Ian Moir*

*Le Prince of Wales Northern Heritage Centre du Canada est en perpétuelle évolution, car il cherche à toucher des populations qui sont à plusieurs fuseaux horaires de distance les unes des autres et à redéfinir la notion de service dans le domaine du patrimoine en fonction de leurs besoins. Les auteurs du présent article, Boris Atamanenko, Barb Cameron et Ian Moir, travaillent tous dans ce centre, où ils sont respectivement conseiller pour les problèmes de patrimoine, conservateur chargé des services d'éducation et d'action culturelle, et archiviste principal.*

En avril 1979, l'inauguration du Prince of Wales Northern Heritage Centre a représenté une étape importante de la mise en place par le gouvernement des Territoires du Nord-Ouest de programmes relatifs au patrimoine. Situé à Yellowknife, capitale des Territoires du Nord-Ouest, le centre ne correspond pas tout à fait à la définition euro-américaine du musée. Tout en remplissant les fonctions muséales classiques de collecte, d'analyse et d'exposition d'objets — importantes pour faire apprécier et mieux comprendre les différents modes de vie et cultures nordiques —, le centre gère aussi un grand nombre d'autres programmes relatifs au patrimoine.

S'il a été décidé de créer ce « centre du patrimoine » plutôt qu'un musée traditionnel, c'est pour tenir compte de la spécificité du milieu humain et naturel des Territoires du Nord-Ouest, la plus vaste circonscription politique du Canada, puisqu'elle s'étend sur 3,4 millions de kilomètres carrés et trois fuseaux horaires. En dépit de ses dimensions, c'est la région la moins peuplée du pays, puisque l'on y dénombre moins de 60 000 habitants appartenant à trois grands groupes culturels et parlant neuf langues officiellement reconnues. Les méthodes de la muséologie classique sont inadéquates pour remédier à l'isolement de ces groupes culturels et pour répondre à leurs besoins spécifiques extrêmement divers.

Même les sections du centre les plus classiques sur le plan muséologique en font l'expérience. Outre leurs tâches habituelles, les trois sections chargées des collections, de la conservation et des expositions gèrent toutes de vastes programmes de formation pour les membres des communautés, donnent des conseils techniques et professionnels aux divers groupes locaux et organisent de plus en plus de nombreuses expositions itinérantes et d'échanges.

Mais ce qui fait de cet établissement un véritable « centre du patrimoine », c'est le nombre de programmes supplémentaires créés pour répondre aux besoins des diverses communautés de la région, qui souvent vivent à de grandes distances les unes des autres. Le centre est chargé de mener à bien un programme archéologique établi par le gouvernement, un programme d'éducation et d'action culturelle très spécialisé, un programme relatif aux noms géographiques et un programme consultatif en matière de patrimoine ; en outre, il gère les archives des Territoires du Nord-Ouest.

Les notions de « musée » et de « patrimoine » ont donc été considérablement élargies : si une communauté a un besoin spécifique d'aide sur un point d'archéologie, une autre peut avoir besoin d'assistance pour retrouver des toponymes traditionnels, et une troisième pour résoudre un litige territorial. Seule une conception assez étendue et souple de ce que l'on entend par « services du patrimoine » permet au centre de fonctionner efficacement.

Le travail dans cette région pose aussi certains problèmes pratiques bien particuliers. Par exemple, comment des services du patrimoine peuvent-ils fonctionner dans une zone si étendue ? Comment atteindre les populations ? Comment une institution centralisée comme la nôtre, avec un personnel et des ressources limités, peut-elle donner aux diverses communautés le sentiment qu'elle cherche à répondre à leurs questions et non à leur imposer des réponses à des questions qu'elles n'ont jamais posées ?

L'une des façons de régler le problème est tout simplement de communiquer : ainsi un processus ininterrompu d'échanges s'est engagé entre le personnel du centre et les communautés. Pour mettre en place un système efficace de consulta-

tion et rendre des services bien adaptés, la première chose à faire est d'être à l'écoute des groupes pour connaître leurs besoins ; aussi les personnes chargées des cinq programmes principaux — archéologie, éducation et action culturelle, toponymie, services consultatifs en matière de patrimoine et archives — consultent-elles toutes régulièrement les communautés.

### Les programmes

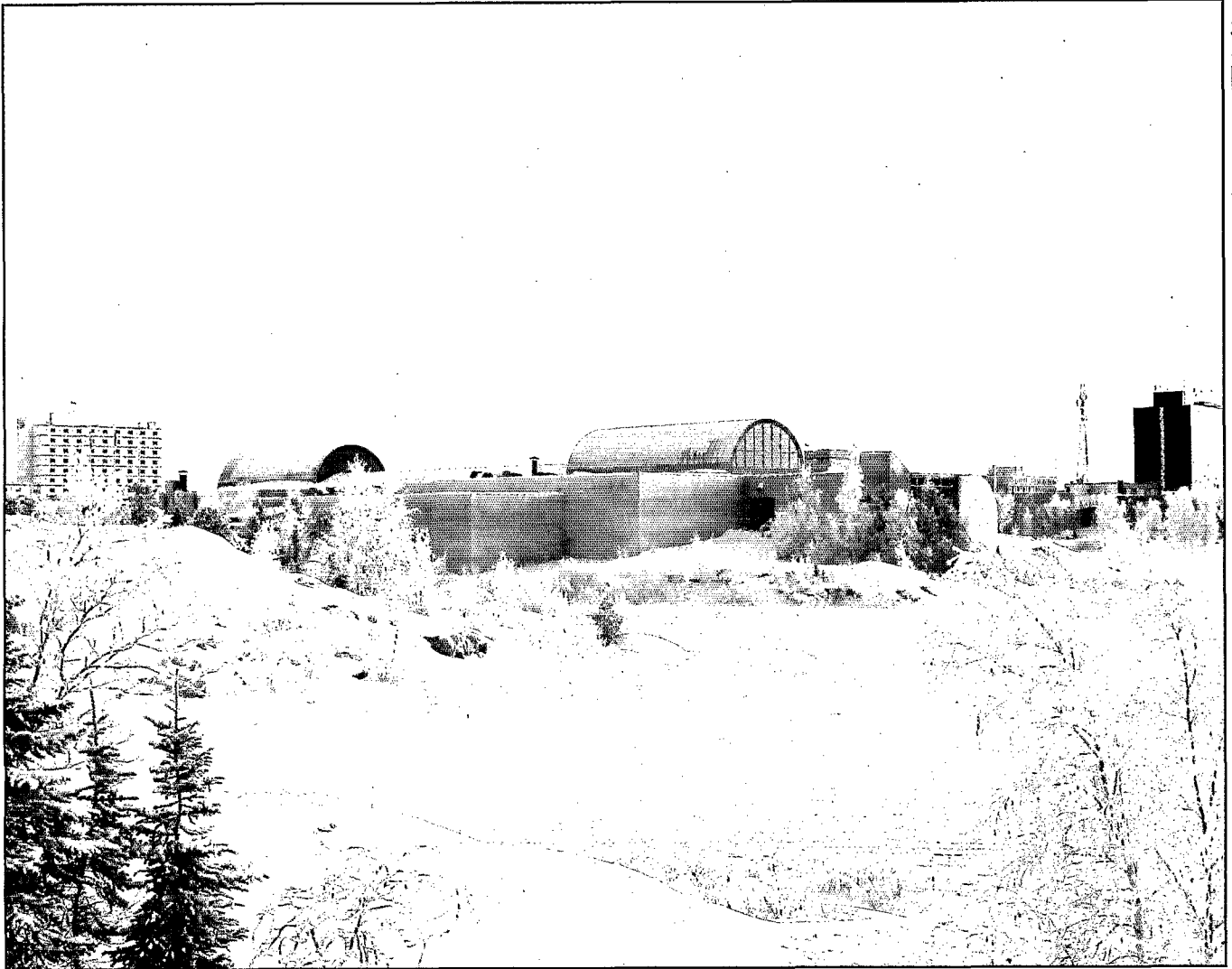
Le programme archéologique vise à promouvoir la conservation, l'étude et l'interprétation des sites importants, comme sources d'information en même temps que comme symboles des valeurs culturelles traditionnelles. A cette fin, il met au point des plans d'occupation des sols et de recherche archéologique, ainsi que des programmes de formation. Un projet pilote en matière de patrimoine a été lancé pour donner aux habitants de la région arctique occidentale la formation et les connaissances nécessaires à la réalisation de projets dans ce domaine. Ce programme n'est cependant pas à sens unique, puisqu'il est conçu en étroite collaboration avec les organisations communautaires ; les particuliers, les organisations, les éventuels stagiaires et les anciens des communautés coopèrent avec le personnel du centre pour développer, à partir de ce que l'on sait des modes de vie traditionnels et de l'occupation des sols, une pratique archéologique moderne.

L'objectif principal du programme d'éducation et d'action culturelle est de mieux faire comprendre et apprécier la diversité des civilisations dans les Territoires du Nord-Ouest.

Principale localité des Territoires, Yellowknife accueille le plus grand nombre de visiteurs, et de nombreux programmes éducatifs sont conçus à l'intention de ces

derniers — étudiants, résidents ou touristes. A l'adresse des communautés les plus éloignées, la section des services d'action culturelle conçoit et développe des sessions éducatives à l'intention des écoles ; en outre, elle coordonne et organise des expositions itinérantes et propose des services de consultation aux éducateurs. Plus de 1 300 objets manipulables sont à la disposition des groupes scolaires et des organisations de défense du patrimoine local. Chaque année, le personnel de l'établissement se rend dans telle ou telle communauté extérieure à Yellowknife, pour y développer des activités éducatives en matière de patrimoine, notamment le prêt d'équipements éducatifs et de matériels pédagogiques. Toutefois, comme un unique employé à plein temps doit desservir une zone qui représente un tiers de terres émergées du Canada, seuls deux ou trois déplacements peuvent être organisés chaque année.

La coopération entre les personnels du musée et les populations autochtones est capitale pour la conception des programmes. Les organisations autochtones sont de plus en plus associées à l'interprétation de leur culture et de leur patrimoine, et elles ont un droit de regard de plus en plus affirmé sur ces questions. Ainsi l'exactitude des informations s'est améliorée, et il existe désormais un meilleur équilibre entre les connaissances des chercheurs et le savoir traditionnel. Par exemple, dans le cadre d'un projet visant à faire connaître l'importance du savoir autochtone, ainsi qu'à favoriser le développement des connaissances scientifiques, les responsables de l'éducation ont mis au point avec la tribu des Dene des activités de plein air destinées aux enfants. Des anciens de la tribu et des spécialistes locaux y sont associés comme moniteurs, l'objectif étant de donner aux enfants, en leur faisant partager le mode



© John Poirier, NWT Archives

*Vue extérieure du Prince of Wales Northern Heritage Centre.*

de vie des Dene, une idée plus juste de la culture locale et de l'histoire du pays.

Les noms traditionnels font partie intégrante de la culture et de l'histoire des populations autochtones du Nord. Le toponymiste du centre travaille en étroite relation avec les communautés pour rassembler des informations sur les milliers de désignations locales de tel ou tel point du territoire, qui peuvent ensuite devenir des noms officiellement reconnus. De la sorte, nombre de lieux ont retrouvé leur nom ancien : par exemple, Snowdrift, sur le Grand Lac de l'Esclave, dans le sud de la région des Esclaves, est devenu Lutselke (le lieu du *lutsel*, un petit poisson) et Eskimo Point, sur la baie d'Hudson, dans le district du Keewatin, est maintenant appelé Arviat (baleine franche).

Le Bureau consultatif pour le patri-

moine apporte une aide financière aux musées locaux et aux organisations de défense du patrimoine dans l'ensemble des Territoires du Nord-Ouest et coordonne les services de soutien professionnel et technique. Le conseiller pour les questions de patrimoine se rend dans les trois musées régionaux et rencontre les sociétés historiques et les groupes de défense du patrimoine sur l'ensemble des territoires, consulte les responsables et coordonne avec eux le soutien et la formation apportés à ces institutions. Le Bureau consultatif assure également la liaison avec d'autres musées nationaux et internationaux pour tout ce qui a trait aux questions muséologiques et à l'évolution en la matière. Dans une région dépourvue d'associations professionnelles dans le domaine des musées et du patrimoine, il

© John Poirier, NWT Archives



*Une salle du Prince of Wales  
Northern Heritage Centre.*

importe aussi d'encourager la création et le maintien d'un réseau d'organisations régionales. Dans le cadre d'un programme général de subventionnement, les demandes de financement sont examinées et évaluées par le conseiller pour les questions de patrimoine, qui aide aussi les musées et les organisations de défense à planifier et à réaliser leurs projets.

Depuis 1979, la tenue des archives des Territoires du Nord-Ouest est l'une des nombreuses activités du centre. Le service des archives n'est pas seulement une bibliothèque de manuscrits, il gère un vaste fonds, notamment des archives gouvernementales et des documents émanant de particuliers ou d'organisations qui illustrent l'histoire des Territoires du Nord-Ouest. Toutefois, en raison même de l'immensité des Territoires et de leur diversité culturelle, il est malaisé d'obtenir des documents ou d'y avoir accès. Avec sept langues indigènes officiellement reconnues, l'acquisition des documents devient un exploit herculéen. De

plus, alors que dans la plupart des cas les archives doivent être consultées sur place, on s'efforce ici d'atteindre les citoyens dans leur propre communauté, et le service consacre une part non négligeable de ses ressources à produire des copies de référence (photographies, enregistrements sonores et vidéo).

Ce service étant le seul des Territoires du Nord-Ouest à employer des archivistes professionnels, il lui appartient aussi d'apporter une aide, une formation et des avis autorisés aux divers organismes attachés aux problèmes du patrimoine ; à cette fin, des stages annuels sont organisés, tant à l'est qu'à l'ouest de la région arctique.

#### **La protection du patrimoine dans les Territoires du Nord-Ouest : quelles perspectives ?**

Le Prince of Wales Northern Heritage Centre doit en permanence résoudre bien des problèmes, parfois délicats, pour rester une institution de soutien au service

des organisations locales de sauvegarde du patrimoine. En effet, la demande en provenance des divers organisations et *centres communautaires locaux* ne fait que croître. Il a donc fallu développer les services « musée » et « patrimoine », et leur confier aussi la protection du patrimoine inaliénable : interprétation de l'histoire orale, renaissance des langues ou transmission du savoir traditionnel.

On ne peut parler de préserver le patrimoine et l'environnement sans s'efforcer de préserver la culture au quotidien. Or les mutations rapides dans les domaines social, culturel, politique et écologique auxquelles on assiste dans le monde entier se font aussi lourdement sentir dans les régions nordiques. Un établissement comme le nôtre doit être en mesure d'aider des communautés très isolées à assimiler ces changements tout en sauvegardant leurs traditions.

La satisfaction des revendications territoriales autochtones et le rapatriement de collections d'objets et de documents d'archives posent aussi d'intéressantes questions. Le but poursuivi est d'amener la population locale à prendre pleinement en charge la préservation de son patrimoine tel qu'il se définit dans chaque communauté. Le rapatriement des collections doit aussi se faire dans le respect des normes muséales en vigueur, ce qui exige qu'une formation soit donnée à tous, autochtones ou non.

Le centre reçoit donc des demandes de formation toujours plus nombreuses dans la plupart des domaines liés au patrimoine, et il va falloir mettre sur pied un réseau de formateurs plus élargi et mieux coordonné. A cette fin, on a récemment entrepris l'évaluation des besoins, en multipliant les consultations des communautés. Les suggestions et les demandes que cette enquête va faire apparaître vont permettre de mieux déterminer et de mieux orienter les prochaines consultations et de mettre au point des méthodes de formation dans toutes les communautés du Nord. Nous espérons que l'association des savoirs traditionnels et de l'expertise des spécialistes des musées et du patrimoine va permettre l'élaboration de programmes répondant effectivement aux besoins.

Grâce à l'automatisation et à la mise en place de diverses autres technologies, on pourra bientôt faire face aux problèmes d'espace, de distance et de décalage horaire que connaissent les populations du Nord. Toutefois, c'est à elles qu'il appartient de décider des programmes à mettre en œuvre en matière de patrimoine. Les contacts et les échanges réguliers entre les organisations communautaires de sauvegarde de ces patrimoines et le Prince of Wales Northern Heritage Centre permettent de s'assurer que les services fournis sont utiles et efficaces. ■

# Le passé retrouvé : Musée national et Archives du Groenland

Joel Berglund

*À la suite de l'accession à l'autonomie interne du Groenland en 1979, l'essentiel des collections danoises se rapportant à l'histoire du Groenland a été restitué au jeune Musée national durant la dernière décennie. Le conservateur du département d'archéologie du musée, qui se consacre à la recherche d'antiquités au Groenland depuis 1980, raconte comment ces transferts se sont effectués.*

Les musées du Groenland sont de création relativement récente : le premier a été fondé il y a seulement vingt-cinq ans. En 1968, la première exposition a été inaugurée à Nuuk, capitale du Groenland, et son musée, devenu aujourd'hui le Musée national et Archives du Groenland, s'est vu attribuer le statut de musée régional danois puisque le Groenland, colonie danoise de 1721 à 1953, est devenu à cette date partie intégrante du royaume. Il a conservé ce statut jusqu'à son accession à l'autonomie interne en 1979. Deux ans plus tard, le Groenland promulguait sa propre législation sur les musées, afin de promouvoir les activités muséales et d'encourager les municipalités groenlandaises à créer des musées régionaux. Un effort couronné de succès : il existe aujourd'hui des musées régionaux dans quatorze des dix-huit municipalités du territoire. Ce chiffre a de quoi surprendre, car l'île ne compte que 55 000 habitants, disséminés sur plus de 2,2 millions de kilomètres carrés de terres arctiques.

Le Musée national du Groenland est le principal musée du pays, et ses collections retracent son histoire tant par le recensement de sources écrites que par l'accumulation de témoignages concernant la vie quotidienne. L'histoire du Groenland couvre une période de cinq mille ans et, au cours des millénaires, le pays a connu plusieurs vagues d'immigration de populations esquimaudes venues du nord du Canada. Vers la fin de la période viking, des agriculteurs irlandais arrivèrent de l'est, associant le Groenland à l'histoire de l'Islande, de la Norvège et du Danemark, processus dont l'aboutissement fut l'annexion du Groenland par ce dernier.

La nature a toujours été toute-puissante dans les régions arctiques et subarctiques de la planète, et il en est encore

ainsi au Groenland. De ce fait, le musée se doit de diffuser des informations sur le milieu lui-même. L'histoire des civilisations enregistre l'évolution chronologique de nos comportements, elle est un moyen de connaissance du cadre de vie, physique et sociologique, de ces contrées, et devrait toujours être prolongée par l'étude des arts, expression véritable de l'*Homo ludens* du passé et du présent. Cette philosophie résume bien les activités du musée.

Le Musée national du Groenland se compose au total de neuf bâtiments, de tailles et de formes diverses, qui abritent des ateliers, des locaux de restauration, des studios de photographie, des archives, des réserves, des bureaux et, naturellement, des salles d'exposition, chacune étant consacrée à l'illustration de différentes disciplines : on y trouve un hangar à bateaux avec des kayaks et des embarcations pour les femmes ; des espaces consacrés aux arts et à l'artisanat groenlandais, aux costumes, à l'environnement des Esquimaux dans les zones polaires, à la collection scandinave, à la géologie de la région de Nuuk, à la vie des oiseaux de la région ; principale attraction du musée : des momies provenant de Qilakitsoq, dans le nord du Groenland, qui sont connues dans le monde entier. Une salle est réservée aux expositions temporaires, généralement consacrées aux productions artistiques, groenlandaises ou étrangères, auxquelles le musée attache une grande importance. Certes, sa mission première est de révéler la richesse de l'art groenlandais, mais il estime tout aussi important de faire connaître à la population toutes les tendances de l'art contemporain dans le monde.

Les fouilles archéologiques, les donations, les achats et ses propres activités de collecte ont permis à l'établissement de constituer des collections d'une grande





Avec l'aimable autorisation de l'auteur

valeur qui, au cours de ces dernières années, se sont considérablement enrichies.

Ceux qui étudient l'histoire des terres arctiques savent que, depuis plus d'un siècle, le Danemark mène régulièrement des programmes de recherche au Groenland, ce qui en fait l'un des pays le mieux informé en matière d'archéologie et d'ethnographie arctiques. La collection danoise du Musée national danois, à Copenhague, est représentative de la quasi-totalité du Groenland, ainsi que de toutes les cultures apparues dans cette région de l'Arctique, et c'est l'une des plus belles collections arctiques qui existe au monde.

