

Museum

No 175 (Vol XLIV, n° 3, 1992)

**Musées d'ethnographie et de
plein air**

museum

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

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

N° 175 (n° 3, 1992)

Couverture :

Parc-Musée d'histoire, d'architecture et
d'ethnographie de Kiji (Russie).
Vue aérienne de l'église de la Transfiguration
(1714) et de son clocher (1874),
et de l'église d'hiver de l'Intercession de la
Vierge (vers 1764) (au dos).
© ICOMOS, Paris.

Rédacteur en chef : Arthur Gillette
Rédacteur en chef par intérim : Alison
Clayson
Rédacteur en chef désigné : Marcia Lord
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Iconographie : Carole Pajot-Font
Rédacteur : Mahmoud El-Sheniti (version
arabe)
Rédactrice : Irina Pantykina (version russe).

COMITÉ CONSULTATIF

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

Composition : Éditions du Mouflon,
94270 Kremlin-Bicêtre

Impression : Imprimerie M.R.S.,
59601 Maubeuge, France

© UNESCO 1992

Quelqu'un l'a vraiment dit...

« Notre art, comme celui du Moyen
Age, est additif et composite.
Aujourd'hui comme alors,
l'expérimentation élitiste raffinée
coexiste avec la grande entreprise
de vulgarisation populaire.
(Le rapport miniature/cathédrale
est alors le même que celui entre
le MOMA [Museum of Modern Art
de New York – Ndlr] et Hollywood.
Les échanges et les emprunts
réciproques sont continuels.) »

Umberto Eco,
« Le nouveau Moyen Age »,
La guerre du faux, p. 81.
Paris, Grasset, 1985.

CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel
Museum
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/espagnol)
Éditions UNESCO
Service des ventes
7, place de Fontenoy
75352 Paris 07 SP, France

Abonnements (anglais)
Blackwell Publishers
108 Cowley Road
Oxford OX4 1JF
Royaume-Uni
Prix du numéro : 54 FF
Abonnement (4 numéros) : 180 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

S O M M A I R E

Éditorial 127

MUSÉES D'ETHNOGRAPHIE ET DE PLEIN AIR

Martine Jaoul	<i>Les musées d'ethnographie aujourd'hui</i> 128
Jean-Claude Duclos et Jean-Yves Veillard	<i>Musées d'ethnographie et politique</i> 129
Hartmut Prasch	<i>Musées régionaux, musées locaux : quel dialogue ?</i> 133
Liliane Kleiber-Schwartz	<i>Du Musée des colonies au musée des communautés</i> 137
Marie-Odile Marion	<i>Le musée-école. Une expérience au Mexique</i> 142
Christopher Zeuner	<i>Les musées de plein air : célébration et perspectives</i> 147
Eva Nordenson	<i>Au commencement était... Skansen</i> 149
Adriaan de Jong et Mette Skougaard	<i>Les premiers musées de plein air. La tradition des musées consacrés aux traditions populaires</i> 151
Toby Tompkins	<i>Petite bière et cochons géants, ou la guerre anglo-hollandaise de 1627</i> 158
Alan Gailey	<i>La résolution des conflits en Irlande du Nord : le rôle d'un musée des traditions populaires</i> 165
Boris A. Gouchtchine et Viola A. Gouchtchina	<i>Kiji, une île qui est l'affaire de tous</i> 170
Anna Maïntcheva	<i>Le Temps tout-puissant</i> 174

RUBRIQUES



Emin Riza

Une ville, des musées

Gjirokastra, ville-musée 178



Une enquête de *Museum*

Retour et restitution de biens culturels

*Retour à l'Allemagne et à l'Autriche d'objets pris
par des soldats américains pendant la seconde guerre
mondiale* 181



Elizabeth Yates

En toute franchise

*Aux États-Unis d'Amérique, dans le New Hampshire,
« Shieling » est synonyme de « refuge » 182*



Chronique de la FMAM

Flash 185

ET QUI PLUS EST...

Un reportage de *Museum* *Au Rajasthan, après la protection des tigres,
celle de la population 186*

Mohamed Bentabet *Jumelage algéro-hongrois 188*

Éditorial

Lorsqu'on visite un musée d'ethnographie ou un musée de plein air, on a souvent le sentiment que ces établissements ne se contentent pas d'évoquer la vie des gens ordinaires : ils sont aussi faits pour eux. La cravate ou la veste sont généralement de rigueur pour assister à un concert de musique de chambre dans une galerie d'art contemporain à la mode ; pour un concert de musique populaire dans un musée de plein air, on est moins exigeant : un tee-shirt et un short suffisent. Les objets exposés dans un musée ethnographique sont en général vernaculaires, comme l'est le public du musée.