On estime qu'elle regroupe environ 15 000 pièces ethnographiques et près de 100 000 objets provenant de fouilles archéologiques.

Les autorités autonomes groenlandaises étant devenues en 1981 responsables de la recherche d'antiquités et des activités culturelles, le Musée national danois n'avait plus au Groenland d'intérêt ou de responsabilité directe en la matière. Toutes les activités de collecte d'objets anciens et d'archives étaient désormais du ressort des autorités groenlandaises, et le musée de Nuuk est devenu musée national. Toutefois, son fonds propre était ma-

*Aron de Kangeq, aquarelle illustrant l'histoire de la dispute des deux amis qui escaladent la montagne. Vers 1858.*



*Au centre du front de mer,  
le Musée national et Archives  
du Groenland à Nuuk.  
Avril 1993.*

nifestement insuffisant pour répondre aux attentes du public d'un musée national. Le retour récent en Islande des manuscrits islandais avait créé un précédent pour la restitution aux anciennes colonies de l'Atlantique Nord de leurs objets de collection. Il fut décidé que, si le musée de Nuuk atteignait un niveau de développement muséologique suffisant pour garantir une bonne conservation des objets, une partie de la collection groenlandaise du Musée national danois y serait rapatriée.

### Une décennie de restitution

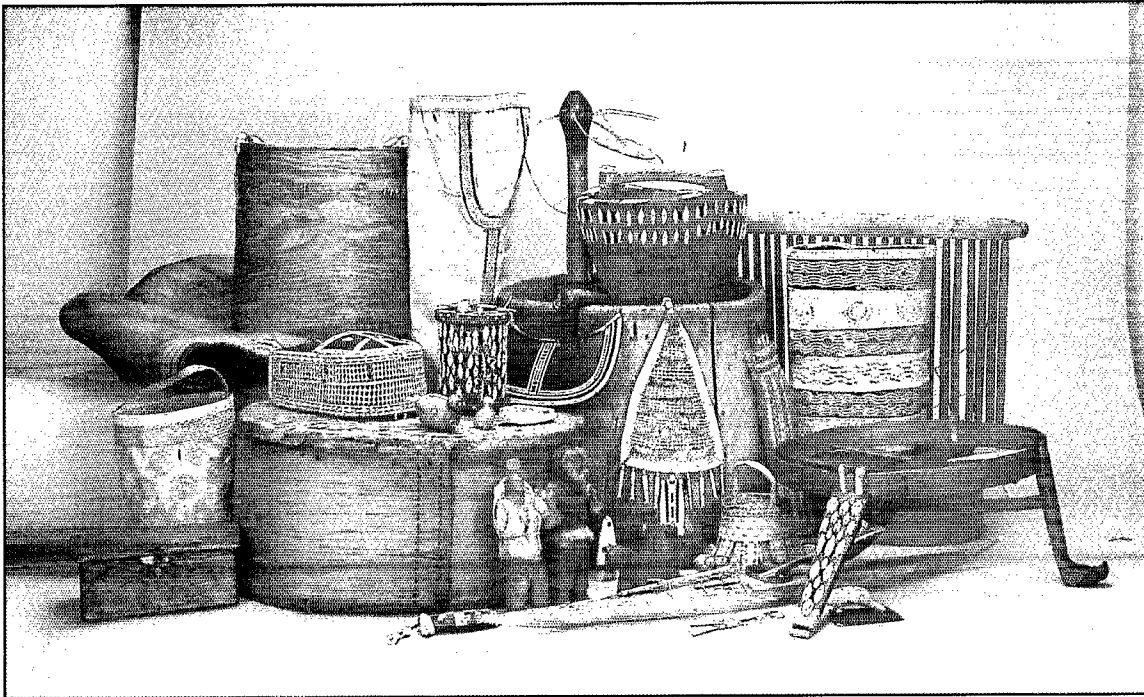
Le premier transfert a eu lieu en 1982. Quelque deux cents aquarelles peintes vers 1860 par deux artistes groenlandais, Aron de Kangeq et Jens Kreutzmann de Kangaamiut, furent remises au musée de Nuuk. En 1984, à la suite de cette transaction relativement improvisée, une commission de coopération chargée d'organiser les transferts plus importants qui

allaient suivre a été officiellement mise en place. Elle est composée de trois membres du musée du Groenland et de trois membres du Musée national danois ; un secrétariat, constitué au Musée national de Copenhague, est chargé de prendre les dispositions pratiques nécessitées par ces transferts.

La première tâche de la commission a été le transfert, en 1986, de la collection ethnographique recueillie lors des expéditions effectuées par le Danemark pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Celle-ci comprend au total quelque 4 000 pièces qui couvrent l'essentiel de l'histoire du Groenland : la célèbre collection Gustav Holm, qui intéresse la côte orientale ; des collections provenant du nord, qui se rapportent à la culture de Thulé aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, ainsi que les matériels archéologiques provenant d'Ammassalik, qui couvrent la période allant du début du XV<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup>.

En 1990, une collection ethnographique concernant les Esquimaux polaires a été transférée, et 1994 devrait voir le retour d'une série de pièces ethnographiques provenant de la partie occidentale du Groenland, si bien que le transfert de la collection ethnographique sur les Esquimaux du Groenland va être achevé. Ce dernier envoi concernera les objets archéologiques scandinaves datant de 985 à 1500 après J.-C., et, d'ici 1995, l'ensemble du programme de restitution devrait avoir été mené à bien. Avant chaque transfert, une exposition d'adieu est organisée au Musée national de Copenhague et, à leur arrivée à Nuuk, les objets sont exposés dans le musée.

Le Musée national du Groenland a récemment conclu un autre accord de transfert, cette fois avec le Musée de géologie. Cette évolution semble toute naturelle, car les recherches géologiques danoises au Groenland remontent aussi loin que les re-



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Objets du Groenland de l'Est. Collection Gustav Holm.*

cherches historiques et culturelles. Un accord de coopération a également été passé avec le Musée de zoologie de Copenhague, et un accord analogue avec le Musée des postes et télégraphes de Copenhague portant sur l'histoire des services postaux au Groenland est en préparation.

La coopération que marquent ces accords est bien réelle, et cette formule a été retenue, car elle fait du Musée national du Groenland plus qu'un simple bénéficiaire : elle implique qu'il peut fournir des services et une assistance, par exemple dans le cadre d'expositions et de recherches sur le terrain au Groenland.

La restitution des collections des mu-

sées et des objets de valeur historique à leur pays d'origine est importante : ainsi, lorsque le musée de Nuuk a accédé au statut de musée national, il fallait bien lui donner les moyens de s'acquitter de cette fonction, et cela aurait été impossible sans l'apport constitué par les collections danoises. La reconnaissance des cultures autochtones au niveau international a également favorisé le rapatriement des collections des musées, et il est généralement admis que ce fonds culturel est une partie essentielle de l'âme, de l'identité et de l'expérience du pays ; autrement dit, c'est pour nous tous l'expression matérielle de ce que nous sommes. ■

# Gérer le changement : le Musée provincial de Laponie

*Raili Huopainen*

*Conservateur et éducateur de musée, Raili Huopainen est directeur du Musée provincial de Laponie depuis 1983. Il présente ici ce musée et parle de son rôle au sein d'une société en pleine transformation.*

Le Musée provincial de Laponie se trouve à Rovaniemi, ville de 35 000 habitants située dans le nord de la Finlande, sur le cercle polaire arctique. La situation de Rovaniemi, au confluent de deux grands fleuves, en a fait depuis longtemps un centre commercial où se croisent les voies de communication. C'est aussi le centre administratif et culturel de la Finlande du Nord.

En 1975, la municipalité de Rovaniemi a créé le Musée provincial de Laponie, qui comporte des départements d'histoire des civilisations et de sciences naturelles, dont les activités se recoupent spontanément : en Laponie, nature et culture sont encore très proches l'une de l'autre.

La Finlande est divisée en vingt circonscriptions muséales, au sein desquelles chaque musée provincial fait office de musée principal. A ce titre, il a pour fonction de fournir une assistance technique aux établissements locaux ; il organise aussi des stages de formation et des expositions ; il participe à des projets conjoints, assure l'inventaire et la conservation des archives relatives aux collections et aux bâtiments des musées de sa circonscription.

Le Musée provincial de Laponie, musée principal pour la province de Laponie, joue ce rôle auprès des onze musées de sa zone d'intervention, pour la plupart de petits musées locaux, mais aussi des musées spécialisés comme le Musée de la foresterie, le Musée des chercheurs d'or ou le Musée sami.

La Laponie a toujours captivé l'imagination. On en a fait une terre mythique où des peuples primitifs vivent sur des étendues sauvages dépourvues de la moindre route. Elle est décrite avec force détails dans les récits des voyageurs et, depuis les années 1700, des expéditions de chercheurs toujours plus nombreuses ont

parcouru la région. Aujourd'hui, la Laponie est encore la destination qui attire le plus de touristes en Finlande, et chaque année quelque 550 000 voyageurs en route pour le Grand Nord passent par Rovaniemi.

Si la Laponie représente pour ces derniers la contrée magique du soleil de minuit et des aurores boréales, elle est, pour ceux qui l'habitent, une terre rude où l'on doit gagner sa vie dans des conditions difficiles. Le pays, qui n'a jamais été très industrialisé, vit traditionnellement de l'élevage du renne, de la chasse, de la pêche, de l'exploitation forestière et du bétail. Son existence a été secouée par de violents bouleversements : la seconde guerre mondiale l'a dévasté, la construction de centrales électriques a mis fin à la lucrative pêche au saumon. A la fin des années 60, les petites exploitations non rentables ont été abandonnées, et les populations sont parties dans le sud de la Finlande et en Suède. La Laponie est la région d'Europe qui a connu le changement structurel le plus rapide, et une grande partie de la population est maintenant employée dans le secteur des services. Enfin, la Laponie doit aujourd'hui faire face à l'intégration économique et à la concurrence internationale.

Le peuple qui a constitué l'indigénat de la Finlande vit aussi en Laponie. Les Sami (Lapons) sont environ 6 500 en Finlande. La majorité de la population a longtemps considéré ces premiers habitants du pays comme un peuple ignorant, qu'il fallait éduquer. Leur mode de vie traditionnel était considéré comme sous-développé, et ils ont été décriés jusqu'au ridicule. Par exemple, les chaussures de paille que portent les Sami (des souliers en peau de renne, où la paille remplace les chaussettes) ont fait sourire bien des gens depuis longtemps. Or ces chaussures sont en réalité un produit tout à fait adapté aux conditions



© Musée provincial de Laponie/Jukka Suvilehto

*Le rassemblement du troupeau.  
Enontekiö, Finlande.*

arctiques, qu'aucun article industriel n'a jamais pu remplacer ! Jusqu'à la fin des années 60, il était interdit de parler sami dans les écoles, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. La grande vague de renaissance ethnique qui a déferlé sur le monde a également touché les Sami : l'utilisation croissante de la langue sami dans divers domaines a contribué à imposer l'idée qu'il est important de développer l'enseignement de cette langue. Les Sami, qui se sont aussi affirmés en littérature, au théâtre et dans les arts plastiques, ont davantage conscience de leur culture et défendent leurs droits. Depuis les années 70, ils prennent une part très active au développement de la coopération internationale entre peuples indigènes.

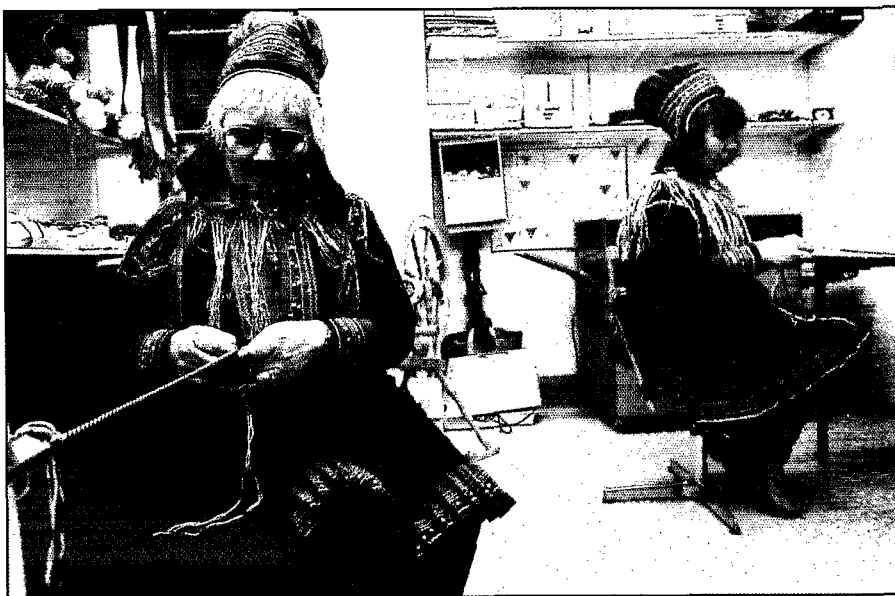
Le tourisme, pourtant, exploite sans remords leur culture ; il abuse du pittoresque et du goût pour l'exotisme afin de commercialiser la Laponie, sans s'interroger sur les répercussions qui peuvent en découler pour l'identité sami. Cette activité — en particulier l'industrie des souvenirs et ses rapports avec la culture sami — est l'un des domaines de recherche du Musée provincial de Laponie.

Celui-ci est de création récente, tout comme l'ensemble de l'activité muséolo-

gique dans la région. Les premiers établissements n'ont vu le jour que dans les années 60, ce qui s'explique en partie par le fait qu'aucune collection ancienne n'avait jamais été constituée. D'autres facteurs ont joué aussi, comme la guerre qui a dévasté la contrée, et le fait que cette région n'ait jamais été très riche en ce qui concerne les témoignages de ses modes de vie. En fait, c'est dans d'autres parties de l'Europe qu'il faut aller chercher les collections anciennes concernant la culture sami !

### **Conflits et coopération**

En décembre 1992, une nouvelle présentation de la collection du Musée provincial de Laponie a été offerte au public dans un bâtiment neuf, l'Arktikum. Elle mérite d'être citée en exemple, car les méthodes employées pour réunir les objets exposés donnent une bonne image du fonctionnement général de l'institution. Son objet est de retracer la manière dont la population a survécu en Laponie, de l'époque préhistorique à nos jours. Le paysage et la culture y forment une seule entité naturelle ; la culture y est étudiée dans son contexte écologique.



*Femmes sami tressant des lanières.  
Hetta, Enontekiö, Finlande.*

Bien que la civilisation lapone présente des particularités bien réelles par rapport à celle de la Finlande, l'industrie du tourisme l'a toujours sous-estimée et a cru bon de mettre en avant de prétendues traditions et des mythes inventés. Dans les musées, la Laponie et les Sami en particulier ont toujours été présentés avec partialité, ce qui a conforté bon nombre de clichés, et nous nous heurtons constamment à ces croyances profondément enracinées. De plus, la culture lapone a été trop souvent présentée comme sclérosée, sinon morte.

Et c'est contre cela que nous nous sommes battus. Ce que nous voulions, c'est présenter une peinture fidèle de l'histoire de la Laponie et de sa civilisation, et aussi donner aux Sami eux-mêmes les moyens de se faire connaître et de faire connaître leur propre système de valeurs.

Il s'agissait tout d'abord de rassembler les matériaux de l'exposition en s'appuyant sur des critères strictement scientifiques. A cet effet, un groupe de travail a été constitué, qui réunissait des spécialistes des différents champs de recherche abordés.

Il fallait ensuite que s'établisse avec les représentants des Sami un climat de coopération étroite, durable et confiante. Je suis heureux de pouvoir dire que, pour

l'essentiel, nous y sommes parvenus. Tout ce qui concerne la culture contemporaine s'appuie sur une documentation que, durant plusieurs années, le musée a recueillie dans les villages. Les Sami ont prêté leur concours, acceptant d'être photographiés ou filmés, de vendre ou de donner des objets.

Dans une telle présentation, contacts et conflits culturels sont étroitement mêlés. Nous nous sommes efforcés de réunir toute une gamme d'informations qui conduisent le visiteur à se poser des questions et à en tirer ses propres conclusions. Ainsi, nous avons réuni des articles spécialement rédigés à cette occasion, divers textes, des documents photographiques (images en noir et blanc, diapositives et vidéos) et des enregistrements sonores ; des éclairages et des logiciels interactifs servaient aussi à illustrer notre propos.

Que signifie, de nos jours, appartenir au peuple sami ? Quel est l'avenir de la Laponie ? Ce sont là des questions de fond. Et l'exposition y répond en encourageant les jeunes Sami eux-mêmes à faire part de leurs espoirs, de leurs attentes.

Arktikum est une destination très prisée des touristes, et le Musée provincial se doit de leur fournir des informations exactes afin qu'ils puissent continuer leur voyage en Laponie en étant davantage conscients de la nature véritable du pays et de ses habitants. Mais le Musée provincial n'entend pas être transformé en simple attraction touristique. Il aspire à être le musée du peuple lapon, un peuple courageux qui a su bâtir sa vie et survivre dans l'environnement arctique. Il souhaite offrir aux Lapons un lieu où ils puissent présenter eux-mêmes leur culture à leurs invités. ■

# Le musée de Tromsø : une vitrine pour la nature

*Brynhild Mørkved et Rob Barrett*

*Le musée de Tromsø, le plus grand de la Norvège septentrionale, dessert une communauté établie sur 175 000 km<sup>2</sup> — soit plus de quatre fois la superficie de la Suisse. Il a réussi à établir un remarquable équilibre entre recherche scientifique et accueil du public, comme en témoigne la mention spéciale qui lui a été décernée en 1979 lors de l'attribution du prix européen du musée de l'année. Brynhild Mørkved, conservatrice du département de botanique, est à l'heure actuelle à la tête du musée, tandis que Rob Barrett est spécialiste des oiseaux de mer.*

Le musée universitaire le plus septentrional de la planète se trouve à Tromsø, ville norvégienne de 50 000 habitants dont 1994 marque le bicentenaire. Peu après sa fondation, Tromsø est devenue le centre culturel de la région et, en 1872, elle s'est dotée de son premier musée. L'importance d'une telle institution culturelle si loin au nord était évidente, et ce musée est devenu le plus grand de la Norvège septentrionale. En 1976, il a été rattaché à l'Université de Tromsø, qui avait récemment ouvert ses portes. Aujourd'hui, il a toujours autant de succès auprès de la population locale : près de 100 000 entrées ont été enregistrées en 1992.

L'établissement est situé dans un beau parc de la partie méridionale de l'île de Tromsø, à trois kilomètres du centre de la ville, à trois kilomètres aussi du campus de l'université. Le bâtiment actuel a été inauguré en 1960, et vingt-quatre personnes y travaillaient alors. Aujourd'hui, plus de quatre-vingts y sont employées, et comme le volume des collections et celui des activités ont augmenté au même rythme, le

manque d'espace est un perpétuel sujet de lamentation. La construction d'un nouvel immeuble sur le campus universitaire est prévue, mais les chances de déménager d'ici dix ans sont très minces.

Le musée de Tromsø, que l'on avait eu l'idée de créer dès 1846, n'a été officiellement fondé qu'en 1872. Une importante exposition consacrée à l'agriculture, à la pêche et à l'industrie avait été organisée à Tromsø en 1870, et nombre de pièces exposées ont constitué le fonds du musée ouvert deux ans plus tard. Pour l'essentiel, les statuts initiaux lui fixaient pour objectifs l'étude scientifique de la Norvège septentrionale et des régions arctiques voisines, ainsi que la diffusion du savoir relevant de divers domaines scientifiques, objectifs auxquels, depuis sa création, l'institution s'efforce d'accorder une priorité absolue. En 1874, une salle d'exposition permanente était ouverte ; quatre ans plus tard, un premier rapport annuel d'activité était publié.

Tromsø ayant été dotée d'une université en 1972, le musée lui a été rattaché en

*Construction en plein air  
de la norvégienne Salarøy,  
en 1991.*



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

1976 en tant qu'institut distinct. Il compte six départements : archéologie, ethnologie régionale (qui inclut la musique traditionnelle), ethnologie sami, géologie, botanique et zoologie, ainsi qu'un département chargé des relations avec le public.

### **Collections scientifiques et recherche scientifique**

Durant ses cent vingt années d'existence, le musée a constitué un fonds considérable d'un caractère unique, autour duquel s'articule l'essentiel de ses activités. Chaque département possède une série de collections propres et d'archives : objets, documents, photographies, films, bandes magnétiques. Les collections des départements de zoologie et de botanique peuvent être prêtées, dans le cadre d'un système international d'échange de matériel scientifique.

Avant la création de l'université, le musée assurait seul la direction des travaux de recherche effectués en Norvège septentrionale, qui regroupe les comtés de Nordland, de Troms et de Finnmark (d'une superficie de 113 000 km<sup>2</sup>) et s'étend depuis la frontière entre Trøndelag et Nordland, au sud, jusqu'à la frontière russe, au nord-est, soit une distance d'environ 1 500 kilomètres. A ces trois comtés s'ajoute l'île de Svalbard (60 000 km<sup>2</sup>).

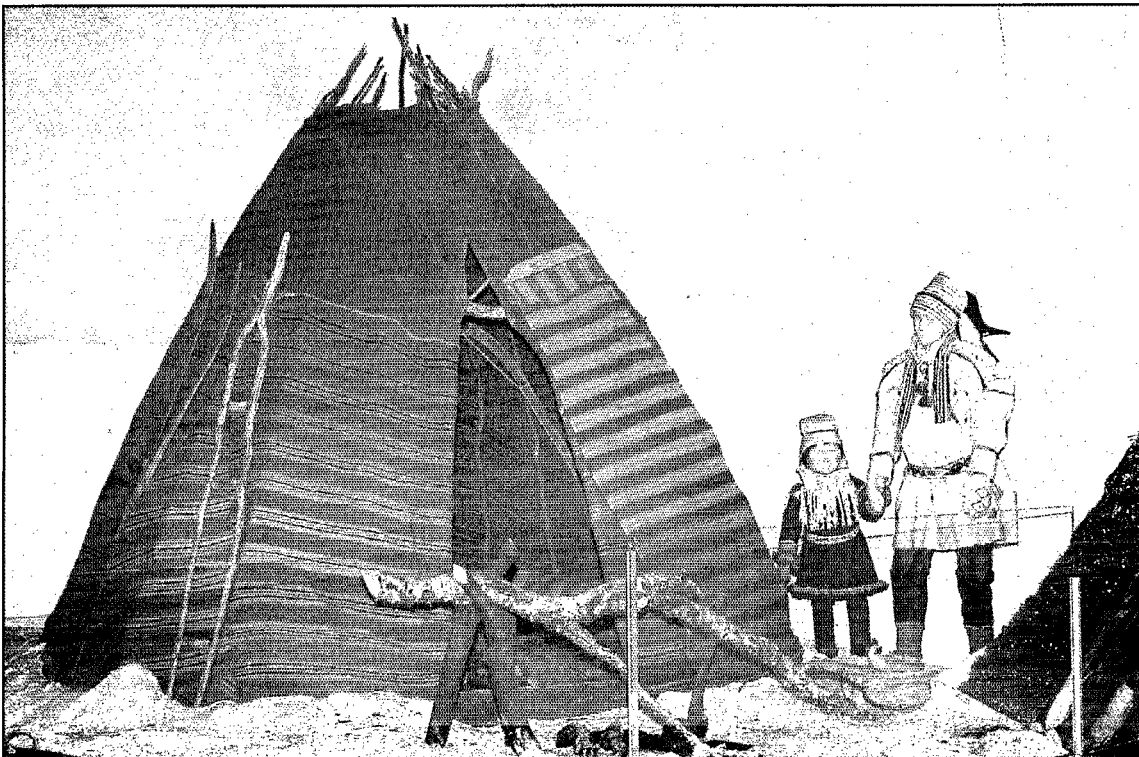
Un territoire aussi vaste constitue une réserve d'une grande diversité : des forêts touffues d'épicéas au sud abritant des plantes qui craignent le froid et une riche faune le long de la côte méridionale ; des forêts de pins primitives, peuplées d'ours bruns, de gloutons et de lynx dans le Troms intérieur et dans le Finnmark ; des montagnes, des fleuves, des lacs. Des falaises bruisantes d'oiseaux animent des côtes qui, sans eux, seraient à peu près désertes.

Diversité est aussi le mot qui caractérise le mieux les habitants. La Norvège septentrionale, peuplée depuis plus de 9 000 ans, comprend aujourd'hui trois groupes ethniques : les Norvégiens, les Sami et les Finlandais. Les Sami ont désormais le statut de minorité autochtone en Norvège et jouissent d'une certaine autonomie, grâce à la création d'un Parlement sami. Les archéologues font remonter toujours plus loin dans le passé l'histoire de la région. C'est ainsi qu'ils ont découvert le plus grand centre viking de Scandinavie à Borg, dans le Vesterålen, tandis que dans l'île de Sørøya, dans le Finnmark, des fouilles récentes ont permis de mettre au jour des habitations de l'âge de pierre datant de 9 000 ans. Le personnel du musée prend souvent la route du nord pour se livrer à des recherches passionnantes sur la terre ferme comme dans l'île de Svalbard, où le musée de Tromsø trouve à enrichir ses collections scientifiques. Ce souci de la recherche scientifique se retrouve dans la bibliothèque du musée, forte de 85 000 volumes. Deux bases de données ont été créées, l'une consacrée aux ouvrages de la bibliothèque concernant les zones polaires, l'autre à la vaste collection d'œuvres ethnographiques, dont de Just Quigstad (1853-1957), qui a passé sa vie à étudier le peuple sami.

### **Service public et éducation**

En collaboration avec l'ensemble des services, le Département des relations avec le public veille à ce que la recherche scientifique, les collections, les pièces d'archives, etc., soient présentées au public sous une forme intelligible. Dans chaque département scientifique, il y a au moins un chargé de recherche dont le rôle principal est d'assurer les contacts quotidiens avec





Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Une tente typique de l'exposition sami.*

les visiteurs. Un enseignant attaché au musée assure les relations avec les établissements scolaires. Les relations avec le public se font essentiellement à l'occasion d'expositions, de cours, de publications.

Sur les 100 000 visiteurs qui passent chaque année les portes du musée, 10 000 environ sont des enfants des écoles. Des expositions itinérantes partent aussi du musée en direction de la Norvège septentrionale, de la Suède, de la Finlande, et elles attirent, de leur côté, 60 000 visiteurs par an. A Tromsø, 200 à 1 000 visiteurs — parents et enfants — viennent chaque semaine, et le dimanche est traditionnellement jour de musée. Pour les encourager à revenir, des projections de courts métrages sont organisées tous les dimanches après-midi et, le mercredi soir, il y a souvent des conférences ou d'autres manifestations. Les expositions sont évidemment la principale attraction et le musée s'efforce tout particulièrement d'y intéresser les enfants.

Les collections permanentes couvrent 1 200 m<sup>2</sup>, et 180 m<sup>2</sup> sont réservés aux expositions temporaires, qui peuvent porter sur les sujets les plus divers. Une récente exposition réalisée par le Département de géologie illustre l'utilisation actuelle

d'un grand nombre de roches de la région dans le bâtiment. Une exposition archéologique sur les Vikings et le Moyen Age ainsi qu'une exposition d'histoire naturelle destinée à la jeunesse sont en préparation. Diverses autres attractions s'adressent plus particulièrement aux enfants : un modèle grandeur nature de dinosaure ; un « coin des animaux » avec des jeux, des puzzles, des vivariums et des aquariums ; des histoires enregistrées empruntées à notre préhistoire et un programme pour les écoles qui présente la petite Solveig, âgée de douze ans, et sa vie dans une communauté côtière dans les années 20.

Aujourd'hui plus que jamais, il importe de développer la participation des visiteurs, et nous faisons tout ce que nous pouvons pour cela. Au cours des expositions, des questionnaires leur sont remis selon leur groupe d'âge, et des dispositions particulières sont prises pour faciliter les visites de classes entières. En 1979 déjà, lorsque le musée de Tromsø a reçu une mention spéciale du prix européen du musée de l'année, nous avons l'impression d'avoir fait du bon travail.

Depuis, nous avons encore progressé dans cette voie. Par exemple, nous avons

fait participer le public à des expériences d'art dramatique et de lecture de textes, et nous avons produit une œuvre décrivant brièvement un chasseur de baleines hollandais, dénommé Cornelius, qui vécut et mourut sur l'île de Svalbard au XVIII<sup>e</sup> siècle. Grâce aux découvertes archéologiques faites au Spitzberg, ses vêtements et le matériel qu'il utilisait ont été recréés.

Les arts et métiers traditionnels font l'objet de démonstrations grâce à des projets de construction à l'intérieur ou à l'extérieur du musée. En 1991, une norvégienne, le *fembøringen* « *Salarøy* », embarcation d'une douzaine de mètres de long, a été construite sur la pelouse en face de l'entrée principale, pour le plus grand plaisir des visiteurs, et, en 1992-1993, une cabane sami en mottes de gazon, à charpente de bois, a été construite au même endroit. Nous espérons continuer sur cette lancée en 1994, en reconstruisant un canot à rames du VII<sup>e</sup> siècle, d'une douzaine de mètres, et en invitant tous les musées de la côte à y ramer à tour de rôle pour le mener jusqu'à Stavanger, pour la conférence de l'ICOM, qui doit s'y tenir en 1995 !

Les activités éducatives sont assurées par le service de liaison avec les établissements scolaires, qui organise différents cours sur des thèmes liés aux expositions, à l'écologie des eaux douces et à la géographie locale. D'autres sont organisés à l'intention du grand public, des enseignants et des personnels des musées locaux ; ils traitent par exemple de l'organisation technique d'expositions, de la recherche des musiques traditionnelles et

des documents les concernant, de la collecte des vestiges culturels sami, de la géologie, ou encore de l'identification et de la préparation des champignons. Des excursions d'une journée permettant d'observer les oiseaux ou de recueillir des herbes sauvages ou des champignons ont également lieu sous la conduite du personnel du musée.

Le musée de Tromsø est à l'origine d'un certain nombre de publications. *Tromsø Museum skrifter* et *Tromsø* sont des séries de rapports scientifiques, tandis que *Kontakt Skole-Museum* s'adresse essentiellement aux établissements scolaires locaux. *Ottar*, revue de vulgarisation scientifique qui se consacre à la nature et à la culture de la Norvège septentrionale, est publiée depuis 1954 ; elle paraît actuellement cinq fois par an et compte plus de 4 500 abonnés. En 1992, une nouvelle publication annuelle (en anglais) a été lancée, *Way North* ; nous espérons qu'elle répondra aux besoins et à la curiosité de nos milliers de visiteurs étrangers. Le premier numéro était consacré aux sciences de la terre et le deuxième à la vie des plantes.

Il est prévu que le musée de Tromsø aille s'installer dans de nouveaux bâtiments, sur le campus universitaire. D'ici là, notre futur site sera marqué par le jardin botanique le plus septentrional du monde et par une « piste » géologique : le jardin sera officiellement ouvert en 1994, dans le cadre de la célébration du bicentenaire de Tromsø ; la piste géologique est constituée d'une riche collection de roches du nord de la Norvège placées tout

au long du sentier qui conduit de l'université au jardin botanique. La plupart des plantes du jardin sont des plantes pérennes et appartiennent essentiellement à des espèces alpines et arctiques. Le jardin couvre une superficie de 16 000 m<sup>2</sup>, dont certaines parties sont consacrées à des collections spéciales d'espèces sélectionnées. Un petit amphithéâtre en plein air peut accueillir soixante personnes : des conférences et des concerts y sont organisés. Le jardin botanique comporte également un arboretum de 100 000 m<sup>2</sup>, mais celui-ci est situé à quatre kilomètres environ au sud du campus universitaire.

Jusqu'en 1990, le musée de Tromsø était chargé de la protection de tous les monuments anciens et des monuments historiques de Norvège au nord du cercle polaire arctique. Aujourd'hui, ce sont les administrations locales des comtés qui sont responsables des vestiges archéologiques ; toutefois, ceux des îles Svalbard et Jan Mayen relèvent encore du musée de Tromsø. Depuis 1978, nous sommes également chargés de la protection des monuments sami au nord de Saltfjellet, mais le soin en sera bientôt confié au Parlement sami.

Décrire la nature qui entoure Tromsø est malaisé : hautes montagnes tombant à pic dans la mer, riches prairies verdoyantes et forêts de bouleaux, poisson fraîchement pêché, soleil de minuit, tels sont quelques-uns des souvenirs que nos visiteurs emportent. La visite de la Norvège septentrionale — et du musée de Tromsø — est, selon nous, une expérience à ne pas manquer. ■

# Le musée du Svalbard : le musée le plus septentrional du monde

Ellen Marie Hagevik

*C'est au nord du 78<sup>e</sup> parallèle, à un millier de kilomètres du pôle Nord, que se trouve le musée le plus septentrional du monde. Il est situé sur l'archipel du Svalbard, à Longyearbyen, dans un univers par bien des aspects très particulier. Quoique l'archipel soit au nord du cercle polaire arctique, la mer qui le baigne reste libre pendant la majeure partie de l'année ; c'est depuis 1920 une possession norvégienne, mais les quarante pays signataires du traité du Svalbard disposent des mêmes droits en matière d'activité économique et d'exploitation des ressources. Un tiers seulement des 3 700 habitants de l'archipel sont norvégiens.*

*Il n'y a pas d'autochtones sur ces îles, dont les côtes glaciales n'ont accueilli que des migrants venus y chercher fortune. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, c'était pour chasser la baleine et le phoque, et les îles fourmillaient de pêcheurs hollandais, britanniques, russes et scandinaves. Depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est la houille qui fait la richesse du Svalbard. Et aujourd'hui s'annonce un autre groupe de migrants, depuis que l'industrie du tourisme a compris que les paysages encore vierges peuvent valoir de l'or.*

*La plupart des gens viennent au Svalbard pour travailler, et leur séjour est éphémère. La rotation de la population est rapide, la mémoire locale est courte. Qu'est-ce qui pouvait mieux qu'un musée favoriser cette mémoire ? Ellen Marie Hagevik, journaliste et photographe norvégienne résidant au Svalbard, brosse le portrait d'une institution unique en son genre et de son directeur peu ordinaire.*

Étant donné sa situation particulière, on ne sera pas surpris d'apprendre que le musée du Svalbard de Longyearbyen n'est pas tout à fait comme les autres. En premier lieu, il ne ressemble pas à un musée : établi dans une grange d'un blanc et d'un rouge éclatants, il est entouré de la pelouse la plus verte de la localité, ce qui est un bien rare en cette partie du monde. La grange, qui abritait auparavant des porcs et quelque 250 poulets, donne en quelque sorte le ton de ce musée, à la fois sans prétention et pittoresque.

C'est en 1992 qu'a été nommé pour la première fois un directeur, employé à plein temps et toute l'année, Hans Dybvad Olesen. Selon lui, le musée du Svalbard est « un petit musée qui n'est pas particulièrement professionnel : mais, en y mettant de l'enthousiasme et en adoptant de bonnes méthodes, on peut y faire du bon travail, même s'il n'y a pas beaucoup de ressources en personnel et en crédits ».

L'idée de créer un musée est née au milieu des années 60 chez les habitants de la localité qui avaient rassemblé des objets présentant un intérêt historique. Mais ces objets étaient si peu nombreux qu'on a longtemps pensé qu'il n'était pas nécessaire de les placer dans un musée, et ils étaient entreposés ici et là. Puis, en 1979, les choses commencèrent à s'accélérer et, en 1981, un musée s'ouvrait au public. La grange avait été offerte par les industriels du charbon, qui ont aussi apporté un soutien financier. Au cours de la première année, le musée a reçu 3 300 visiteurs, chiffre considérable dans une localité qui ne compte guère plus d'un millier d'habitants et où les touristes étaient à l'époque très peu nombreux. En 1992, 12 000 personnes ont visité le musée, l'augmentation étant due essentiellement au développement du tourisme.

Dès le départ, le musée du Svalbard a

bénéficié de l'appui de la collectivité locale. Avant que Dybvad Olesen ne soit engagé comme directeur à plein temps, un conseil d'administration gérait le musée au jour le jour et menait une lutte permanente pour obtenir des fonds. Les membres du conseil s'acquittaient de cette tâche à titre gracieux pendant leurs loisirs. Le président s'occupait de la correspondance et répondait aux questions, un autre membre tenait les comptes, et chacun prenait sa part des tâches pratiques.

Selon Dybvad Olesen, « ce qui caractérise notamment le musée, c'est l'absence de bureaucratie. Notre idée est de le rendre aussi ouvert que possible. C'est un musée particulier en ce sens que parmi les gens qui le visitent très peu savent qu'une communauté de mineurs a existé à Longyearbyen ou connaissent les régions polaires — à la différence des musées ordinaires, où les visiteurs viennent contempler leur passé. Les informations, les données d'expérience qu'offre le musée sont totalement nouvelles pour la plupart des visiteurs. »

Comme tant d'autres activités dans le Nord, le programme du musée du Svalbard est entièrement tributaire du mouvement du soleil. En hiver, l'établissement n'ouvre que quelques heures par semaine. L'été, les horaires sont souples : que ce soit le jour ou la nuit, le musée ouvre ses portes aux touristes curieux. Le nombre d'employés change aussi avec les saisons : récemment encore, la seule personne employée toute l'année était le préposé au nettoyage.

Le musée du Svalbard diffère aussi des musées du continent sur le plan économique. Alors que la plupart des musées norvégiens sont subventionnés par le gouvernement, celui du Svalbard bénéficie d'un soutien financier modeste et sa survie dépend de ses propres ressources, c'est-à-dire de la vente des billets d'entrée,

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*La restauration du taubanesentral  
(bâtiment du téléphérique)  
— pièce maîtresse du transport  
du charbon entre les mines  
et le port — est jusqu'à présent  
le plus important projet du musée  
du Svalbard. Le bâtiment,  
dont la conception et les fonctions  
sont passionnantes,  
doit maintenant être ouvert  
au public.*

et de celle de souvenirs et de livres. Selon le directeur, les résultats sont assez bons : « En 1992, nous avons eu 12 000 visiteurs et avons encaissé quelque 600 000 couronnes norvégiennes [environ 86 800 dollars des États-Unis. Ndlr]. A titre de comparaison, le musée Fram d'Oslo a reçu 200 000 visiteurs, et la vente de souvenirs lui a rapporté un peu plus d'un million de couronnes norvégiennes [soit quelque 143 000 dollars des États-Unis. Ndlr]. N'avons-nous pas toutes les raisons du monde d'être satisfaits ?... On dira peut-être que nous avons perdu notre âme en gagnant de l'argent. Le fait d'être obligés de vendre autant de choses ne peut-il laisser penser que nos obligations culturelles en souffrent ? Nous n'avons pas honte de tirer de l'argent des touristes, dans la mesure où cela ne se fait pas au détriment de notre professionnalisme. Au contraire, c'est parce que nous gagnons de l'argent que nous pouvons améliorer le musée. La culture coûte cher, et le public devrait participer à son financement. Si davantage de gens osaient le reconnaître et "perdre leur âme", nombre de petits musées régionaux de Norvège qui, à l'heure actuelle, luttent péniblement pour leur survie seraient plus riches. »

### **Vrais reptiles et faux fossiles**

Le musée du Svalbard s'intéresse à la fois à l'histoire naturelle et à l'histoire des hommes. L'ancienne porcherie abrite une exposition qui donne un aperçu général du passé des îles. Naturellement, l'ours polaire y est représenté, ainsi que plusieurs autres animaux et oiseaux arctiques, et l'on y trouve des renseignements sur la faune et la géologie. Une place raisonnable est accordée à l'histoire de la chasse au Svalbard, depuis l'époque de la chasse à la baleine jusqu'à nos jours, et les réalisations principales sont une hutte de chasseur complète du <sup>xx</sup>e siècle et un mannequin représentant le pêcheur de baleine Cornelius, d'Amsterdam, avec ses vêtements et son matériel du <sup>xvii</sup>e siècle.

L'un des objets les plus étranges est le moulage de l'empreinte d'une patte de reptile géant, un iguanodon, qui vivait au Svalbard il y a cent trente millions d'années.