Est-ce à dire que la culture vernaculaire est, pour une raison ou une autre, inférieure à la Culture ? Non, bien entendu, pas plus que l'inverse n'est vrai. Il reste que si, de plus en plus, la culture vernaculaire voit sa valeur propre et sa dignité reconnues (mis à part les phénomènes de dépréciation imputables ici ou là à une commercialisation excessive ou à la démagogie), cela tient pour une bonne part au dynamisme des musées d'ethnographie et de plein air, et à la popularité dont ils jouissent pour cette raison.

Dans leur souci constant — au demeurant louable — de préserver et d'exposer les fascinants vestiges d'époques à jamais révolues, n'ont-ils pas eu parfois tendance à ignorer le présent, voire à l'évacuer ? Ou, pour poser la question autrement : en tant que gardiens et messagers de l'histoire vernaculaire, ces musées n'ont-ils pas une responsabilité particulière concernant les problèmes quotidiens de nos contemporains ?

Des spécialistes le pensent — toujours plus nombreux, semble-t-il. Ainsi, lors de la session du Comité international pour les musées d'ethnographie (CIME) qui s'est tenue à l'occasion d'ICOM 89, aux Pays-Bas, M. Wolfgang Mey (Museum für Völkerkunde, Hambourg) a proposé de créer un groupe de travail informel pour déterminer de quelle manière les musées d'ethnographie pourraient s'intéresser aux violations des droits de l'homme.

Il est donc d'actualité de tenter de savoir comment les musées d'ethnographie et les musées de plein air réagissent face aux grands problèmes de l'heure. C'est ce que fait *Museum* dans la partie thématique de ce numéro.

Une première section est consacrée aux musées d'ethnographie ; elle a été coordonnée par Martine Jaoul, conservateur au Musée national des arts et traditions populaires de Paris et membre du bureau du Comité national français de l'ICOM. La seconde section traite des musées de plein air ; elle a été coordonnée par Christopher Zeuner, directeur du Weald and Downland Open-Air Museum (Royaume-Uni) et président de l'Association des musées de plein air européens. Tous deux ont bien voulu apporter un concours diligent et efficace à la préparation de ce numéro. *Museum* les en remercie chaleureusement.

A. G.

P.-S. : Avec ce numéro, l'auteur de cet éditorial quitte son poste de rédacteur en chef après deux ans et dix mois d'efforts pour ranimer *Museum*. Il tient à remercier les membres du Comité consultatif, les rédacteurs des éditions hors siège de la revue, ainsi que ses collègues du Secrétariat de l'UNESCO — et plus particulièrement Christine Wilkinson, secrétaire de rédaction de *Museum* — pour leur coopération et leur imagination.

Le rédacteur adresse également ses remerciements aux très nombreux lecteurs de *Museum* qui ont bien voulu répondre au questionnaire joint au numéro 170.

Les idées et suggestions présentées dans ces réponses seront très utiles pour la préparation des prochains numéros.

Les musées d'ethnographie aujourd'hui

Martine Jaoul

Musées d'ethnographie, musées d'art populaire, musées régionaux ou locaux, écomusées, musées de folklore... La difficulté même à nommer et à regrouper toutes ces institutions, qui pourtant se reconnaissent une identité commune, est bien significative des mouvements qui agitent actuellement les nombreux « cousins » des musées de plein air.

En 1991, à Mulhouse, lors d'une réunion nationale des responsables de ce type de collections, le terme général de « musées de société » a été proposé pour les désigner en France. En sera-t-il de même dans d'autres pays ? Cette affaire de dénomination ne serait-elle pas révélatrice des problèmes qui se posent en ce moment à l'ensemble de ces institutions ? En effet, dans les articles qui vont suivre, on trouvera presque toujours, comme fil conducteur, sous les aspects les plus variés, le thème de la relation complexe de ces « musées de société » à « leur société ».

D'entrée de jeu, Jean-Claude Duclos et Jean-Yves Veillard ouvrent le débat : un musée d'ethnographie, c'est aussi un lieu de discours, donc de politique ; ils évoquent les difficultés qu'éprouvent les conservateurs à rester indépendants et objectifs face aux enjeux d'une région. Dans leur sillage, Hartmut Prasch réfléchit sur les moyens d'organiser de façon harmonieuse les politiques des musées locaux et du musée régional.