« Bien des gens ne veulent pas admettre que cette empreinte de 60 centimètres de large est celle d'un lézard, explique Dybvad Olesen. On peut les comprendre, compte tenu du climat que



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

nous connaissons aujourd'hui. Mais le Svalbard était autrefois situé près de l'équateur et s'est déplacé lentement vers le nord. Il y a cent trente millions d'années, le climat était humide et tempéré ; les iguanodons et autres reptiles géants se nourrissaient des feuilles des arbres. La présence de houille prouve bien qu'autrefois l'île était couverte d'une végétation dense, puisqu'il faut une couche d'humus de 12 mètres d'épaisseur pour produire un mètre de charbon.

» On nous demande sans cesse des renseignements sur les fossiles. L'an passé, une Hollandaise est venue nous voir ; elle prétendait avoir découvert, près de la vieille mine sur la colline, derrière le musée, un fossile sensationnel : l'empreinte d'une côte. Un examen approfondi a montré qu'il s'agissait une fois de plus d'un faux fossile : beaucoup de gens trouvent des fossiles qui ressemblent à des fruits tropicaux, par exemple. Jusqu'à présent aucune grande découverte n'a été faite, mais il nous paraît encourageant de voir qu'on nous apporte des objets rares et curieux. Nous préférons vingt faux fossiles à l'absence de questions ou d'intérêt. Les questions que l'on nous pose nous obligent à nous instruire et à nouer des

liens avec les milieux scientifiques à l'étranger. »

Au premier étage, où se trouvaient les poulets, une exposition est désormais consacrée à l'histoire des mineurs. On y voit une galerie de mine grandeur nature, avec deux mineurs extrayant du charbon. De grandes photos en couleurs et des effets sonores concourent à donner l'impression d'être enfoncé au cœur de la montagne. Dans une galerie spécialement aménagée, le public, obligé de ramper, peut se faire une idée des conditions de travail dans les mines. Des textes inédits accompagnent les objets exposés et contribuent également à cette impression particulière : en effet, ce sont moins des explications factuelles traditionnelles que des descriptions lyriques des mines et des mineurs, des sortes de petits poèmes.

Le musée a aussi tissé des liens de coopération étroite avec l'école locale, qui a mis au point un programme d'activités bénévoles, après les heures de classe, pour les élèves de la maternelle à la quatrième. Les enfants sont si avides d'informations sur l'histoire de la communauté qu'ils sont devenus plus forts que leurs parents dans les divers jeux-concours organisés par le musée. Celui-ci est le seul de Nor-

*Le musée du Svalbard occupe une vieille grange de Longyearbyen. A l'arrière-plan, on voit la mine n° 2, maintenant désaffectée, le Larsglacier et le vieux quartier de Longyearbyen, Nybyen.*

vège à avoir un programme de ce type, ce qui a d'ailleurs encouragé le public à y venir plus souvent. Quand une famille reçoit des hôtes, ce sont souvent les enfants, et non les parents, qui les emmènent au musée et leur servent de guide.

#### « Un château suspendu de conte de fées »

Le dernier en date des grands projets concerne le bâtiment du téléphérique. C'était l'élément central du système de transport du charbon entre les mines et le port. Il a été abandonné en 1987 quand le transport du charbon s'est fait avec de gros camions. Depuis, ce bâtiment, unique en son genre, se dresse comme un château suspendu de conte de fées et nous rappelle notre passé récent. On ne peut dire que ce bâtiment gris recouvert de tôle soit beau, mais il joue un rôle particulier à Longyearbyen. Sa démolition susciterait une opposition vigoureuse, surtout parce que les gens sont de plus en plus conscients que les constructions industrielles valent aussi d'être préservées. On peut dire que le téléphérique est la marotte de Longyearbyen. Puisqu'il a été décidé que le bâtiment lui-même devait servir de lieu d'exposition, un architecte a été chargé d'en superviser la restauration. A l'exception de quelques aménagements secondaires, le bâtiment se dresse maintenant tel qu'il était lorsqu'il fut abandonné, au dernier jour de son fonctionnement, et il représente un élément important de l'histoire de l'industrie minière locale.

Pour Dybvad Olesen, ce projet

marque le début d'une évolution qui donnera au musée du Svalbard davantage d'obligations et de responsabilités. Mais il doute que l'établissement, s'il garde le même statut, soit à même de relever ce défi. Le projet d'aménagement du bâtiment du téléphérique grève déjà les ressources du musée, et il faut espérer qu'il se verra doté du statut de musée national.

« De toute évidence, le musée du Svalbard est une nécessité. On nous confie sans cesse des tâches nouvelles, en plus de l'évaluation et de l'enregistrement des objets, des documents écrits et des photographies, qui nous prennent déjà beaucoup de temps. [...] Je souhaite que l'on donne au musée du Svalbard la possibilité d'étendre ses activités et de bénéficier de services d'experts pour protéger et conserver les objets trouvés lors des fouilles archéologiques. »

L'enthousiasme personnel reste la force qui donne vie au musée du Svalbard. Pendant la saison touristique, il arrive que le nouveau directeur, non content de s'acquitter des tâches administratives, vende des billets, guide un groupe de visiteurs à travers le musée, pilote des touristes dans Longyearbyen et ses environs, et qu'il enfile une combinaison de travail pour aider à mettre en place de nouveaux objets. Rien de plus naturel à ses yeux : « Même quand j'étais enfant, dit-il, je n'ai jamais trouvé les musées ennuyeux, bien qu'ils n'aient pas toujours été conçus pour donner le goût d'apprendre. Je trouvais à l'époque, comme maintenant, que dans les musées on respire un air qui me plaît. On y trouve toujours des gens agréables, gentils et obligeants. » ■

# Comment survivre : les musées des années 90

Barry H. Rosen

*Confrontés à la raréfaction des fonds publics et à une demande toujours croissante d'espaces et de services, les musées des États-Unis d'Amérique cherchent de nouveaux moyens de financement. Barry H. Rosen, président du Milwaukee Public Museum, Inc., décrit la politique adoptée par cette institution pour relever le défi.*

« La manne publique s'amenuisant, les institutions artistiques et culturelles font de plus en plus appel au soutien privé. » — *Public Relations Journal*, février 1992.

« Austerité et changement des priorités : les musées vacillent. » — *Washington Times*, octobre 1991.

« Les arts dans le rouge. » — *Chronicle of Philanthropy*, octobre 1991.

La liste serait longue des journaux qui, d'un bout à l'autre des États-Unis, montrent par ce genre de titres qu'en ces années 90 nos musées sont à la croisée des chemins. A New York, le zoo de Central Park a vu son financement réduit de 58 % en 1991, et les rumeurs de fermeture allaient bon train. Le musée de Brooklyn a perdu près de 40 % de son budget de fonctionnement — ce qui sert à payer les dépenses courantes — lorsque la ville, son principal bailleur de fonds, a opéré des coupes sombres dans le budget municipal. Beaucoup se sont alors demandé si le musée allait rester ouvert.

En 1991, le Detroit Institute of Art, l'un des plus vastes et des plus importants musées du pays, a commencé à fermer plusieurs jours par semaine ; il a réduit ses effectifs de près de 40 % et a en outre institué l'entrée payante, ce qui ne s'était pas vu depuis la grande crise de 1929. Tous les jours, la moitié des salles du musée sont fermées au public en raison de la réduction du nombre de gardiens.

Les temps changent radicalement, que ce soit sur le plan politique, économique ou social, mais à tout problème il y a des solutions. En voici un exemple.

## Le recul

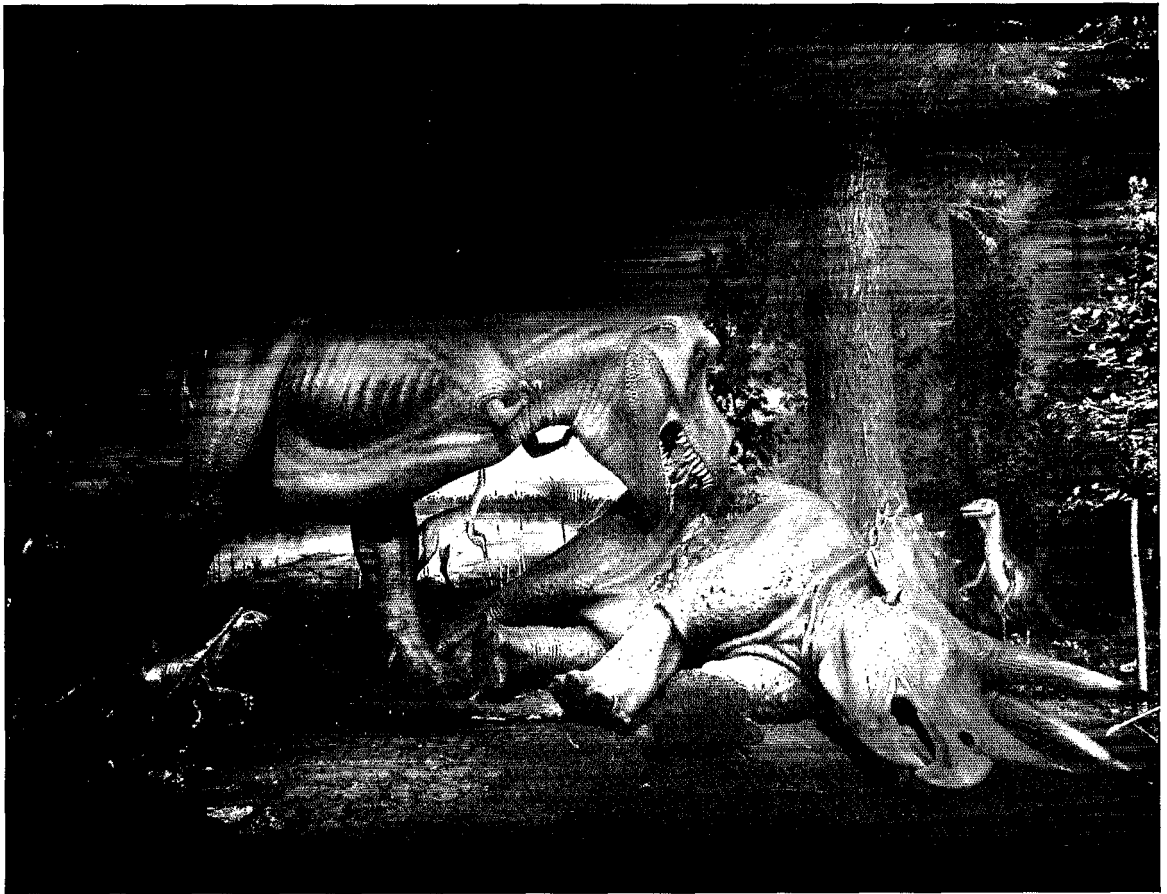
Le Milwaukee Public Museum (MPM) est riche d'une longue tradition d'activis-

me muséologique. Cofondateur de l'American Association of Museums, le MPM est réputé dans le pays tout entier pour ses collections magnifiques, ses recherches sur des questions d'actualité et le caractère novateur de ses expositions : en vérité, bien des musées, aux États-Unis et dans le monde, considèrent le MPM comme la référence en cette matière. Et des expositions telles que celle qui était consacrée à la forêt tropicale — où pédagogie, recherche et collections se combinaient merveilleusement — lui valent régulièrement récompenses et louanges.

Toutefois, le musée n'était nullement à l'abri des menaçantes réalités extérieures et, dès la fin des années 80, son budget de fonctionnement a bel et bien été amputé : plus de 2,1 millions de dollars lui ont été supprimés depuis 1988, ce qui l'a conduit à réduire ses programmes, ses services — et ses effectifs. Bien évidemment, le musée ne pouvait continuer à être tributaire d'une seule et unique source de financement ; les fonds publics ne suffisaient plus pour maintenir la tradition d'excellence de l'établissement. Qu'on en juge : en 1982, le comté de Milwaukee — autorité de tutelle du musée — finançait celui-ci à hauteur de 4,3 millions de dollars, ce qui représentait près de 90 % du budget de l'institution. Or, en 1991, si les crédits alloués par le comté s'élevaient encore à 4,3 millions de dollars, cela ne représentait plus que quelque 57 % du budget de fonctionnement. Le problème sautait aux yeux. Il était temps de trouver une solution.

Depuis plusieurs années, devant les perspectives plutôt sombres en matière de financement public, l'idée de mettre des distances entre le MPM et le comté de Milwaukee avait été évoquée. La structure en place était beaucoup trop contraignante, et peu prisée des donateurs du secteur privé. Si le musée continuait à





*Un face-à-face avec les dinosaures  
de l'exposition  
« La troisième planète ».*

mettre tous ses œufs dans le même panier, il courait droit au désastre.

En 1989, l'un de ses plus ardents défenseurs, Larry Kenny, un des responsables du comté de Milwaukee, proposa la création d'une équipe spéciale de haut vol chargée de rechercher des solutions nouvelles pour gérer le MPM. Après une série de réunions publiques, d'enquêtes et d'entretiens avec des personnalités influentes, l'équipe spéciale recommandait que le comté continue à assurer au musée une subvention de base de 4,3 millions de dollars et constitue un conseil d'administration chargé : *a)* de diversifier les sources de financement ; *b)* de superviser la gestion et de fixer les grandes orientations du musée ; *c)* de suivre les questions budgétaires.

Durant l'année suivante, le personnel du musée a joué un rôle de catalyseur dans le processus de changement qui s'amorçait. Les responsables se sont attachés à maintenir la communication entre le secteur public et le secteur privé, entre les Amis du musée et les autorités du

comté, entre le personnel et la direction, ainsi qu'entre les associations et les notables. Dans de nombreux secteurs, bien des gens ne connaissaient pas vraiment le MPM. Beaucoup même ignoraient totalement ce qu'est un musée.

Ces échanges ont fait apparaître des points de friction insoupçonnés, notamment sur des sujets tels que les politiques d'accès aux collections, ou encore l'ouverture au public. Et si cette révision complète de la gestion du musée était principalement dictée par le souci de le maintenir facile d'accès et d'empêcher qu'il ne ferme ses portes, il nous a fallu aussi rassurer nos différents visiteurs sur l'attachement que nous portions aux objets et aux œuvres qui nous sont confiés.

Malheureusement, durant tout ce temps, on avait parlé de privatisation, avec toutes les connotations négatives qui s'attachent à ce mot. Or une privatisation nous aurait placés dans le premier secteur de l'économie — le secteur privé —, alors que nous appartenions jusque-là au second secteur, le secteur public. En fait,



nous nous orientons plutôt vers le secteur « sans but lucratif » de l'économie, c'est-à-dire vers un partenariat entre secteur public et secteur privé, ce qui est le mode de fonctionnement courant de la plupart des institutions culturelles aux États-Unis. Il reste que les médias comme le public ont parlé de privatisation, et que nous travaillons encore à corriger cette image.

Néanmoins, la méfiance, tant du secteur public que du secteur privé, a été tempérée par une compréhension mutuelle du processus en cours, et, le 12 novembre 1991, l'assemblée des responsables du comté de Milwaukee votait la constitution, selon l'article 501 (c) (3), d'une société chargée de gérer le musée. Le 30 mars 1992, un haut responsable du comté, David F. Schulz, signait officiellement les contrats établissant la nouvelle structure de gestion du Milwaukee Public Museum.

### Un nouveau départ

Ce statut donnait au MPM la possibilité de grandir, mais une telle structure appelait la mise au point d'un autre mode de fonctionnement. Il s'agissait en fait de mettre sur pied une organisation totalement autre, sans pour autant négliger le fait que cette organisation nouvelle avait derrière elle cent dix ans d'histoire. Plusieurs fonctions essentielles qui étaient auparavant du ressort des autorités du comté — politique du personnel, acquisitions, paiement des salaires ou établissement du budget notamment — devenaient l'affaire du musée lui-même. Après des débuts légèrement chaotiques, le personnel allait vite se montrer à la hauteur du défi que représentait la prise en charge de ces opérations, nouvelles pour lui.

Un conseil d'administration où étaient représentés les principaux chefs

d'entreprise et notables de Milwaukee a également été constitué, et tous ses membres, pour qui le musée était un champ d'action inédit, y ont apporté enthousiasme et dynamisme. Ce conseil reflétait la diversité ethnique et culturelle de Milwaukee, et ses membres avaient chacun une connaissance différente du MPM et de son histoire. Afin que tout le monde parte à peu près du même point, une séance individuelle d'orientation d'une demi-journée a été organisée pour tous les membres, ainsi qu'un entretien avec chacun sur le lieu de son activité professionnelle, pour lui donner l'occasion



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Les visiteurs de l'exposition historique « Les rues du vieux Milwaukee » se trouvent plongés dans le monde des années 1890.*

de faire part de ses idées et de ses projets concernant le conseil d'administration et le musée.

Mais il était important d'assurer la cohérence de cette assemblée et de faire en sorte que ses membres se sentent intégrés à la grande famille du musée. Après un séminaire qui les a tous réunis, l'enthousiasme, l'esprit d'équipe et le dévouement de chacun nous ont convaincus : le MPM était en mains sûres.

Le changement intervenu dans le mode de gestion du musée nous a aussi donné la souplesse nécessaire pour chercher d'autres paniers où mettre nos œufs. Voici quelle avait été en 1991 la conclusion d'une étude conduite par la société Darryl Hanson : « Nous avons demandé aux personnes interrogées de dire quelles méthodes elles préconisent pour compenser la diminution des crédits alloués par le comté. La réponse a été claire : il faut panacher les sources de financement. » C'est bien là ce que nous faisons.

Dans le cadre d'un programme de promotion dynamique, nous avons lancé des campagnes diversifiées. En outre, nous sommes aujourd'hui en mesure d'augmenter nos recettes grâce à des projets tels que le Centre des technologies du futur, qui devrait bientôt voir le jour, ou l'extension de l'exposition historique « Les rues du vieux Milwaukee », qui présentera trois théâtres d'avant-garde dans une scène de rue des années 30.

Qu'il s'agisse d'entreprendre un projet d'envergure tel que ce complexe théâtral, d'augmenter les recettes, d'accroître le nombre de nos adhérents ou de développer la campagne annuelle d'appel de fonds, notre nouveau statut nous laisse une marge de manœuvre beaucoup plus

grande. Nous ne sommes plus tributaires d'une source de financement unique : nous pouvons désormais nous attacher à renforcer la dynamique et la logique d'entreprise qui peuvent et qui vont animer l'institution. Nous sommes convaincus d'être à même de combiner esprit d'entreprise et diversité des sources de financement, tout en restant à l'écoute des tendances et des besoins du siècle à venir et au-delà. N'est-ce pas là une perspective radieuse, surtout en un moment où la plupart des institutions culturelles du pays ont dû subir des coupes sévères dans leur budget et de sérieuses restrictions financières ?

Toutefois, en dépit de tous ses avantages, ce nouveau mode de financement et de gestion n'est qu'une des données de la solution, et nous entendons bien ne pas en rester là : nous allons explorer d'autres voies pour atteindre nos objectifs. La collaboration entre institutions culturelles, plutôt que l'extension et le chevauchement d'activités, est une nécessité : il importe d'abord de consolider et d'affiner les excellentes institutions culturelles que nous soutenons déjà. Et il nous faut faire appel à des personnalités fortes, à des visionnaires qui sauront donner un souffle neuf à notre profession, en même temps que seront sauvegardés tout à la fois notre présent et notre devenir.