Pouvoir local, pouvoir régional, sociétés dominantes et groupes minoritaires : dans la série de ces préoccupations très actuelles, Liliane Kleiber-Schwartz s'interroge à propos de l'action culturelle du Musée des arts africains et océaniques, à Paris : les immigrés ont-ils « leur » musée ? Enfin, il faut replacer les musées d'ethnographie dans le contexte plus général de l'étude scientifique et de la pratique du terrain. C'est la préoccupation de Marie-Odile Marion à travers l'expérience

qu'elle a menée au Mexique sur la muséographie des techniques.

Ce débat autour des musées de société prend une couleur très particulière pour l'Europe au moment où se mettent en place ses structures économiques et politiques. C'est pourquoi le Musée national des arts et traditions populaires prépare, avec le Comité français de l'ICOM, les Premières Rencontres européennes des musées d'ethnographie, qui se tiendront, à Paris, en février 1993.

Ces rencontres accorderont à la réflexion sur les fonctions, les rôles et l'avenir du musée d'ethnographie dans l'Europe des régions une place centrale. Elles ont, entre autres, l'ambition de créer un réseau européen des musées de société pour toute l'Europe, dans ses limites géographiques.

Elles se dérouleront dans le cadre d'un ensemble de manifestations consacrées à l'ethnographie de l'Europe et à ses musées. Les lecteurs de ce numéro de *Museum* y seront les bienvenus. ■

Musées d'ethnographie et politique

Jean-Claude Duclos et Jean-Yves Veillard

Encore plus, sans doute, que certains autres types de musées, les musées d'ethnographie sont de ce monde, ils interpellent notre époque. Comment peuvent-ils faire, alors, pour naviguer entre le double écueil de l'apolitisme irresponsable, d'un côté, du parti pris partisan, de l'autre ? C'est ce problème que cet article tente de cerner. Jean-Claude Duclos a été directeur adjoint du Parc naturel régional de Camargue, avant de devenir, en 1981, conservateur au Musée dauphinois, à Grenoble ; Jean-Yves Veillard a été conservateur du Musée de Bretagne, à Rennes, et exerce les mêmes fonctions à l'Écomusée de Rennes depuis 1987.

Ni la multiplication des musées d'ethnologie, au XIX^e siècle, ni les développements des sciences ethnologiques ne sont séparables de l'intérêt que portent à cette époque les puissances impérialistes aux pays colonisés.

L'importance qu'attachent de nombreux pays à être présents dans les premières grandes manifestations internationales que sont les Expositions universelles relève également, pour chacun d'eux, d'une claire volonté politique d'affirmer son existence et sa singularité, et de développer des échanges commerciaux. C'est d'ailleurs en ces occasions (en 1867 et en 1878, surtout) que des scènes de la vie communautaire, reconstituées au moyen de mannequins costumés, d'objets et de décors, apparaissent, premiers signes d'un intérêt pour l'ethnographie régionale. Ils ne cesseront ensuite d'inspirer les présentations des musées d'ethnographie.

Quand le poète provençal Frédéric Mistral fonde à Arles (France), en 1891, le Museon arlaten ou Palais du félibrige (l'un des premiers musées d'ethnographie régionale) et forme le souhait que de tels musées soient créés dans toutes les villes de France, il déclare : « C'est la meilleure leçon d'histoire et de patriotisme et d'attachement au sol et de piété ancestrale qu'on puisse donner à tous. » Il défend ainsi un système politique : le fédéralisme.

Quand, dans l'Allemagne vaincue, apparaît avec les *Heimatmuseen*, dans les années 1930, la volonté de valoriser les cultures populaires, de restaurer la fierté de se sentir allemand et de démontrer enfin la supériorité du peuple aryen, là encore l'intention politique est claire.

Plus près de nous, si des musées de voisinage, encore appelés musées communautaires, se créent, outre-Atlantique, vers la fin des années 1960, pour donner à des groupes sociaux défavorisés la possibilité d'accéder à leur propre culture et

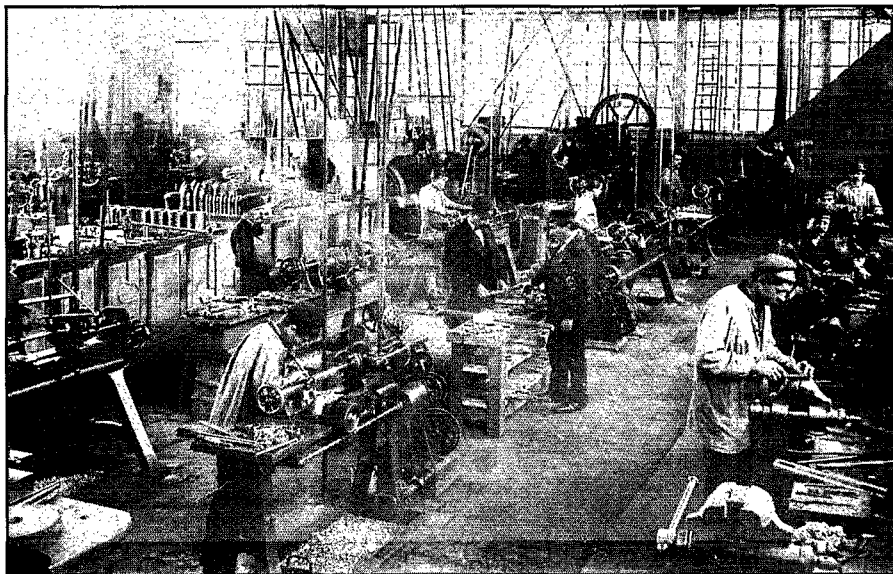
les inciter à prendre en main leur avenir, c'est aussi dans la cohérence d'une pensée politique.

S'assumer

De même, la naissance et le développement des écomusées ne sont dissociables ni des premières manifestations du souci de défendre son environnement et son identité, ni, en France, de l'héritage de Mai 1968. Et si le concept d'écomusée eut tant de succès dans le monde, c'est aussi parce qu'il participait d'un même esprit de résistance à la négation de l'identité devant la domination, voire l'oppression d'un pouvoir central. Jusqu'alors outil de pays qui y avaient trouvé le moyen de promouvoir l'identité de la nation, le musée sert aujourd'hui des groupes ethniques ou sociaux qui cherchent à se reconstruire et à se faire connaître. Ainsi de nombreux écomusées créés au Québec de 1979 à 1984 (tels ceux de la Haute-Beauce, du Fier Monde, de l'Insulaire, de la Vallée de la Rouge, de Saint-Constant, des Deux Rives, etc.), à partir d'une démarche qui s'oppose à celle du musée classique — et que d'aucuns qualifient aujourd'hui de « musées rebelles » —, relèvent de ce mouvement. En Europe, de la Norvège à la Catalogne en passant par le Portugal (après la révolution des Œillets en 1974), de très nombreuses expériences ethno-muséologiques de même nature sont tentées dans les années 1970-1980.

« Seuls ceux qui vivent de leur culture et la font vivre peuvent penser à de nouvelles structures autonomes », constate Alpha Oumar Konaré, président du Conseil international des musées (ICOM), à propos d'une politique muséale à entreprendre au Sahel. Nombreux sont ceux qui partagent cette même approche, y compris en France où, dans cer-

Atelier d'ajustage, Le Creusot, 1881.



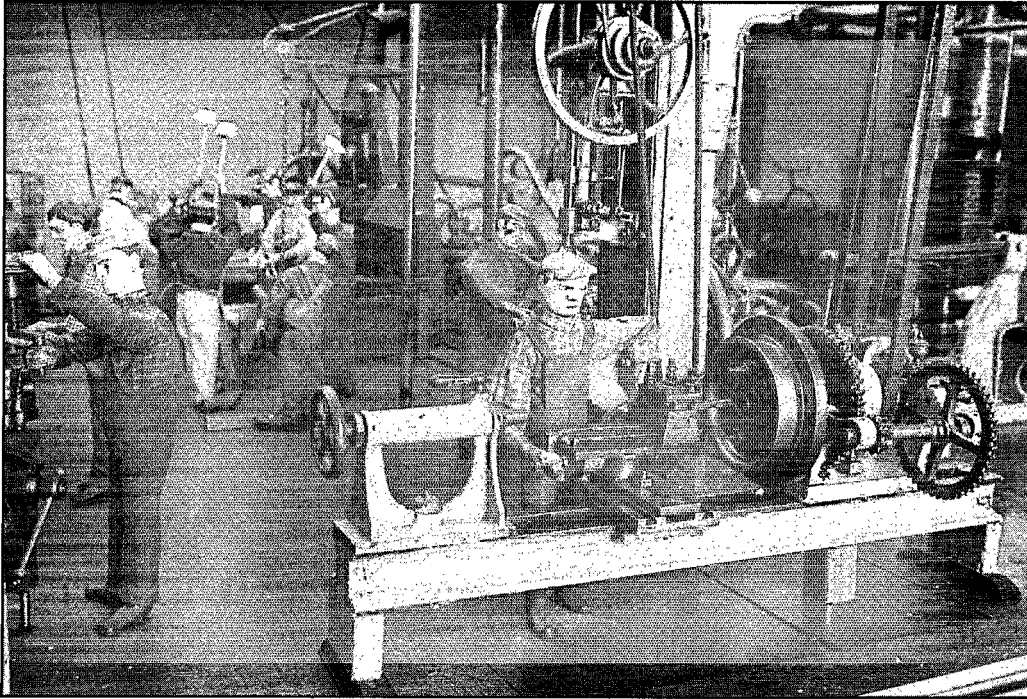
© D. Busseuil. Écomusée de la Communauté Le Creusot, Montceau-les-Mines