Au Milwaukee Public Museum, nous sommes convaincus que l'avenir est entre nos mains. Nous avons cherché des solutions et avons commencé à les mettre en œuvre. Puisse le chemin sur lequel nous nous sommes engagés ouvrir une voie à d'autres institutions confrontées à des problèmes de même nature. Chez nous et ailleurs dans le monde. ■

# Peterhof : résoudre des énigmes

*Un entretien de Museum international*

*Le Mémorial de Peterhof, aux environs de Saint-Petersbourg<sup>1</sup>, accueille chaque année cinq millions de visiteurs. Il y a moins de cinquante ans, la ville était un champ de ruines et de désolation : les troupes hitlériennes avaient détruit la plus grande partie de cet ensemble de palais et de jardins, parmi les plus fameux au monde. Vadim Znamenov, directeur du musée, explique à Irina Pantykina, rédactrice en chef de l'édition russe de Museum international, comment le site a été réhabilité.*

*Irina Pantykina.* A trente kilomètres de Saint-Petersbourg, sur les pittoresques rivages du golfe de Finlande, se trouve l'ensemble de palais de Peterhof, l'un des plus fameux au monde. Avec son environnement de parcs, il constitue l'un des plus beaux monuments de l'art russe du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa construction a été entreprise en 1714 par Pierre le Grand, qui souhaitait disposer d'une fastueuse résidence d'été non loin de la capitale. Les fondations du palais furent alors creusées et les terrassements pour les jardins entrepris en même temps qu'un réseau d'adduction d'eau pour alimenter les fontaines. Les travaux allaient être continués

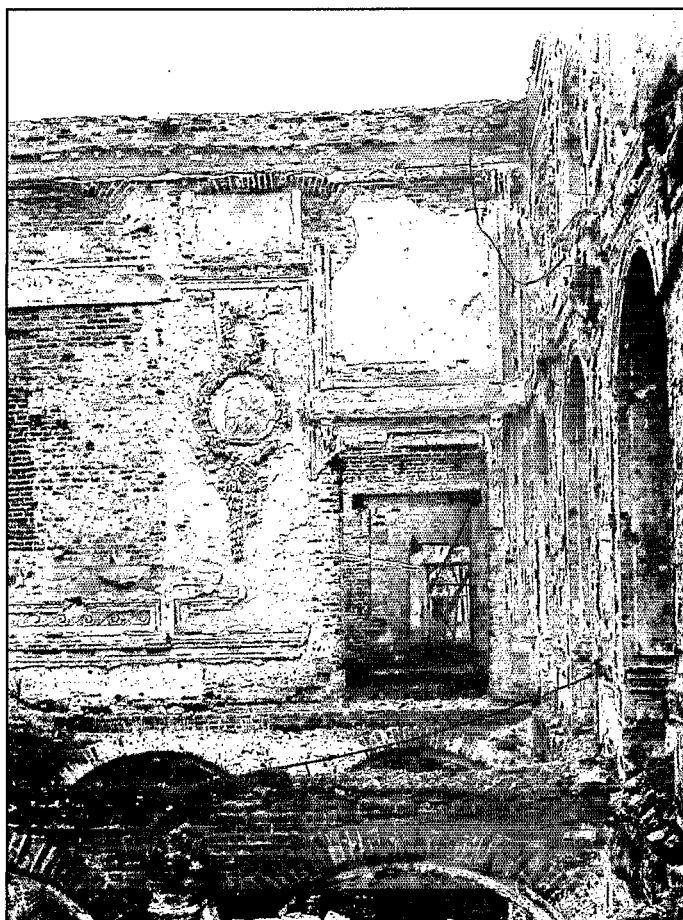
par les successeurs de Pierre durant le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle.

A la veille de la seconde guerre mondiale, Peterhof comptait 10 palais, 3 parcs et 188 fontaines. Le 22 juin 1941, l'Allemagne attaquait l'Union soviétique et, le 23 septembre, Peterhof tombait aux mains des agresseurs, les autorités n'ayant alors pu évacuer qu'une partie des collections. La ligne de front traversait Peterhof, devenue zone hautement militarisée.

Un spectacle désolant attendait les troupes qui allaient libérer le site en janvier 1944 : le Grand Palais était en ruine, beaucoup d'autres édifices étaient réduits à l'état de décombres, le réseau d'alimentation en eau des fontaines était démantelé et les arbres centenaires étaient à terre. De nombreux trésors rassemblés dans les palais avaient été volés et emportés en Allemagne. En dépit de cette situation catastrophique, des spécialistes de tous les corps de métier et des muséologues allaient accomplir cet exploit : redonner à l'ensemble des palais et des parcs leur splendeur originelle et rendre leur vie aux musées. Vadim Znamenov, vous êtes sans doute la personne la plus qualifiée pour expliquer comment cela a été fait. Diplômé d'histoire de l'art de la faculté d'histoire de l'Université d'État de Leningrad, vous avez été conservateur en chef du Musée commémoratif de Peterhof, avant d'en devenir le directeur, consacrant votre vie tout entière à la reconstruction de cet établissement détruit par la guerre. Quels sont les effets de la guerre sur les musées ?

*Vadim Znamenov.* A mes yeux, nulle contradiction n'est plus marquée que celle qui oppose guerre et musées. Le rôle d'un musée est d'assurer la sauvegarde du patrimoine culturel et historique de l'humanité ; la guerre, elle, n'apporte que destructions et ruines. Le terrible bilan de la seconde guerre mondiale dressé au cours du procès de Nuremberg a mis en lumière

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*La Salle du trône détruite pendant la guerre (fragment).*

re le vandalisme et la totale sauvagerie dont a fait preuve le régime nazi dans la destruction, entre autres, de l'héritage culturel et des musées. Peterhof, avec les autres sites architecturaux de la région de Leningrad, a été victime de cette barbarie guerrière, et il est clair que l'humanité tout entière a été appauvrie par la destruction des ensembles monumentaux de cette province. Je m'en souviens : tout jeune, j'ai éprouvé ce sentiment d'avoir été ainsi spolié. Une fois l'accès de la ville rétabli, je suis retourné avec ma mère à Leningrad, dont nous avons été évacués, et je n'ai vu alors que ruines là où avaient été édifiées les si fameuses résidences. La connaissance que j'en ai me vient de récits, de photographies, de descriptions qui m'en ont été faites par mes aînés.

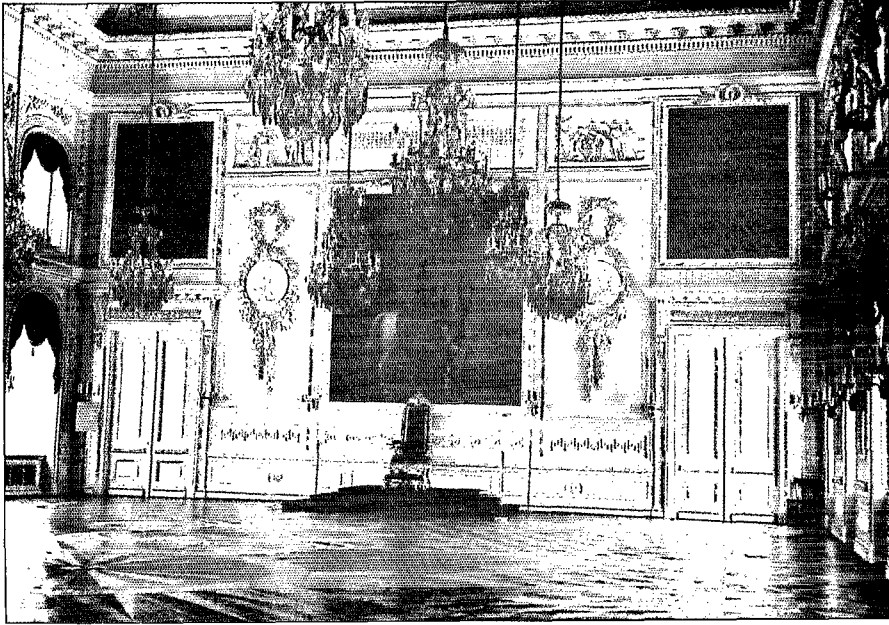
*I. P.* Il devait être alors malaisé de croire que Peterhof sortirait jamais de ses ruines...

*V. Z.* Certains pensaient que tout était à jamais perdu et disaient qu'il était impossible de redonner vie au musée. Quand, après la guerre, il a été question de reconstruire le Grand Palais, bien des gens ont suggéré d'édifier un immeuble pour des associations, une maison de la culture ou un complexe hôtelier en lieu et place de l'ancienne résidence, et des projets ont été établis. D'autres, toutefois, convaincus que la culture russe ne survivrait pas si Pavlovsk, Tsarskoïe Selo et Peterhof n'étaient pas restaurés, se mirent au travail. L'un de ceux-ci, Anatoly Koutchoumov, conservateur en chef du palais-musée de Pavlovsk, que je tiens pour mon maître, a été assurément le bâtisseur de ce qui est sans doute le musée le plus exceptionnel de Russie. La prouesse qu'il a réalisée — la restauration de Pavlovsk — a été un exemple pour chacun d'entre nous.

*I. P.* Koutchoumov et ses collègues ont en effet accompli une œuvre remar-

quable. De janvier 1941 à janvier 1944, Pavlovsk a été occupé par les nazis qui, lorsqu'ils ont battu en retraite, ont incendié le palais. Or, dès 1957, une partie du musée était ouverte au public et, en 1970, ses quarante-cinq pièces étaient restaurées. Assurément, Anatoly Koutchoumov est l'un des plus brillants spécialistes de la muséologie dans le monde. Mais revenons à Peterhof. Comment sa restauration a-t-elle été entreprise ?

*V. Z.* Bien entendu, ce sont des équipes de restaurateurs et de travailleurs du musée qui ont reconstruit Peterhof et redonné vie à son musée. Mais des photographies prises en 1944 montrent que les soldats qui avaient libéré la ville entreprirent de la reconstruire dès que les occupants en eurent été chassés et avant qu'aucun travailleur du musée ni aucun restaurateur ait pu reprendre sa place. Ils ont rassemblé des débris, ils ont déterré des marbres et des bronzes que, par bonheur, les nazis n'avaient pas trouvés et les ont remis à leur place ; ils ont comblé les tranchées antichars, dégagé les amas d'arbres fracassés, abattu ceux qui avaient été endommagés durant les combats et dont la masse énorme menaçait de tomber à tout instant. Lorsque je suis venu à Peterhof, quelques années plus tard, j'ai rencontré beaucoup de ces soldats aux cheveux alors grisonnants qui racontaient non sans fierté ce qu'ils avaient fait. Je ne suis pas enclin à idéaliser l'armée, ni ce qu'elle peut être conduite à faire dans le feu de l'action, au cours de durs combats ; parfois, les soldats perdent alors le sens de l'humain : quand les chiens de la guerre sont lâchés, ils usent de violence, et partout les musées sont éprouvés par la guerre. Mais des soldats comme ceux qui ont entrepris de restaurer Peterhof montrent qu'ils ont compris que la guerre est un état momentané, alors que les valeurs culturelles sont éternelles et qu'il faut sauver



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*La Salle du trône après restauration.*

les musées. Peut-être certains d'entre eux n'étaient-ils pas toujours familiarisés avec de tels problèmes, mais tous ont participé avec enthousiasme à la reconstruction de Peterhof.

*I. P.* Sans doute la plupart d'entre eux voyaient-ils là une occasion de faire quelque chose de créatif, de constructif, pour effacer les ravages causés par la guerre. Il y avait tant de villes en ruine, tant de villages incendiés ! Et puis, Peterhof était l'orgueil de la Russie entière.

Après la libération de la ville, les soldats ont dû assumer une tâche délicate et dangereuse : le déminage des parcs, des bâtiments et même des ruines — de tout ce qui avait été détruit par des explosifs. Bon nombre d'entre eux y ont trouvé la mort. Les habitants de Peterhof et de Leningrad souhaitaient aussi dégager les parcs, il leur fallait évacuer les tas de décombres, combler les tranchées. Parlons maintenant, si vous le voulez bien, des professionnels, du musée et des restaurateurs.

*V. Z.* Quand les travailleurs du musée sont revenus à Peterhof, ils ont d'abord recueilli les débris des sites architecturés et ce qu'il restait des objets exposés. Aucune construction n'avait été épargnée, et les tas de ruines ont été isolés par des clôtures afin de constituer des magasins provisoires, tandis que des bâtiments étaient aménagés pour que le personnel puisse se tenir à l'abri du froid. Ils y restèrent jusqu'à l'été, et une autre année encore, jusqu'à ce que, la paix étant revenue, l'État prenne en charge la reconstruction. En 1946, le grand ensemble des fontaines du parc inférieur — le cœur même de Peterhof — était restauré et, en 1947, *Samson* retrouvait sa place.

*I. P.* Une précision est peut-être nécessaire : sans doute tous nos lecteurs ne savent-ils pas que la fameuse statue de *Samson*, sculptée par Mikhaïl Kozlovsky en 1802, symbole de la puissance de la Russie, avait été volée par les nazis.

*V. Z.* A partir de photographies, de gravures, de tableaux, le sculpteur Simo-

nov a exécuté une copie aussi fidèle que possible de l'original disparu. Le groupe de sculptures a repris possession du lieu en 1947 et, lorsque la fontaine a été remise en action, un magnifique jet d'eau de vingt mètres de hauteur s'est élevé dans le ciel. Il avait fallu pour cela combler les fossés antichars, reconstituer les ensembles fracassés et remplacer le réseau d'alimentation en eau. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, une tuyauterie de fonte de fer de deux kilomètres reliait *Samson* aux réservoirs. Refaire une telle installation n'a pas été une mince affaire.

*I. P.* Comment la réhabilitation des palais et des musées a-t-elle été organisée ?

*V. Z.* C'est l'Ermitage, œuvre de Pierre le Grand, achevée après sa mort en 1725, qui a été d'abord restauré. Les troupes nazis avaient installé des batteries d'artillerie au deuxième étage afin de contrôler la navigation dans le golfe de Finlande. Les tirs avaient ébranlé le bâtiment tout entier et fait voler en éclats une bonne partie du gros œuvre. Les murs reconstruits et l'indispensable travail de restauration achevé, l'Ermitage rouvrait ses portes aux visiteurs en 1952. Les travaux commencèrent alors à Monplaisir, au Grand Palais — qui allait commencer à rouvrir en 1954 — et dans divers autres palais. Au Cottage, les travaux commencèrent en 1977 ; le palais de Marly fut ouvert deux ans plus tard, ainsi que l'aile Ekaterina du palais de Monplaisir.

*I. P.* Rendre à nouveau accessible le célèbre ensemble architectural ne pouvait suffire : il fallait exposer. Or toutes les collections n'avaient pas été retrouvées, et nombre de pièces avaient été détruites ou pillées. Néanmoins, aujourd'hui, le visiteur voit à la fois de magnifiques constructions et des expositions superbes. Comment avez-vous accompli ce miracle ?

*V. Z.* Mes collègues et moi consacrons

l'essentiel de notre temps aux collections ! Pendant la guerre, nous avons perdu des dizaines de milliers de pièces : certaines ont sans doute été volées par les troupes d'occupation, d'autres ont été détruites par les bombardements. Il y a ici une réserve — entre nous, nous l'appelons la « morgue » — où est rassemblé tout ce que nous nous employons à sauver : des fragments de vases de cristal, des blocs de métal tordus, des objets transformés en masses informes par le feu ou par les explosions, des porcelaines de Chine brisées, etc. Certains objets, moins abîmés que d'autres, ont pu être restaurés et remis en place, mais des dizaines de milliers de pièces ont disparu. Pour pouvoir organiser à nouveau des expositions et reconstituer des réserves, nous nous sommes mis à collectionner. Encore une fois, c'est Anatoly Koutchoumov qui nous a appris comment reconstituer des collections. Certaines parties de Peterhof étaient encore en ruine et les salles restaurées encore vides, mais il y avait Pavlovsk. Cet établissement n'était pas le bien du seul Koutchoumov, de la seule Anna Zelenova (excellente directrice du musée de Pavlovsk, qui a tant fait pour redonner vie à l'établissement), de la seule équipe du musée, c'était notre bien à tous. Et nous pouvions être fiers qu'en dépit de la guerre et des destructions Pavlovsk soit encore là, avec ses salles splendides, ses décorations intérieures minutieusement restaurées jusque dans le plus petit détail. Pavlovsk et ses riches collections.

*I. P.* C'est vrai. Quand je travaillais au Comité soviétique de l'ICOM, j'emmenais toujours nos collègues étrangers venir assister aux rencontres internationales que nous organisons, je les emmenais toujours voir les palais, les musées des environs. J'étais heureuse de leur montrer que la Russie avait pu faire renaître de leurs cendres de tels musées.

V. Z. Oui, Anatoly Koutchoumov a été un grand exemple pour les muséologues de ma génération et nous lui devons beaucoup. Nous avons donc commencé à rassembler des objets, ce qui était très difficile : nous n'avions guère d'argent, et notre savoir était mince. Nous avons commis bien des erreurs, mais c'est ainsi que nous nous sommes instruits. En définitive, dix mille pièces ont été de nouveau acquises par le musée de Peterhof.

*I. P.* Excusez-moi, pouvez-vous répéter ?

V. Z. Non, ce n'est pas un lapsus : je dis bien dix mille pièces — autant que ce dont Peterhof disposait avant la guerre. Par exemple, un service de table avait disparu, un service énorme dont les pièces avaient été vendues à un moment ou à un autre. Nous avons eu la chance extraordinaire de pouvoir racheter un certain nombre de ces pièces et nous les avons remises à leur place, sur les tables. Avant la guerre, il y avait, au Grand Palais, trois cents chaises d'acajou — un lot énorme ! Or un certain nombre d'entre elles en étaient sorties, et celles qui y étaient restées avaient été détruites. Nous avons pu récupérer cent vingt chaises d'origine, qui maintenant meublent le Grand Palais. Mais les ensembles mobiliers ne restent pas fixés à jamais dans telle ou telle pièce du palais des tsars, à Peterhof, à Tsarskoïe Selo ou ailleurs. Dans le passé, il arrivait que, sur ordre du tsar, tels ou tels meubles de Peterhof soient envoyés à Moscou, au Kremlin, à l'occasion par exemple des cérémonies du couronnement. Ensuite, ils pouvaient être renvoyés non pas à Peterhof, mais, que sais-je, à Gatchina... Les objets circulaient. Nous nous sommes aperçus que certains, à un moment ou à un autre, avaient été envoyés dans d'autres palais que Peterhof. En certaines occasions, des pièces perdues ont

été remplacées par d'autres dont nous pensions qu'elles convenaient, et certaines salles ont reçu des attributions bien particulières. Un jour, nous étions à la recherche d'un secrétaire, en vue d'un travail de recherche, et l'original avait été détruit. Nous en avons déniché un tout à fait semblable, fabriqué à la même époque, l'avons acheté et installé dans le palais. Au bout du compte, nous nous sommes trouvés avec toute une collection de fauteuils, ce qui nous a permis d'organiser des expositions à Peterhof et aussi d'apporter notre contribution à diverses expositions en différents lieux.

Constituer des collections était une tâche de première nécessité : le monument avait été restauré, mais les visiteurs viennent aussi au Grand Palais parce que c'est un musée. Et ils sont cinq à six millions chaque année, ce qui est l'un des taux de fréquentation les plus élevés du monde.

*I. P.* Est-ce à coup sûr une bonne chose ? Une telle affluence peut n'être profitable ni au musée ni aux expositions. Comment garder en permanence la température et l'humidité au niveau convenable ? Comment être certain que les pièces exposées ne subiront aucun dommage ?

V. Z. Une grande affluence présente bien entendu des avantages et des inconvénients. Il n'est guère possible d'examiner cela en détail ici, mais il me semble que la popularité dont jouit le musée de Peterhof conduit à penser que nos efforts n'ont pas été vains. Quand je mourrai, j'aurai la satisfaction de me dire que je laisse quelque chose derrière moi.

*I. P.* Je sais que ce qui vous tient le plus à cœur, c'est de mener à bien les expositions entreprises, avant votre arrivée, au Grand Palais, à Monplaisir et à l'Ermitage. Et je sais que vous et vos collaborateurs aviez aussi à terminer le montage

d'expositions au Cottage, à Marly et au palais Pierre le Grand à Strelna, sans parler de quelques douzaines d'autres manifestations à Peterhof ou de l'organisation du musée consacré à la famille Benois. La plus grande part de votre travail n'a-t-elle pas été, en quelque sorte, un combat contre la guerre ?

V. Z. Oui, mais si beaucoup a été fait, quantité de travaux n'ont encore pu être entrepris. Les ravages de la guerre sont toujours bien visibles, et il me semble que nous n'en viendrons jamais à bout. Peterhof est si vaste et tant de monuments sont encore en ruine — des douzaines de constructions, de jardins, de fontaines. Il faudra travailler durement et sans relâche durant des dizaines d'années pour mesurer définitivement l'ampleur des dégâts. Bien des chantiers de restauration devront encore être ouverts, et déjà certaines constructions qui ont été rénovées posent des problèmes. Des problèmes souvent délicats, auxquels nous sommes en permanence confrontés. Ainsi, nous commençons à travailler sur la Cascade aux lions, en granit, avec ses immenses colonnes ; or les pierres sont en train de se dégrader, et il va falloir trouver un granit qui soit le plus ressemblant possible. Voilà le genre d'énigmes dont nous devons à tout moment trouver la solution. Et tout cela du fait de la guerre ! Les musées sont la pierre angulaire de la mé-

moire de l'humanité. La ruine des musées par la guerre a déchiré le tissu social. Les travailleurs des musées vivent au milieu des ruines, et c'est pour cela qu'ils luttent contre la guerre. Et combien d'entre eux ont donné leur vie pour tenter de sauver les trésors d'un musée durant la seconde guerre mondiale, en Union soviétique comme en Allemagne !