taines zones rurales délaissées, voire ignorées du pouvoir urbain, ce constat a pu stimuler l'action collective et déboucher sinon sur la création d'un musée local ou d'un écomusée, du moins sur des recherches, des collectes, des expositions. Ainsi émerge cette même volonté d'obtenir pour chacun, dans l'espace où il vit, les moyens d'« assumer sa culture, c'est-à-dire assumer son développement », précise Stanislas Adotevi. Il s'agit, en effet, de reprendre possession de son espace, de jouir de la force que peut insuffler le sentiment d'appartenance, et de reconquérir une dignité. Le musée est alors considéré comme l'un des moyens d'« aiguïser l'esprit critique des populations, de se connaître, de se reconnaître, de s'assumer », remarque Alpha Oumar Konaré. Une volonté se manifeste donc de démocratiser les connaissances, afin de contribuer, dans le cadre du musée, au développement culturel, mais aussi social et économique des sociétés qu'il sert.

« On ne peut concevoir aujourd'hui en Amérique latine, affirme Milagro Gomez de Blavia, de musée qui se consacre

uniquement au patrimoine et non au développement. » Il faut, en effet, pensent ces muséologues, que les données accumulées et conservées à grands frais par le musée, sur les rapports d'une communauté et de son milieu, profitent au plus grand nombre de ses membres et alimentent la réflexion sur l'avenir.

« Incertains de notre destin, disait le regretté fondateur de l'Anacostia Neighborhood Museum, John Kinard, nous devons nous rassembler dans l'harmonie et la fraternité, afin de bâtir ensemble l'avenir en définissant des objectifs accessibles. » Ainsi exprimée, cette conception de la muséologie montre de quels investissements certains professionnels de musée sont capables. Ceux qui, à des degrés divers, la partagent commencent à se rassembler dans les années 1970 pour se reconnaître, en opposition à une certaine muséologie officielle, autour de ce qu'on appela alors la « nouvelle muséologie », et fonder, à Lisbonne, en 1985, le Mouvement pour une nouvelle muséologie (MINOM). Certes, l'ethnographie n'est pas la seule spécialité, loin s'en faut, des gens



*Maquette animée
d'un atelier du Creusot
construite par Joseph Beuchot,
fin du XIX^e siècle.*

de musée regroupés dans ce mouvement, d'autant que la pratique de l'interdisciplinarité est l'un des rares principes de base de la « nouvelle muséologie » qui n'ait jamais souffert de remise en question. Cependant l'ethnographie et l'ethnologie, discipline mère, par les moyens qu'elles offrent d'étudier ce qui diffère d'un groupe à l'autre et la façon dont ces groupes se perpétuent tout en restant différents, restent les spécialités prépondérantes dans les pratiques.

Pour éviter toute dérive

Que de chemin parcouru pourtant, depuis le temps où les ethnologues, en France tout au moins, considéraient le musée, pour l'enchaînement des missions qu'il permet — de la collecte à la présentation en passant par l'étude et la conservation —, comme un lieu indispensable à leur activité de recherche et d'enseigne-

ment. Installés désormais dans des laboratoires ou dans des centres de recherche, les ethnologues ne semblent plus attendre grand-chose du musée. Il est vrai que la matière de leur étude, celle précisément que les musées tentent de rassembler, a subitement pris le statut de patrimoine ethnologique, et que certains d'entre eux, craignant que l'investissement affectif sous-tendu par la notion de patrimoine n'affecte la qualité scientifique de leurs travaux, ont préféré prendre leurs distances. Il est possible aussi que les musées, n'évoluant pas au même rythme que la discipline, ne soient pas parvenus à retenir les chercheurs dont ils souhaitaient s'entourer. Cependant une chose reste essentielle — et nous venons de voir que l'implication du musée dans la politique est inévitable —, c'est la nécessité, pour éviter toute dérive, de veiller à ce qu'un véritable esprit scientifique accompagne la démarche muséale.

Tout en générant une action culturelle qui réponde aux besoins profonds d'une société, les équipes des musées ont également le devoir d'en justifier le choix sur le plan scientifique et de l'inscrire dans le temps long de l'action muséologique. C'est de la combinaison de ces deux vocations, culturelle et scientifique, qu'est faite l'action muséale. La question de savoir ce que le musée d'ethnographie doit acquérir soulève un autre problème : il convient de s'interroger sur ce qui va contribuer à l'épanouissement de ceux pour qui l'acquisition est faite, de ceux à qui le musée s'adresse à moyen et à long terme. Il semble toutefois que la recherche d'un équilibre entre l'investigation scientifique et l'action culturelle ne suffise pas à définir l'implication politique.

Une troisième composante, plus difficile à cerner, mais tout aussi importante, influence encore ces actions. Elle relève de l'éthique, de la morale implicite que chaque responsable de musée tente de partager avec ceux qui l'entourent et de respecter en vertu des devoirs qui sont les siens devant la communauté qui l'emploie. Des trois éléments qui permettent d'apprécier la nature et le degré d'implication politique du musée et de ceux qui l'animent, ce dernier est le moins connu. La diversité des situations, il est vrai, est importante, et la référence à des systèmes préétablis, telle la Déclaration universelle des droits de l'homme, en a montré les limites. Qualifiée d'« idéologie eurocentriste », elle ne dit rien du droit des groupes ou des communautés culturelles et aurait même tendance à concourir au mouvement d'uniformisation aveugle auquel, précisément, les musées d'ethnographie s'opposent en valorisant les différences. Ce regard éthique devient indispensable dans un monde où le musée, par son mode d'expression et son action, peut

tenir un rôle d'informateur que les médias, bousculés par la contrainte économique et la surenchère qui leur est propre, abandonnent peu ou prou. Les dizaines de morts liés à l'assassinat de Rajiv Gandhi ont engendré une information sur l'Union indienne qui s'éteint rapidement au pied du bûcher rituel. Mais quelle analyse réelle a été faite au sujet des centaines de morts provoquées par l'affaire du lieu culturel d'Ayodhya ?

Ce regard éthique, toujours étroitement lié aux vocations culturelle et scientifique du musée, ne peut éviter ni les interrogations sur le « tout garder » des diversités culturelles (l'excision) et sur la dimension planétaire des conflits ethniques, ni la question des modèles de développement de ces communautés humaines au regard des ressources de la planète Terre. La modestie est d'autant plus nécessaire que l'ambition peut paraître démesurée. Il ne s'agit pas de « faire de la politique », mais de tenter d'accompagner la démarche du citoyen, de la culture-savoir à la culture-productrice d'énergie — la « culture-combustible », pour reprendre l'expression de Jean-Michel Leterrier.

Aussi les responsables de musées d'ethnographie doivent-ils, individuellement, trouver un compromis entre la nécessité de répondre à la demande culturelle exprimée et le souci de rigueur scientifique qui s'impose en pareil cas, au nom de l'éthique qu'ils se donnent, et dans la cohérence de la vocation du musée dont, pour un temps, ils ont la charge. Tout cela doit aussi répondre aux exigences, aux échéances et aux objectifs des pouvoirs qui décident des financements du musée. Cependant, chaque société a les musées qu'elle mérite, et le rôle que peuvent jouer leurs responsables, aussi exaltant soit-il, demeure bien limité. Et c'est heureux. ■

Musées régionaux, musées locaux : quel dialogue ?

Hartmut Prasch

Les musées locaux et régionaux sont des éléments familiers et appréciés du paysage muséal autrichien. Quelles sont aujourd'hui leurs principales activités, leurs difficultés, leurs perspectives ? L'auteur est bien placé pour répondre à ces questions : diplômé de l'Université d'Innsbruck, où il est spécialisé en ethnographie, en ethnologie, en philosophie et où il a poursuivi des études germaniques, il a publié un certain nombre d'ouvrages sur l'ethnographie et la muséologie. Depuis 1987, Hartmut Prasch dirige le Musée régional du terroir de Spittal an der Drau.

Dans le paysage muséal autrichien, les musées régionaux et locaux sont de loin les plus nombreux. En progression constante depuis le milieu du siècle dernier, ils sont aujourd'hui plus de huit cents, et il est peu probable, compte tenu de la faveur dont bénéficient les musées et de la promotion dont le tourisme culturel fait l'objet, que cette croissance s'arrête.