I. P. Vous et vos collègues avez accompli, et continuez à accomplir, des miracles à Peterhof. Beaucoup de gens, en particulier les jeunes, ne veulent plus entendre parler de la guerre. Mais il me semble que, à Peterhof et dans les autres palais des environs de Saint-Petersbourg, il est nécessaire de faire bien comprendre aux visiteurs ce qu'ont été les dévastations causées par la guerre et l'ampleur des travaux qui sont entrepris pour en effacer les traces. Si nous sommes nombreux à penser à cela plus souvent, peut-être n'y aura-t-il plus à craindre d'avoir, un jour, à reconstruire les musées<sup>2</sup>. ■

1. Fondée par Pierre le Grand, la ville s'est appelée Saint-Petersbourg de 1703 à 1914, Petrograd de 1914 à 1924 et Leningrad de 1924 à 1991, année au cours de laquelle son nom historique lui a été rendu.
2. Cf. B. B. Piotrovsky, « La destruction et la restauration des palais-musées de Leningrad », *Museum international* (Paris, UNESCO), n° 147 (vol. XXXVII, n° 3, 1985).



# Un affamé d'histoire

Nancy Frazier

Dans le n° 174 de *Museum international*, Kenneth Hudson saluait les efforts des nombreux musées monoparentaux dans lesquels « le charme compte pour beaucoup et les règles pour presque rien ». Le musée et les archives d'art culinaire *Johnson and Wales de Providence, Rhode Island (États-Unis d'Amérique)*, en sont un exemple qui reflète la passion personnelle d'un chef cuisinier bien connu. Nancy Frazier, éditrice du bulletin bimestriel *Museum Insights* et auteur de plusieurs guides consacrés aux musées d'Amérique du Nord, nous le présente.

« Je suis hongrois par la naissance, américain par choix et habitant de Chicago par la grâce de Dieu », a dit un jour Louis Szathmary à un journaliste. Mais cette biographie abrégée néglige sa prédisposition génétique à devenir un collectionneur passionné et le fait que les objets de sa passion constituent aujourd'hui l'essence même de ce qui est sans doute le plus grand musée des arts culinaires du monde, celui de l'Université Johnson and Wales de Providence (Rhode Island). « Chez nous, collectionner était une maladie de famille », explique Szathmary, ajoutant : « La première fois que je suis allé à Londres chez Maggs Brothers (libraires spécialisés dans le livre ancien), à Berkeley Square, ils m'ont accueilli en me disant : "Oui, nous avons connu votre père, votre grand-père et votre arrière-grand-père." »

Je venais de déjeuner avec Szathmary, à Springfield (Massachusetts). Il allait rentrer chez lui, à Chicago, après avoir donné une conférence au Dartmouth College, où se tenait une exposition spéciale, *Les beaux livres de Hongrie, 1473-1992*, organisée avec des livres de sa bibliothèque personnelle.

Au cours du repas, le patron du restaurant vint à notre table avec un exemplaire bien fatigué du *Livre des secrets du chef* : « N'est-ce pas vous ? », demanda-t-il en montrant du doigt la photo du visage rayonnant qui figurait sur la couverture du livre, parfaitement ressemblant à celui de l'homme qu'il avait devant lui — moustaches en guidon de vélo et tout —, avec seulement une vingtaine d'années de plus et la toque de chef cuisinier en moins. « C'est un grand honneur de vous accueillir ici, dit le restaurateur enthousiaste. Nous recevons des artistes, des écrivains et des comédiens, mais rarement quelqu'un qui ait autant de talent. »

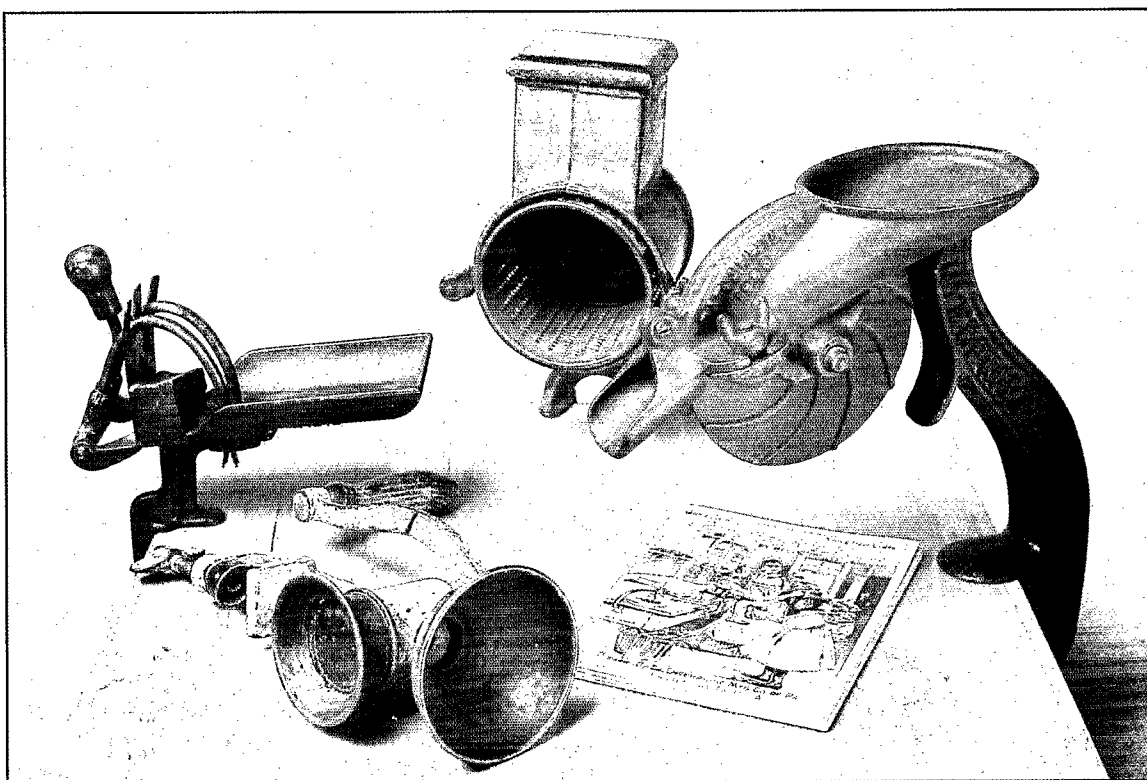
Le chef Louis, comme on l'appelle, est en effet devenu célèbre. Sa notoriété auprès

des professionnels et auprès du public est due non seulement à son livre de cuisine et à sa bibliothèque, mais aussi à son titre de chef cuisinier, propriétaire du restaurant Bakery de Chicago, ouvert en 1962.

Né à Budapest en 1919, Louis Szathmary est docteur en psychologie de l'Université de Budapest. C'est en 1951, alors qu'il était en route pour les États-Unis, qu'il a décidé de chercher à ouvrir un restaurant. Mais ses débuts ont été modestes : il a commencé en Amérique par laver la vaisselle et faire la cuisine. Sur son *curriculum vitae*, son premier poste est celui de chef cuisinier, pendant quatre ans, dans un ordre jésuite à Norwalk (Connecticut). Il occupa ensuite plusieurs autres places, accumulant toujours plus d'expérience et de succès. Au restaurant Bakery, qu'il avait ouvert, le personnel passa à soixante employés ; puis Szathmary acheta le bâtiment dans lequel il avait commencé par louer un local. Tandis que le restaurant s'agrandissait en bas, sa collection de livres emplissait les pièces du haut, jusqu'au jour de 1989 où, âgé de soixante-dix ans, Louis Szathmary décida de fermer le restaurant et d'« enterrer son éplucheuse à pommes de terre ». Enfin, pas tout à fait, puisqu'il en fit don, en même temps que de ses autres trésors.

Aujourd'hui, la bibliothèque Szathmary se partage entre quatre institutions américaines. L'Université d'Indiana possède environ 10 000 volumes de littérature hongroise. L'Université de Chicago détient 12 000 livres hongrois de sa collection d'ouvrages de référence. Quelque 20 000 livres de cuisine et autres ouvrages sur l'alimentation sont déposés à l'Université de l'Iowa, qui a inauguré la publication d'ouvrages sur les arts culinaires à partir de la collection Szathmary. (Le premier ouvrage de la série, paru au début de 1992, est un manuscrit inédit de Nelson Algren, l'auteur de *L'homme au bras d'or*.)

© Stephen Spencer



Dans le sens des aiguilles d'une  
montre, à partir du haut :

1. Broyeur de noix, Allemagne,  
XIX<sup>e</sup> siècle ;
2. Dénoyauteur de cerises,  
États-Unis, 1880 ;
3. Broyeur de graines de pavot,  
Vienne, vers 1920 ;
4. Double dénoyauteur de cerises,  
États-Unis, vers 1910.

Intitulé *America Eats* [l'Amérique à table], le livre d'Algren avait été rédigé, à l'origine, pour l'Illinois Writers Project, dans le cadre des grands projets lancés par l'Administration à la fin des années 30.)

Toutefois, la plus grande partie de la collection de Louis Szathmary, qui s'était peu à peu diversifiée et enrichie d'œuvres d'art, de publications de circonstance et d'objets culinaires divers, se trouve au Musée et aux Archives d'art culinaire de Providence. Plus de 8 000 livres et manuscrits sont consacrés à des sujets se rapportant à l'alimentation. En outre, le musée compte :

- 10 000 brochures. Accompagnant les appareils et les produits, depuis les fours jusqu'aux céréales, elles précisent les modes d'emploi et donnent même parfois des recettes. Ma préférée est la brochure de 1916 sur Jell-O, « le plus célèbre dessert américain ». Sur la couverture, une mariée et une demoiselle d'honneur en robe de dentelle dernier cri. La Genesee Pure Food Company of Le Roy (New York), qui fabriquait Jell-O, vendait également une poudre pour faire de la crème glacée. « Alexandre le Grand était friand d'un dessert très froid, qui ressemblait un

peu à nos glaces et à nos sorbets, mais il n'a jamais connu le plaisir de déguster une vraie crème glacée. Même nos grands-mères en ont généralement été privées », peut-on lire dans la brochure. Les couleurs de la photo qui s'étale sur deux pages semblent sortir tout droit d'un arc-en-ciel de sorbets.

- 6 000 cartes publicitaires, très colorées, habituellement de la taille d'une carte à jouer ; on y voit, par exemple, un bébé joufflu et heureux faisant de la réclame pour de la levure.
- Des dizaines de milliers d'illustrations. L'une des plus amusantes est une gravure de 1864 représentant un buffet de gare : au premier plan, de riches clients dînent joyeusement, tandis que des voyageurs moins chanceux les regardent tristement à l'arrière-plan. Cette gravure montre l'origine du mot *tip* (pourboire) : *to improve promptness* (pour améliorer la rapidité du service). A l'époque, on donnait le pourboire avant le repas : plus il était important, plus le service était rapide.
- 22 000 cartes postales du monde entier. Des documents historiques, des menus, des recettes, des magazines...

### Culture populaire

« Après avoir rassemblé près de 10 000 livres de cuisine, j'ai commencé à collectionner les revues. J'ai constaté qu'au XIX<sup>e</sup> siècle toutes les revues consacrées à la maison comportaient de 16 à 32 pages de réponses aux questions des lecteurs, dit Louis Szathmary. Ceux-ci demandaient surtout des recettes. Je me suis rendu compte qu'elles correspondaient vraiment à ce que l'on cuisinait à la maison. Ce n'est pas du tout ce que l'on trouve habituellement dans les livres de cuisine. Une abonnée demandait, par exemple : "Pouvez-vous me donner une recette de lapin ? Mon mari est rentré à la maison avec six lapins." Ou une paire de faisans. » Ces revues anciennes sont riches d'enseignements : « Ce fut pour moi une grande découverte : en les feuilletant, j'ai vu à quoi ressemblaient les cuisines de l'époque. »

L'intérêt de Szathmary pour la culture populaire, qui transparait dans ses collections, l'a poussé à se rendre dans les ventes aux enchères et dans les braderies, à fréquenter les brocanteurs et les antiquaires : « Quand nous avons fait le compte, nous nous sommes aperçus qu'en trente ans j'avais travaillé avec un millier de négociants. » La variété des objets exposés au musée de l'Université Johnson and Wales témoigne de son éclectisme. Ainsi on y trouve un pinceau en plume d'oie qui servait à étaler le beurre sur les gâteaux aux pommes, une collection de hachoirs et de moulins, aussi bien pour hacher la viande que pour mouliner les graines de pavot, des centaines de fouets à sauce et une collection de grille-pain témoignant de l'évolution du design industriel. Une série de fourchettes de toutes formes donne une idée de l'évolution des manières de se tenir à table. On trouve aussi des dénoyauteurs de cerises et des vide-pomme,



© Stephen Spencer

*Agrandissement de l'uniforme d'un chef cuisinier turc du XVI<sup>e</sup> siècle.*

un appareil à deux usages, à la fois dénoyauteur et coupeur d'olives, fabriqué en Italie dans les années 50 et 60, sans doute inventé spécialement pour les amateurs de Martini.

Les ustensiles de cuisine et une partie du mobilier du restaurant Bakery rappellent d'agréables souvenirs à ses anciens clients. Ils redécouvrent surtout le beau comptoir massif en bois laqué noir à l'européenne. De style Arts déco, il avait été fabriqué juste avant la prohibition (1920) et n'avait jamais servi, mais il correspondait exactement à ce que Louis recherchait lorsqu'il a ouvert le restaurant. Il a pu le prendre à condition de le déménager lui-même, ce qui ne fut pas une mince affaire. Le meuble a été transporté une seconde fois au campus universitaire ; aujourd'hui sont posées une cruche à vin datant de la guerre civile, dans sa gaine d'osier d'origine, et d'autres vieilles bouteilles de vin ou de whisky. Parmi les objets les plus anciens figurent des couteaux

en bronze datant de 3000 avant J.-C., ainsi que des cuillers égyptiennes, romaines et orientales vieilles de plus de mille ans.

Les objets les plus exceptionnels de cette collection elle-même exceptionnelle sont des autographes de présidents des États-Unis apposés sur des documents en rapport avec le thème de l'alimentation. La liste des pièces d'un service de table en porcelaine dont George Washington avait hérité est écrite de sa main. On trouve aussi la copie d'une annonce que Washington fit paraître dans un journal : « Le Président des États-Unis cherche un cuisinier. Seule la candidature de personnes connaissant parfaitement le métier et pouvant fournir des preuves indubitables de leur sobriété, de leur honnêteté et de leur compétence sera retenue. » Il y a également une lettre d'Abraham Lincoln et une invitation à un dîner présidentiel intime à la Maison Blanche signée de la main de Mary Todd Lincoln. Ci-

tons encore des factures payées par des présidents et une note écrite du président Grant dans laquelle celui-ci demande à sa femme de lui faire porter à son bureau deux bouteilles de champagne, juste avant qu'il ne prononce son discours sur l'état de l'Union.

### Cuisine et politique

La collection Johnson and Wales rassemble quelque 63 800 pièces. Celles-ci sont actuellement exposées dans un immense entrepôt de près de 1 400 m<sup>2</sup>. Bien qu'il soit climatisé et que les œuvres sur papier soient protégées par des encadrements ou des dossiers non acides, cet environnement est loin d'être idéal. Un musée à température et hygrométrie contrôlées, spécifiquement destiné à la collection, doit être construit. En attendant, il n'y a qu'une seule employée rémunérée, Barbara Kuck, l'ancienne assistante de Szathmary au restaurant. Un groupe d'étudiants l'aide à préparer les expositions. Ils rédigent aussi les étiquettes et guident les visiteurs. Bien qu'il s'agisse en réalité d'un musée en chantier, il est à la fois sympathique par sa présentation très simple et intéressant par ce qu'il permet de découvrir.

J'ai été fascinée de constater que la cuisine peut avoir une influence sur la politique. Louis Szathmary l'a souligné en me décrivant l'un de ses trésors — un document officiel du xv<sup>e</sup> siècle par lequel Mathias le Juste, roi de Hongrie (1458-1490), a anobli la population de tout un village, l'exonérant ainsi de l'obligation de payer l'impôt. Pourquoi ? Parce que deux des cuisiniers personnels de sa mère, dont les services lui plaisaient beaucoup, étaient originaires de ce village.

Pour comprendre la culture populaire, rien ne vaut l'étude des habitudes culinaires et alimentaires d'une communau-

té à un moment donné. Dans cette optique, Szathmary s'est fixé une mission : « Il y a une chose que je voudrais dire, précise-t-il. Il est grand temps que les gens se hâtent de collectionner, avant qu'ils ne disparaissent, des ustensiles de cuisine de leur pays et de petits objets typiques, depuis les couteaux jusqu'aux tamis. Ils devraient photographier leur grand-mère dans sa cuisine avec ses pots et ses casseroles. Tue-t-on encore le cochon ? Il faut photographier la scène, garder la mémoire des habitudes de cuisson, des herbes que l'on utilise. Savoir ce que l'on fait du poisson, comment on prépare l'agneau. » Tel est le message que Louis Szathmary aimerait transmettre au monde. Car il ne connaît qu'une vérité : la seule constante de la vie, c'est qu'elle change, et ce qui ne change pas, c'est qu'il y aura toujours plus de changement.

Il est certain qu'il a lui-même changé : après y avoir passé vingt-sept ans, il ne fait plus la cuisine au Bakery. Toutefois, il se rend de Chicago à Providence presque tous les mois pour travailler avec des étudiants et garder le contact avec le musée. Est-ce qu'il complète encore ses collections ? « Parfois..., dit-il avec l'air de quelqu'un pris en flagrant délit, si je tombe sur un objet... irrésistible. »

Ou si le hasard fait bien les choses. Avant qu'il ne quitte le restaurant de Springfield, le restaurateur lui a offert deux souvenirs — un verre à bière en grès miniature et un menu — que l'on retrouvera bientôt au Musée et Archives d'art culinaire de Providence.

L'adresse du musée est la suivante : The Johnson and Wales Culinary Archives and Museum, 315 Harborside Boulevard, Providence, RI 02905. Téléphone : 401-455-2805. Comme il n'y a pas encore d'horaire officiel d'ouverture, les visiteurs sont priés de téléphoner pour prendre rendez-vous. ■

# Aquarius, le musée de l'eau

Gerd Müller

*Transformer un château d'eau en réservoir de connaissances, tel est le défi qu'a su relever avec audace la commune de Mülheim-sur-la-Ruhr, en Allemagne. C'est le service local d'approvisionnement en eau qui a pris l'initiative de créer une institution que l'on s'accorde à reconnaître comme un excellent centre d'information sur l'eau et la protection de l'environnement. Président du conseil d'administration de la RWW, Société de distribution des eaux de Rhénanie-Westphalie, de 1978 à 1987, Gerd Müller est devenu le directeur de la société en janvier 1988. Il est également responsable de l'Institut de la chimie de l'eau et de l'hydraulique de Rhénanie-Westphalie à l'Université de Duisbourg.*

L'eau est nécessaire à la vie. Or, dans les centres industriels et dans les agglomérations des pays développés, elle risque d'être utilisée — ou plutôt gaspillée — sans y faire attention, parce que l'on croit qu'avoir de l'eau va de soi. Le musée de l'eau Aquarius n'expose donc pas des objets qui échapperaient à l'usure du temps, il ne se borne pas à les présenter aux visiteurs dans un cadre artistique. Il nous fait prendre conscience de l'importance que l'eau a encore et aura toujours pour l'homme.

Quand le visiteur descend dans le château d'eau reconverti, il suit le cours de l'eau depuis sa source jusqu'à l'embouchure, de la première goutte jusqu'à l'océan. Ce qui lui est proposé, ce ne sont pas seulement les recherches scientifiques et écologiques, c'est aussi un panorama social, mythique et esthétique de l'univers liquide. L'eau est une nécessité, à la fois source de vie et de maladies, lieu de travail, de loisirs et de légendes, et c'est — plus encore peut-être — un défi écologique.