Les musées régionaux et locaux ont trois caractéristiques particulières : en premier lieu, mis à part les neuf « Landesmuseen », ou musées régionaux, qui sont des organismes de droit public (il en existe un dans chaque État de la Fédération), ces musées sont administrés à titre bénévole par des associations ou par divers organismes privés ou d'intérêt public ; tous regroupent des collections qui

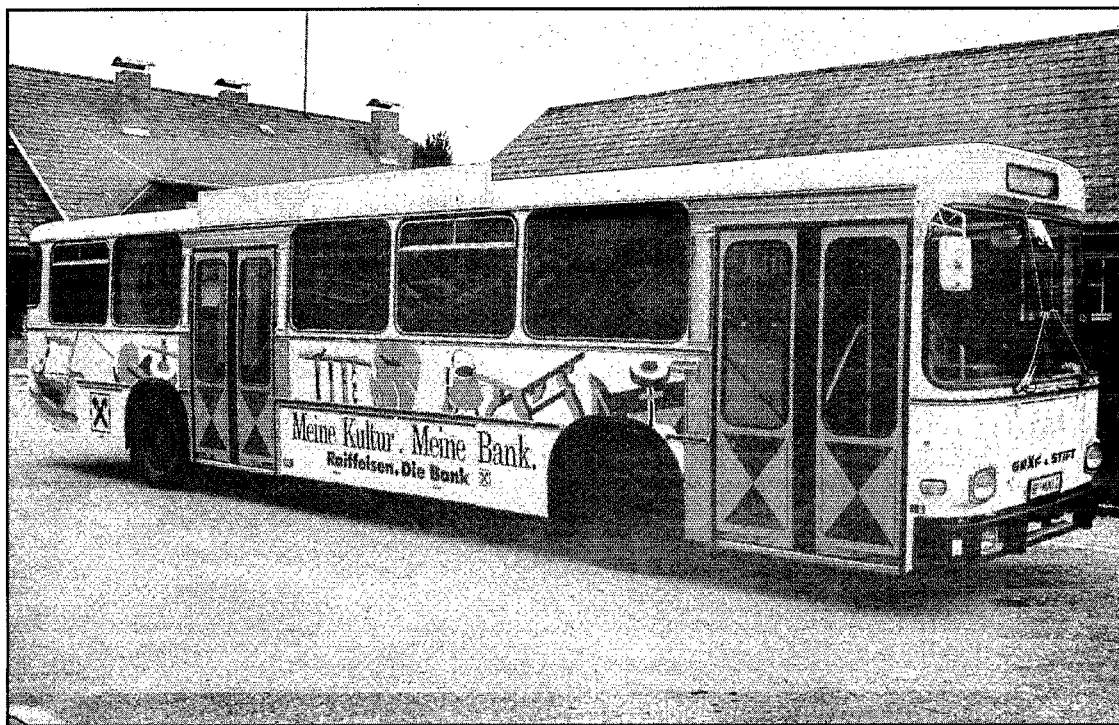
portent essentiellement sur la culture populaire et sur l'histoire locale ; enfin, ils desservent une aire géographique peu étendue.

La situation des musées régionaux et locaux en Autriche

Le développement explosif des musées au cours des dernières décennies pose des problèmes, tant en ce qui concerne leur contenu que leur organisation et leur infrastructure.

Aujourd'hui, il n'existe pour ainsi dire pas une localité, une ville, une bourgade qui ne veuille posséder son musée, ce qui n'est pas nécessairement lié au désir bien affirmé d'une population en quête de son histoire et de son identité régionale. Ce

Le Muséebus de Carinthie.



© Hartmut Prasch

sont bien souvent des considérations touristiques et économiques qui priment, ce dont témoignent les chiffres de fréquentation : 85 % de touristes contre 15 % à peine d'habitants de la région.

Cette multiplication des musées locaux et régionaux entraîne également une similitude, une uniformité thématique des collections et, en définitive, un affaiblissement du paysage muséal autrichien. Cela conduit à une désaffection du public ; la réputation et la situation financière de l'ensemble des musées en pâtissent. Cet état de fait tient aussi aux structures de cette catégorie de musées, bien différents à tous égards des musées nationaux et fédéraux.

La plupart des musées locaux et régionaux étant administrés par une institution privée, par une association, les responsables et le personnel sont des profanes, issus des milieux professionnels les plus divers, qui s'intéressent à la culture populaire et se consacrent au musée pendant leurs loisirs, à titre bénévole. La constitution de collections et leur conservation leur importent davantage que leur aménagement, leur présentation ou la façon de les faire connaître. Comme ils n'ont pas les moyens d'acheter des objets, ces établissements dépendent presque entièrement des donateurs. Ce sont donc des musées « hétéroclites » : on y trouve de tout, un tableau sacré aussi bien qu'une charrue ou un costume régional. Sans spécificité, ils sont donc quasi interchangeables.