Dans la première salle, « Aquasphère », le visiteur est soumis à toutes les sensations que l'on peut éprouver au contact de l'eau, et des simulations démontrent combien celle-ci fascine les chimistes et les physiciens. La section suivante explique les eaux souterraines, les geysers ainsi que les fleuves, avec les micro-organismes récemment découverts dans des réservoirs. Le thème de la source, lui, est idéal pour s'aventurer dans l'univers des mythes, des contes de fées, des sagas et de l'art. Le ruisseau à l'état naturel, bien que contenu par la main de l'homme, est le premier indice du caractère écologique du musée. Viennent encore d'autres évocations, des scènes de baignade représentatives de toutes les époques et de toutes les civilisations, qui montrent que l'eau peut être une source de distractions et de

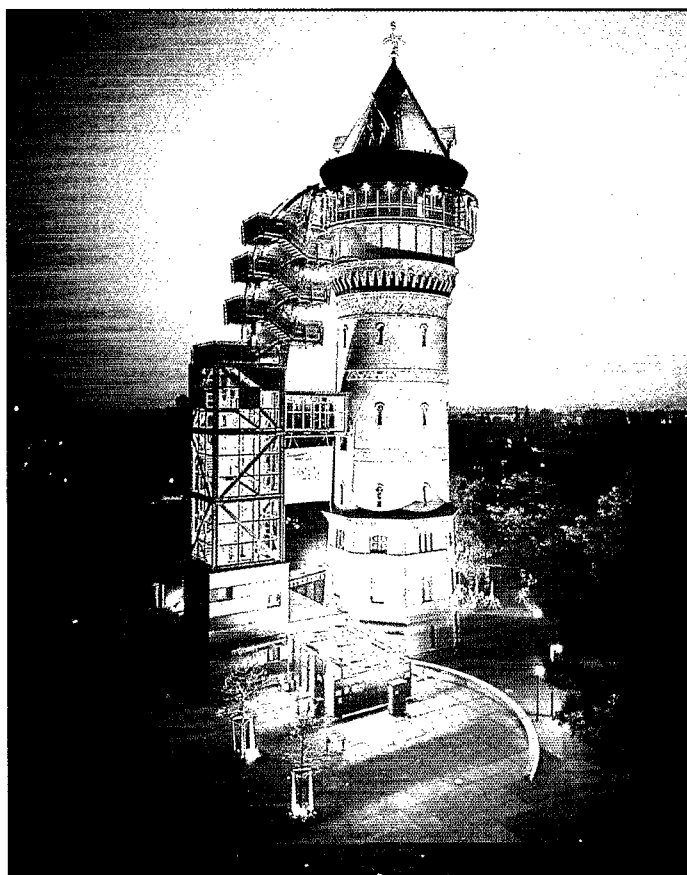
plaisirs. On rappelle ensuite que le puits — qui depuis bien longtemps n'est plus un moyen d'approvisionnement pour les pays industrialisés — était autrefois un lieu de rencontres, à la fois au centre de la communication dans la communauté, et un symbole d'opulence et de pouvoir, souvent richement orné.

L'eau n'a commencé à être utilisée de façon très variée qu'avec les débuts de l'industrialisation. Aujourd'hui, c'est en même temps une source d'énergie, un moyen de production et un élément essentiel pour les grands centres ouvriers et industriels, et pour l'alimentation des canaux, utilisés comme voies de communication. Les sections suivantes montrent comment les barrages et les canaux ont été édifiés et comment l'approvisionnement en eau potable a été mis en place en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui, on peut concevoir des barrages sur un écran d'ordinateur et expliquer les systèmes modernes d'adduction d'eau en donnant l'exemple de la salle de contrôle d'une usine hydraulique. Le problème des eaux usées est clairement exposé aux visiteurs, qui assistent à l'acheminement des eaux depuis les égouts jusqu'à l'usine d'épuration. La visite se termine par un jeu qui fait apparaître les facteurs qui peuvent menacer l'intégrité de l'environnement et donc polluer une eau pure.

## Pourquoi créer un musée de l'eau ?

La RWW, Société de distribution des eaux de Rhénanie-Westphalie (SARL) de Mülheim-sur-la-Ruhr, dont dépend le musée, fournit de l'eau à un million de particuliers ainsi qu'aux entreprises de la partie occidentale de la Ruhr, l'une des zones les plus fortement peuplées et industrialisées du monde, et de la région essentiellement agricole qui s'étend au nord jusqu'à la frontière néerlandaise. Cette so-

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*La structure du vieux monument historique ressort pleinement, le soir, quand il est illuminé.*

ciété, vieille de plus de quatre-vingts ans, a bénéficié du développement de la région, lequel n'a été possible que grâce à l'approvisionnement public en eau potable. Elle considère donc qu'elle doit être au service de la région et de ses habitants, ce qui explique l'événement culturel que représente la création d'un musée.

Aquarius est installé dans un château d'eau édifié il y a plus de cent ans, donc avant la création de la RWW. La façon dont on a converti cette structure et cette architecture ancienne en musée fera date sur le plan de l'aménagement urbain. La conception même du musée reflète directement l'activité de la RWW, société de distribution d'eau, notamment d'eau potable d'excellente qualité, activité qui n'est possible que si les sources naturelles (d'où provient l'eau potable) demeurent aussi pures que possible. Ce point ayant été trop souvent négligé dans le passé, la RWW a entrepris d'attirer l'attention du public sur la nécessité absolue de préserver la qualité de l'eau, ce qu'elle a fait, notamment par la création du musée.

Certes, il était urgent de lutter contre la pollution de l'environnement et la contamination des eaux, mais, dans la présentation du sujet, on a cherché à éviter une approche superficielle. On a plutôt tenté de familiariser les visiteurs avec l'élément eau dans sa fascinante diversité, de les convaincre de défendre spontanément la cause de la sauvegarde des eaux et de ne pas gaspiller cette ressource vitale qu'est l'eau potable.

Le château d'eau, qui pouvait emmagasiner 500 000 litres sur une hauteur de près de 50 mètres pour l'approvisionnement de la zone environnante, a cessé de remplir ce rôle vers le milieu des années 80. Tout en suggérant de déclarer le château d'eau monument industriel, en raison de son âge et de ses caractéristiques architecturales, on a commencé à envisager d'organiser une exposition dans l'esprit qui vient d'être décrit, car il paraissait clair que le public manquait d'informations sur la qualité de l'eau potable et la nécessité de l'économiser.

En un laps de temps relativement

court — quatre ans — avant l'ouverture du musée, la RWW en tant que propriétaire du bâtiment a chargé un groupe de s'occuper du projet avec des architectes et des spécialistes des expositions. La coopération, autour du thème de l'eau, de tous ces experts — architectes, éducateurs, auteurs, spécialistes de la communication, etc. — a donné des résultats d'autant plus extraordinaires qu'il faut bien admettre qu'un château d'eau n'est pas précisément le lieu idéal pour ouvrir un musée.

Dans le respect des règles établies et pour rester conforme aux réglementations, une tour a été construite à côté du château d'eau afin d'agrandir les locaux et d'ouvrir une deuxième issue de secours : les diverses surfaces d'exposition sont desservies par des ascenseurs ; toutefois, conformément aux règlements, des escaliers de secours ont également été installés. Aujourd'hui les visiteurs accèdent par deux ascenseurs à l'ancien château d'eau, dont la partie inférieure demeure remplie d'eau pour rappeler sa fonction première ; de là, ils accèdent à une plate-forme d'observation circulaire, à 37 mètres de hauteur. Par des escaliers, ils gagnent ensuite le niveau inférieur, celui de la sortie, en passant par des niveaux intermédiaires dont chacun est consacré à un thème particulier.

L'organisation verticale du musée n'a pas été la seule difficulté à surmonter. Un château d'eau a un diamètre relativement faible et n'offre pas de grands espaces d'exposition intérieurs. Pour présenter la masse d'informations recueillies, il a donc fallu faire preuve d'originalité et de créativité. En outre, chacun — architecte, entrepreneur ou décorateur — s'accordait à penser que, dans un édifice industriel comme un château d'eau, la présentation du sujet devait être aussi naturelle que possible. C'est pourquoi les mises en scène et les reconstitutions artificielles ont été d'emblée écartées.

Les techniques modernes de communication ont été mises à contribution pour traiter des sujets très divers dans cet espace restreint. Ordinateurs et magnétoscopes font apparaître l'information sur des écrans, et le visiteur est appelé à une participation active : des écrans tactiles, des leviers de commande sont à sa disposition, et il peut s'initier ainsi aux différentes techniques. Grâce à cette interaction, les visiteurs retiennent beaucoup plus facilement les informations qui leur sont présentées que s'ils se bornaient à regarder passivement une exposition.

Les dispositifs de communication ne possèdent généralement pas de grandes qualités sur le plan de l'esthétique. Plutôt que de chercher à les dissimuler, le musée Aquarius a disposé des images allégoriques et des sculptures se rapportant aux sujets traités dans chaque section, ce qui contribue à créer une unité.

Les visiteurs ne sont ni surveillés ni accompagnés par le personnel des musées, et leurs tickets d'entrée, semblables aux cartes informatiques utilisées dans la vie courante, leur donnent accès aux différents dispositifs d'information. En même temps, ils peuvent accumuler des points pour participer à un jeu-concours, ce qui les incite encore plus à faire une visite attentive.

### Un réservoir de connaissances

L'exiguïté du musée ne lui permet pas de recevoir plus de cent visiteurs à la fois. Néanmoins — bien que l'édifice soit situé dans les faubourgs d'une ville moyenne et non au cœur d'une métropole —,

on recense à présent jusqu'à 500 entrées par jour. Aux heures de pointe, des queues se forment devant le château d'eau, et les visiteurs sont prêts à attendre une heure, parfois plus, pour entrer.

En période scolaire, les élèves de tous âges constituent la majorité des visiteurs. On a craint à tort que seuls les jeunes familiarisés avec les technologies modernes trouveraient leur chemin dans l'exposition. En fait, tous ceux qui s'intéressent à l'eau, quel que soit leur âge, sont parfaitement capables de comprendre ce qui leur est proposé. Et les visiteurs *a priori* moins intéressés et d'abord peu motivés se révèlent séduits par l'attrait, superficiel certes, mais bien réel, des jeux vidéo. Seule une minorité ne saisit pas le contenu du message.

Grâce à la carte informatique et à la configuration du bâtiment lui-même, où les salles sont ordonnées à la verticale depuis l'étage supérieur du château d'eau jusqu'à la sortie au rez-de-chaussée, le visiteur est automatiquement conduit à suivre les séquences. Le personnel, qui se consacre essentiellement aux explications et aux tâches générales de surveillance, demeure donc relativement peu nombreux. Pendant les fins de semaine — périodes d'affluence —, les effectifs ne dépassent jamais cinq personnes.

Le musée organise aussi des manifestations très diverses : l'exposition des œuvres d'un graphiste sur le thème de l'eau y a autant sa place que des exposés sur la sauvegarde de la qualité de l'eau ; une bibliothèque bien fournie est à la disposition du public, et des semaines spéciales sont réservées aux élèves des écoles.

Les frais de réaménagement de l'ancien château d'eau et de sa conversion en musée n'étaient guère justifiables pour une entreprise, même pour une grande société de distribution des eaux comme la RWW. Mais l'État de Rhénanie, qui tient à préserver les bâtiments industriels qui, depuis vingt ans, disparaissent peu à peu du fait de la restructuration de toute la zone de la Ruhr, a considéré qu'un tel bâtiment devait être réutilisé et servir d'outil éducatif : il aurait ainsi une fonction nouvelle, celle d'un réservoir de connaissances sur l'eau. Le musée Aquarius symbolise bien le nouveau visage de cette conurbation marquée par près de cent ans d'exploitation minière et d'industrie lourde. Sa réhabilitation en tant que musée montre que cette région, au cœur de l'Europe, a désormais conscience d'être un centre de commerce, d'échanges culturels et de progrès technique, également soucieuse d'écologie.

Indépendamment du soutien financier important que l'État a apporté à la création de l'établissement, la société de distribution des eaux RWW, son organisme de tutelle, a contracté une lourde hypothèque, et il faut espérer que l'entreprise aura une longue existence ; les échos qui nous parviennent de l'extérieur même des frontières allemandes nous laissent espérer la venue de 30 000 visiteurs par an. Nous projetons d'organiser des expositions particulières et des manifestations de toutes sortes afin d'enrichir l'activité du musée. Ainsi notre établissement deviendra-t-il un centre d'information sur l'eau et la protection de l'environnement qui fera autorité. ■

## Du côté des livres

**Museums and the shaping of knowledge.** Eilean Hooper-Greenhill. Routledge, Londres, 1992.

**The past in contemporary society : then, now.** Peter J. Fowler. Routledge, Londres, 1992.

**Heritage and tourism in « the global village ».** Priscilla Boniface et Peter J. Fowler. Routledge, Londres, 1993.

Ce n'est que récemment que les spécialistes des sciences sociales ont commencé à considérer le champ de la conservation du patrimoine — les praticiens, leur idéologie et leurs institutions — comme un ensemble de manifestations culturelles susceptibles de se prêter à l'analyse et à la théorisation. A cet égard, Marc Guillaume a fait œuvre de précurseur en publiant *La politique du patrimoine*<sup>1</sup>, essai sur les mécanismes de la conservation et de la présentation du patrimoine en France, dont l'une des idées maîtresses était de montrer comment la notion de patrimoine public et national, une fois cristallisée, durant la monarchie de Juillet (1830-1848), est devenue un instrument idéologique de l'État français. La notion de mainmise sur les représentations de la mémoire collective, en attribuant des fonctions « politiques » et éducatives bien définies à certains musées ou monuments, a été reprise, quelques années plus tard, dans un livre fascinant intitulé *The Great Museum*<sup>2</sup> et sous-titré *The representation of history*. L'auteur, le politologue australien Donald Horne, y dévoilait la rhétorique de ceux qui font parler les monuments d'Europe au nom de l'histoire nationale, en s'adressant notamment aux adeptes de ce « culte » moderne qu'est le tourisme. En 1985, le savant américain David Lowenthal a, quant à lui, puisé dans toute une gamme de disciplines pour aboutir à la rédaction d'une étude qui fait désormais autorité (412 pages de texte et 57 de bibliographie), intitulée *The past is a foreign country* (Le passé, ce pays étranger). Il y explore les processus complexes par lesquels le passé connu a été façonné par la société occidentale tout au long de son histoire, et il explique comment, depuis la Renaissance, ce passé est progressivement

devenu étranger au présent tout en étant manipulé pour être mis au service d'objectifs contemporains.

Plus récemment, un certain nombre d'autres titres sont sortis de la plume d'historiens, d'anthropologues, de sociologues et de critiques d'art intrigués par cette manie du patrimoine. Ce qui est surprenant, c'est qu'ils n'en soient pas plus nombreux et que l'intérêt qu'ils révèlent ne se soit pas manifesté plus tôt. Car, dès le début des années 60, on pouvait déjà voir à l'œuvre les forces qui, dans les pays industrialisés d'abord, puis ailleurs aussi, ont sacralisé le patrimoine tout en en faisant le serviteur de puissants intérêts économiques.

Mais, ce qui est encore plus étonnant, c'est l'absence quasi totale d'interrogations ontologiques fondamentales de la part des nombreux spécialistes des sciences sociales ou des disciplines connexes qui travaillent dans les musées et dans les services de préservation des monuments. C'est à croire que la culture de leur milieu les empêche de faire usage des outils de leur propre discipline. Les publications abondent en remarques sur les manières de faire, mais sont avares de réflexions sur le pourquoi de leur action.

Toutefois, les choses semblent être en train de changer quelque peu, puisque, sur les onze ouvrages parus à ce jour dans la nouvelle collection<sup>3</sup> lancée par les éditions Routledge sous le titre « The Heritage : Care — Preservation — Management », quatre correspondent à cet effort de réflexion que l'on souhaiterait voir se développer. Le présent compte rendu porte sur trois de ces quatre publications.

Sociologue spécialisée en muséologie, Eilean Hooper-Greenhill souligne que, faute d'études ou d'interrogations sur les pratiques professionnelles, culturelles et idéologiques des musées, on n'a ni examiné les principes fondamentaux qui régissent les pratiques actuelles des musées ni entrepris leur histoire critique. L'auteur cherche à le faire en se penchant tout particulièrement sur l'évolution de la rationalité dans les musées et leurs précurseurs historiques, ainsi que sur la manière dont ces institutions ont utilisé les objets pour transmettre des connaissances. S'intéres-



sant surtout aux précurseurs du musée moderne, elle se fonde essentiellement sur les analyses de Michel Foucault, philosophe qui est devenu aujourd'hui un véritable personnage culte et dont les travaux ont renouvelé notre vision de l'histoire intellectuelle de l'Europe en mettant notamment en lumière la discontinuité radicale qui a marqué ce processus de développement. L'ouvrage offre, certes, une excellente introduction aux théories du philosophe français, mais, une fois ses principales thèses exposées, le texte est par trop abondamment émaillé de citations de Foucault, ce qui en rend parfois la lecture fastidieuse.

Foucault reconnaît, et c'est là l'une des idées maîtresses sur lesquelles se fonde l'étude de Hooper-Greenhill, que la rationalité et la « vérité » ont revêtu des formes particulières au cours de l'histoire. Ces formes s'inscrivent dans des pratiques ou dans des systèmes de pratiques. Aux diverses époques, la production de savoir et la définition de la rationalité se sont faites dans le cadre d'ensembles de relations ou de structures de pensée, que Foucault nomme *épistémè*. Ce sont des types différents d'*épistémè* qui ont déterminé la manière dont divers types d'institutions ont contribué à façonner la connaissance par le biais des objets tridimensionnels.

Hooper-Greenhill jette opportunément un regard neuf sur une série d'institutions, qu'il s'agisse des collections princières dont l'exemple type est le palais Médicis, des « cabinets d'objets de curiosité » caractéristiques de la Renaissance, qui obéissaient à une rationalité occulte que notre mentalité moderne a bien du mal à cerner, des collections privées de l'époque classique dont l'exemple, qu'elle donne dans son étude, est le *Repository of the Royal Society*, aujourd'hui oublié, car absorbé par le British Museum, ou encore du musée public du XIX<sup>e</sup> siècle, vitrine des « technologies disciplinaires » de l'époque, dont l'exemple type est le Musée français créé en 1792 et devenu le musée du Louvre au début du siècle suivant. Mais elle ne se borne pas — loin de là — à donner des descriptions sur le ton affable et quelque peu condescendant que

l'on trouve dans les histoires des musées écrites jusque-là. C'est en remplaçant ces formes anciennes dans les systèmes et dans les pratiques issus des conceptions radicalement différentes du monde qui avaient cours aux époques qui ont précédé l'ère moderne que nous pouvons comprendre la place qu'occupe le musée dans l'*épistémè* d'aujourd'hui.

Mais il n'est pas si facile apparemment d'appliquer une herméneutique aussi puissante à la réalité muséale contemporaine. Car la brève section finale que Hooper-Greenhill consacre à ce sujet est décevante. On n'y retrouve guère l'analyse pénétrante des deux cents pages précédentes : c'est plutôt une évocation assez indulgente des diverses tendances et techniques actuelles. Peut-être l'outillage de Foucault conduira-t-il un jour à des analyses susceptibles de libérer la réflexion muséologique contemporaine, de la dégager de l'« *ethos* de l'évidence » (ce sont les propres termes de l'auteur) dans lequel elle continue de se trouver à bien des égards enfermée.

A mesure que le monde industrialisé entre rapidement dans une époque qui n'est plus seulement celle des musées, mais celle de tout l'éventail des pratiques que l'on appelle maintenant à juste titre « industrie du patrimoine », avec les enjeux économiques et autres que cela implique, il est de plus en plus nécessaire, assurément, de s'interroger sur ce culte moderne du passé. De véritables questions se posent, auxquelles il faut trouver une réponse, et c'est un débat moral qui devrait s'engager. Sur ce vaste terrain, Peter J. Fowler se pose précisément en moraliste, dans son essai de 1992. Observateur plutôt que théoricien, Fowler aboutit à ce résultat d'une manière moins scolastique que l'auteur précédent : « Il s'agit, écrit-il, non pas d'une analyse scientifique non plus que d'un discours savant, mais plutôt d'une sorte de commentaire, d'un moment de réflexion sur nous-mêmes, sur notre attitude envers le passé et sur l'influence immense — et à mes yeux étonnante — que tout un éventail de passés différents exercent sur le présent. » Un bon résumé de l'ouvrage, qui figure — ce n'est pas surprenant — dans la préface de

l'auteur, est constitué par la citation du message de nouvel an adressé par l'archevêque de Canterbury en 1991 :

« Oui, [...] je crois que l'on n'a pas absolument tort de l'appeler la génération de "l'actuel". Mais, le passé, ce n'est pas seulement un éclair de nostalgie. Si nous n'avons pas un sentiment plus profond du passé, nous risquons de perdre les dons que Dieu nous a faits pour gérer le présent. »

Professeur d'archéologie à l'Université de Newcastle upon Tyne, figure de premier plan du National Trust, du Council for British Archaeology et de la Royal Commission on the Historical Monuments of England, l'auteur traduit le désarroi que lui a inspiré son expérience personnelle. Mais, en étudiant en détail la façon dont certains Britanniques ont traité le passé durant la période allant du 1<sup>er</sup> juillet au 31 décembre 1990, il va au-delà de la simple affirmation d'un témoignage personnel, car il a accumulé des masses d'éléments, anecdotiques ou non, de par sa propre vivacité dans l'observation de l'actualité ou en puisant dans les comptes rendus des médias.

Les problèmes qu'il soulève pourraient être décelés dans bien d'autres contextes, essentiellement, mais en aucun cas exclusivement, dans les pays industrialisés : les implications et les limites des efforts de conservation qui prétendent recréer le passé, la fabrication de mythes inhérents à l'invention d'un passé avec lequel on puisse vivre agréablement aujourd'hui, les paradoxes de la manie de la commémoration, enfin la référence obligée au patrimoine dans tant d'activités modernes de loisirs.

Il serait pour le moins curieux de traiter ce genre de questions sans procéder à une analyse sociologique des organismes publics et privés chargés de gérer le passé. L'auteur esquisse en effet une analyse de ce genre et il l'accompagne d'intéressantes réflexions sur les aspects pratiques de la gestion des musées, des sites, des centres touristiques, etc., qui occupe de nos jours une part importante de la population active au Royaume-Uni et ailleurs. Il incite aussi à réfléchir en montrant l'usage qui est fait du passé dans la recherche et l'édu-

cation, l'exploitation de ce même passé par l'industrie du tourisme et la ligne tenue qui sépare utilisation et abus du passé dans la publicité ou les parcs à thème modernes.

Ces manifestations de la modernité ont entraîné une diminution de la demande de données scientifiques, notamment en sciences humaines, du fait que le patrimoine n'est plus désormais l'apanage des seuls spécialistes. Si Fowler reconnaît que « le passé est trop important, notamment du fait de son caractère multifonctionnel, pour être laissé aux seuls praticiens d'autrefois », il recommande aussi à juste titre la prudence. Car, en devenant populaire, l'idée de préserver le patrimoine et de donner l'accès aux vestiges du passé n'a pas été sans conséquences : on assiste notamment « à l'émergence d'un groupe de pression politique à la fois puissant et doctrinaire, de points de vue purement commerciaux qui ont beaucoup d'influence, d'une industrie des services dont le caractère est avilissant, d'images superficielles et clinquantes d'un passé que l'on chosifie et exploite et, ce qui est peut-être pire encore, à un refus massif de permettre à la société légitimement dépositaire de son passé d'y avoir accès, alors que c'est sa propre curiosité qui a été la première à déclencher le phénomène ».

On trouvera des réflexions aussi importantes que celle-ci, s'appuyant sur des données analogues et présentées de manière aussi lisible, dans un autre ouvrage écrit par le professeur Fowler en collaboration avec Priscilla Boniface, qui a travaillé pour la Royal Commission on the Historical Monuments of England avant de devenir consultante en « communication et patrimoine ». Dans une large mesure, le tourisme se nourrit du patrimoine culturel et les auteurs de *Heritage and tourism* examinent d'un regard pénétrant certaines des anomalies de ce fait social universel ; ils relèvent, par exemple, la « démarche de la tortue » qui conduit le touriste à emporter avec lui nombre d'éléments de son propre environnement ; le néocolonialisme inhérent à la consommation par l'Occidental des biens et services culturels exotiques ; le caractère ar-

tificiel de traditions que l'on invente pour présenter sa propre culture aux touristes étrangers ; les stratégies que les municipalités et les villes se sentent aujourd'hui tenues d'adopter pour ériger de plus en plus en « patrimoine historique » des portions entières de tissu urbain ; et les innombrables manipulations que l'on fait subir à l'image d'un monde rural depuis longtemps disparu.

Les auteurs analysent des problèmes majeurs soulevés par la pratique contemporaine. C'est ainsi qu'à une époque où tant de projets de musées sont lancés à partir de motivations non scientifiques, il n'est pas inutile de s'interroger sur les ressorts politiques de la recherche d'image, dans un contexte où les principales sources de financement de ce type d'entreprise sont les secteurs de l'emploi et du tourisme. De même, le regain de vie que connaissent les cimetières municipaux en devenant des attractions touristiques apporte de l'eau au moulin des auteurs : l'exemple du cimetière, au même titre d'ailleurs que tant d'autres aspects de l'urbanité historique, telle la présence de jardins publics, de quais, de canaux ou de ponts, montre non seulement que la signification et les valeurs évoluent, mais aussi que « ce processus d'évolution exige de la part du citoyen une prise de conscience du fait que les données savantes qu'apportent les chercheurs dans leur effort de découverte, de recherche et de réévaluation, présentent tout autant d'intérêt que les impressions que l'on retire de la lecture des histoires ordinaires ou de la visite des sites ou des projets touristiques ».

Ces données, que seul le travail scientifique peut fournir, n'ont pas aujourd'hui la place qu'elles méritent, car on s'abrite bien trop souvent derrière le slogan de la « culture populaire » ou de la « démocratisation » pour occulter d'autres enjeux. Les incidences de ce phénomène sont soulignées tout au long de l'ouvrage, qui montre comment on laisse passer « tous les jours, dans les autocars, sur les sites ou dans les musées, d'innombrables possibilités de faire mieux comprendre notre humanité commune en reliant les cultures par une bonne interpré-

tation du patrimoine culturel ». Par-delà la note de dérision, c'est ce plaidoyer que les auteurs veulent faire entendre presque chaque fois qu'ils relèvent (outre les succès ou les projets de qualité) les contradictions, les paradoxes et les absurdités qui caractérisent la manière dont on présente aujourd'hui le patrimoine aux touristes du monde entier. C'est une question qui nous concerne tous, car nous sommes tous des présentateurs ou des touristes, ou les deux à la fois.

1. Éditions Galilée, Paris, 1980.
2. Pluto Press, Londres, 1984.
3. La collection est décrite comme étant destinée à répondre aux besoins de la communauté mondiale des musées et du patrimoine. Y sont publiés des ouvrages et des données à l'intention des muséologues et des spécialistes du patrimoine et de toutes les organisations qui travaillent pour la communauté muséale.

*Compte rendu de Yudhisthir Raj Isar. L'auteur, qui est né en Inde et a fait des études d'économie et d'anthropologie sociale à New Dehli et à Paris, dirige depuis 1989 le Fonds international de l'UNESCO pour la promotion et la culture. En 1986-1987, il a occupé les fonctions de directeur exécutif de l'Aga Khan Program for Islamic Architecture à l'Université Harvard et au Massachusetts Institute of Technology.*

### Appel à contribution

*Museum international* accueille toutes suggestions et articles intéressants la communauté internationale des musées. Les propositions d'articles ou de sujets pour dossiers spéciaux sont à adresser à l'éditeur, *Museum international*, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15. Réponse immédiate assurée.

# Informations professionnelles

## Cours de gestion des musées

« Gérer le changement dans les musées », tel est le thème, pour l'année 1994, du programme de gestion des musées de l'Université du Colorado (3-7 juillet 1994). Destiné à des administrateurs de musée, ce cours a porté sur des sujets divers : direction d'un établissement, relations avec les conseils d'administration, planification financière, gestion des personnels, des collections et des expositions, programmation des activités s'adressant au public. On y appris aussi à gérer les contradictions, planifier l'expansion, augmenter les recettes, intégrer la programmation des activités destinées au public et les conclusions des évaluations, présenter les objets exposés et les explications de manière vivante, travailler plus efficacement avec les établissements scolaires et les enseignants, savoir recueillir des fonds dans les endroits difficiles, et mesurer les conséquences des modifications des systèmes comptables et des modalités fiscales.

Pour plus d'informations :  
Victor J. Danilov  
Directeur du Programme de gestion des musées  
Université du Colorado  
250 Bristlecone Way, Boulder, CO  
80304 (États-Unis d'Amérique)  
Tél. : (1.303) 443.2946  
Télécopie : (1.303) 443.8486

Axé sur le thème « Améliorer le fonctionnement des musées », le cinquième cours de gestion des musées a été dispensé, en anglais, au Deutsches Museum, à Munich, du 7 au 12 août 1994. Le nombre de participants à ce cours, organisé à l'intention de directeurs et d'administrateurs d'un rang élevé, était limité à 25 personnes. Le cours portait sur les principaux problèmes posés par la gestion d'un musée, et les participants ont eu pleinement accès à l'activité quotidienne du musée. Les questions financières, l'architecture des musées, la conception et la réalisation d'expositions, la gestion des collections, la conservation de matériels techniques, la gestion de projets, la rédaction et l'impression de notices, les pu-

blications et les problèmes de sécurité étaient également inscrits au programme.

Pour plus d'informations :  
Abt. Bildung, Deutsches Museum  
D-80538 Munich (Allemagne)  
Tél. : (49.89) 217.9294  
Télécopie : (49.89) 217.9324

## Nouvelles percées dans les techniques d'information visuelles

En collaboration avec les éditions Lamy, le musée du Louvre achève de mettre au point une base de données riche de 130 000 dessins, aquarelles et pastels, qui est donc, à l'heure actuelle, la plus importante du monde pour les données graphiques. Les images sont conservées sur 1 500 CD, contenant chacun 660 millions de caractères. Le public et les chercheurs du monde entier y auront un accès immédiat.

Pour plus d'informations :  
Musée du Louvre  
Service de la communication  
34-36, quai du Louvre  
75058 Paris Cedex 01 (France)  
Tél. : (33.1) 40.20.50.50  
Télécopie : (33.1) 42.60.39.06

La Micro Gallery est installée dans la nouvelle aile Sainsbury de la National Gallery de Londres ; y figurent plus de 2 200 peintures, auxquelles s'ajoutent plus d'un millier d'autres illustrations, des douzaines d'animations et quelque 300 000 mots qui composent les textes d'accompagnement. Avec ce système, les images sont projetées en couleurs sur de grands écrans, à la demande d'utilisateurs qui peuvent n'avoir qu'une connaissance limitée de l'informatique, voire n'en rien connaître. Le rythme est suffisamment rapide pour leur permettre, en quelque sorte, de feuilleter la base et de faire apparaître les images sur l'écran les unes après les autres dans un intervalle de moins d'une seconde, l'ordre étant donné par simple contact de l'utilisateur sur une fenêtre de l'écran tactile. Mis au point pendant trois ans par une équipe de plus de vingt personnes, le projet de la Micro Gallery permet au visiteur de visionner

toutes les pièces mises en mémoire et de tirer parti de l'ensemble des fonctions particulières du système en n'utilisant que sept touches.

Pour plus d'informations :  
Cognitive Applications Ltd.  
4 Sillwood Terrace  
Brighton BN1 2LR (Royaume-Uni)  
Tél. : (44.273) 82.16.00  
Télécopie : (44.273) 72.88.66

### Nouvelles publications

*Pillage à Angkor. Cent objets disparus.* Publication du Conseil international des musées (ICOM) en coopération avec l'École française d'Extrême-Orient, Paris, 1993, 102 p. (ISBN 92-9012-015-0). Bilingue anglais/français ; disponible à l'ICOM, Maison de l'UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15 (France).

Depuis une vingtaine d'années, la plupart des monuments d'Angkor sont l'objet de pillages et de fouilles clandestines. Il est hors de doute qu'aussi longtemps qu'existera un marché de l'art khmer les vols risqueront de se poursuivre. Cette brochure, publiée dans le cadre de l'action actuellement menée par l'ICOM pour mettre fin au trafic illicite de biens culturels, devrait aider à identifier quelques-unes des plus importantes œuvres disparues. Les objets qui y sont présentés ont été dérobés depuis 1970 dans le Dépôt de la conservation d'Angkor et probablement vendus sur le marché international à des « amateurs d'art » peu soucieux de la provenance des pièces qu'ils achètent. La brochure contient la description détaillée de cent objets disparus : sculptures entières ou fragments tels que têtes, bustes, frises. Cette brochure s'achève par une note utile sur les mesures à prendre lorsqu'un objet volé est retrouvé ou identifié.

*Art, anthropology and the modes of re-presentation. Museums and contemporary non-western art.* Publié sous la direction d'Harrie Leyten et Bibi Damen. Royal Tropical Institute of the Netherlands, KIT Publications, 1993, 78 p. (ISBN 90-6832-245-1). Disponible dans les librairies spécialisées ou directement à l'Insti-

tut : 63 Mauritskade, 1092 AD Amsterdam (Pays-Bas).

Quand l'art non occidental est exposé dans les musées européens, doit-il l'être dans un musée d'anthropologie ou dans un musée d'art moderne ? Dans le premier cas, il est perçu comme l'illustration de quelque chose d'autre et l'on s'efforce de donner d'abondantes indications complémentaires sur les objets, leur contexte, leur symbolique, notamment. Pour le musée d'art moderne au contraire, l'œuvre est un objet en soi, qui a sa finalité intrinsèque et s'adresse directement à la sensibilité esthétique du visiteur. Par conséquent, ce type de musée ne fournit généralement pas assez d'informations, et le visiteur se sent un peu perdu. Ce sont ces considérations qui ont été à l'origine d'un colloque qui s'est tenu au Tropenmuseum d'Amsterdam en 1992 et a suscité la série d'articles présentés ici. La publication donne une vue d'ensemble de l'évolution de la perception de l'art « primitif » en Occident au cours des trente dernières années, ainsi que des différentes optiques dans lesquelles il a été montré au public. Elle tente en même temps de réconcilier l'approche anthropologique et l'approche artistique dans la présentation de l'art non occidental.

« Regards sur l'évolution des musées ». *Publics et musées. Revue internationale de muséologie*, n° 2, 1992, Presses Universitaires de Lyon, 86, rue Pasteur, 69365 Lyon Cedex 07. 95 FF (ISBN 2-7297-0443-4).

La revue interdisciplinaire *Publics et musées*, qui vient d'être lancée, est l'unique revue française spécialement consacrée à la relation entre le musée et ses visiteurs. Ce numéro 2 traite du rôle du public dans l'évolution actuelle du monde des musées. On a assisté, ces dernières années, à un accroissement spectaculaire du nombre de projets dans les musées : des établissements anciens ont été rénovés, d'autres ont vu le jour, des liens institutionnels nouveaux se sont noués et de nouvelles structures administratives ont été mises en place. Les articles de ce numéro abordent différents aspects du rôle du public dans ces changements.

*Guide de la presse beaux-arts.* Éditions Sermadiras, 11, rue Arsène-Houssaye, 75008 Paris (France), 1993, 144 p. (ISBN 2-903-836-12-4).

Cet ouvrage de référence, bien pratique pour tous ceux qui, dans le monde de l'art, souhaitent faire la promotion de leurs activités dans les médias, recense quelque 640 critiques d'art ou responsables de rubriques culturelles en France. Les informations sont présentées en 25 chapitres, qui traitent des revues et des magazines spécialisés, de la presse quotidienne, de la radio et de la télévision.

# Chronique de la FMAM

Le VIII<sup>e</sup> Congrès international de la FMAM, qui s'est tenu à Trévise (Italie), du 1<sup>er</sup> au 5 juin 1993, a adopté la résolution suivante, qui appelle au renforcement des actions en faveur de la conservation et de la promotion de notre héritage culturel.

1. La FMAM appelle les Amis à renforcer leur action pour développer les liens entre les musées et l'ensemble de la population.
2. La FMAM engage les Amis du monde entier à jouer un rôle actif pour la protection du patrimoine.
3. La FMAM recommande aux Amis de

multiplier leurs actions de soutien aux programmes de parrainage des programmes culturels et d'enseignement.

4. La FMAM demande à tous les pays de donner des directives pour aider à la formation de groupes d'Amis et d'en communiquer le texte à la FMAM, qui regroupera ces informations et les fera largement connaître.
5. En cette période de récession, les Amis multiplieront leurs efforts pour collecter des fonds en mettant sur pied des projets audacieux et d'esprit créatif pour toucher un très large public.
6. La FMAM recommande aux associa-

tions de confier aux jeunes Amis plus de responsabilités dans les organes de direction et de développer les rapports entre les musées et la jeunesse.

7. La FMAM approuve la création du groupe de tourisme culturel décidée par le Congrès.
8. La FMAM reconnaît la nécessité d'adopter une ligne de conduite précise, en particulier pour mieux définir les modes de relation entre les Amis et les professionnels des musées. Le prochain Congrès mettra au point un projet de règlement qui pourra être présenté à l'ICOM.

---

## Bon de commande

---

Je désire souscrire un abonnement de un an (4 numéros) à *Museum international*

<input type="checkbox"/> Édition en français	Abonnement pour 1 an (institutions)	396 FF
<input type="checkbox"/> Édition en espagnol	Abonnement pour 1 an (particuliers)	196 FF
	Abonnement pour 1 an (institutions - pays en développement)	180 FF
	Abonnement pour 1 an (particuliers - pays en développement)	120 FF

Pour connaître le tarif de l'abonnement en monnaie locale, veuillez consulter l'agent de vente des publications de l'UNESCO dans votre pays.

Nom, prénom

Prrière d'écrire à la machine ou en majuscules d'imprimerie

Adresse

Code postal

Ville

Pays

Date

Veuillez envoyer ce bon de commande accompagné de votre règlement :

• soit à l'agent de vente des publications de l'UNESCO dans votre pays (paiement par chèque ou mandat postal en monnaie locale, à l'ordre de l'agent) ;

• soit à : PROPUBLIC, Service abonnements, B.P. 1, 59440 Avesnes-sur-Helpe, France, tél. : (33-16) 27 61 32 42, fax : (33-16) 27 61 22 52, auquel cas veuillez indiquer le mode de paiement :

chèque en francs français, à l'ordre de PROPUBLIC

mandat postal international en francs français, à l'ordre de PROPUBLIC, Service abonnements

carte de crédit VISA n°

Date d'expiration

Nom du titulaire

Signature

bons de livres UNESCO pour l'équivalent du montant de l'abonnement

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

# ***museum** international*

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

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

N° 182 (vol. 46, n° 2, 1994)

Couverture, p. I :

Masque de danse en bois. Groenland de  
l'Est, vers 1930.

© The Greenland National Museum and  
Archives, 1988.

Couverture, p. IV :

Arktikum, le nouveau bâtiment du Musée  
provincial de Laponie, à Rovaniemi,  
Finlande.

© The Provincial Museum  
of Lapland/Jukka Suvilehto.

Directrice de la publication :

Milagros Del Corral Beltrán  
Rédacteur en chef : Marcia Lord  
Rédacteur en chef adjoint : Ika Kaminka  
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson  
Iconographie : Carole Pajot-Font  
Rédacteur : Mahmoud El-Sheniti  
(version arabe)  
Rédactrice : Irina Pantykina (version russe)

COMITÉ CONSULTATIF

Gaël de Guichen, ICCROM  
Yani Herreman, Mexique  
Nancy Hushion, Canada  
Jean-Pierre Mohen, France  
Stelios Papadopoulos, Grèce  
Elisabeth des Portes, Secrétaire générale par  
interim de l'ICOM, *ex officio*  
Roland de Silva, Président de l'ICOMOS,  
*ex officio*  
Lise Skjøth, Danemark  
Tomislav Šola, République de Croatie  
Shaje Tshiluila, Zaïre

Composition : Éditions du Moufflon,  
94270 Kremlin-Bicêtre  
Impression : Imprimerie M.R.S.,  
59601 Maubeuge, France

© UNESCO 1994

CPPAP n° 74565

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

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

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

Une erreur s'est malencontreusement  
glissée à la p. 61 du n°181 de *Museum  
international* : l'illustration est inversée.

Nous prions nos lecteurs ainsi que  
le Musée d'art abstrait de Cuenca de bien  
vouloir nous en excuser.

CORRESPONDANCE

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

*Abonnements (français et espagnol)*  
PROPUBLIC  
Service abonnements  
B.P. 1  
59440 Avesnes-sur-Helpe, France

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

*Abonnement institutionnel 1994*  
Les quatre numéros : 396 FF  
Prix au numéro : 118 FF

*Abonnement individuel 1994*  
Les quatre numéros : 196 FF  
Prix au numéro : 58 FF

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