Ce qui fait le plus défaut à leurs responsables, c'est de disposer de soutiens, aussi bien sur le plan professionnel que sur le plan financier. Jusqu'ici, leurs capacités n'ont été reconnues et appréciées ni par les bailleurs de fonds publics ni par les experts des grands musées. D'où l'absence presque totale de coopération entre les « grands » et les « petits », les premiers

continuant à taxer les seconds de dilettantisme.

Comment, dans ces conditions, créer un paysage muséal attrayant ? C'est ce que l'on s'est efforcé de faire en Carinthie, en prenant l'initiative d'une coopération entre différents musées.

Vers la création d'un paysage muséal en Carinthie

Depuis 1987, on s'efforce en Carinthie de créer un paysage muséal varié en renforçant la coopération entre les musées locaux et régionaux, afin notamment de coordonner les centres d'intérêt des collections.

En prenant appui sur les importantes collections du Musée régional du terroir de Spittal an der Drau, l'un des plus riches dans les domaines de l'ethnographie et de l'histoire culturelle, avec pour thème central « Vie et travail du paysan dans un environnement alpin », un cercle des musées ethnographiques a été fondé, auquel participent aujourd'hui dix associations. Il s'agit soit d'antennes directes du musée, soit d'unités indépendantes. Tous les musées groupés dans ce cercle sont soutenus par des associations et relèvent donc du droit privé.

Comment ce cercle fonctionne-t-il ? Le musée régional offre aux musées locaux existants ou en voie de construction l'appui d'experts chargés de les aider à résoudre les problèmes liés à la conception, notamment didactique, de leurs collections et à leur aménagement ; en même temps, il en coordonne les thèmes. Ainsi, par voie d'échanges mutuels, se développent tout autour du musée régional des collections spécialisées et thématiques axées sur les richesses historiques du lieu : pêche, exploitation minière, coutumes, tourisme. Grâce à une coopération étroite-

te au sein du cercle, les différents thèmes de l'histoire culturelle s'ordonnent, comme dans un puzzle, pour dessiner un paysage muséal aussi exhaustif que possible.

Le cercle s'emploie aussi à constituer une documentation centrale sur les collections des musées participants, préparant par là même le terrain pour la recherche scientifique.

Pour aider les collaborateurs bénévoles des musées à se perfectionner, un cours de formation a été créé en 1989, en collaboration avec les établissements fédéraux de formation d'adultes. Le Musée régional du terroir de Spittal an der Drau organise chaque année, sous le titre « Le musée actif », deux cycles de formation qui, ensemble, permettent d'acquérir les connaissances essentielles de l'activité muséale théorique et pratique. Des conférences spécialisées données par des experts et des séances de travail sur des thèmes tels que « Technique et organisation d'une exposition », « Inventoriage et catalogage », « Relations publiques et parrainage », « Information – pédagogie muséale », « Restauration et conservation » donnent un aperçu des secteurs les plus importants de l'activité muséale.

En outre, le cercle porte tout particulièrement son attention sur la mise au point de stratégies de communication à l'intention des enfants, des adolescents ou des adultes. Elles visent à valoriser la fonction du musée, afin d'amener la population locale à y voir un instrument dynamique du développement de son identité régionale.

Une conception muséale à l'échelle du pays

Pour compléter ces efforts, le musée de Spittal an der Drau a pris l'initiative, en 1991, de faire circuler le Muséobus de Carinthie ; cet autobus géant, spéciale-

ment aménagé pour abriter une exposition itinérante, a pour but de mettre le musée, ou du moins une partie de ses collections, directement à la portée de la population : du mois d'avril au mois de juin, puis en septembre et en octobre, le muséobus stationne chaque matin devant une école.

Ainsi, les écoles rurales, pour lesquelles envisager une visite au musée requiert un gros effort d'organisation et beaucoup de temps, peuvent-elles intégrer dans leur enseignement, d'une manière constructive, les expositions thématiques que le muséobus leur permet de visiter sans avoir à se déplacer. L'après-midi, le bus est à la disposition de la population et, l'été, il accueille également de nombreux touristes.

Dans le cadre du cercle et de ses activités, et conformément à ses objectifs, un « conseiller régional » est chargé, depuis 1991, de coordonner, en collaboration avec les établissements de formation d'adultes, les thèmes des expositions et les principales activités des musées. Il lui incombe aussi de s'assurer le concours d'experts pour l'exécution de certaines tâches spécifiques (restaurateurs, architectes d'expositions, scientifiques, etc.) ; à l'avenir, il devrait aussi organiser des expositions itinérantes.

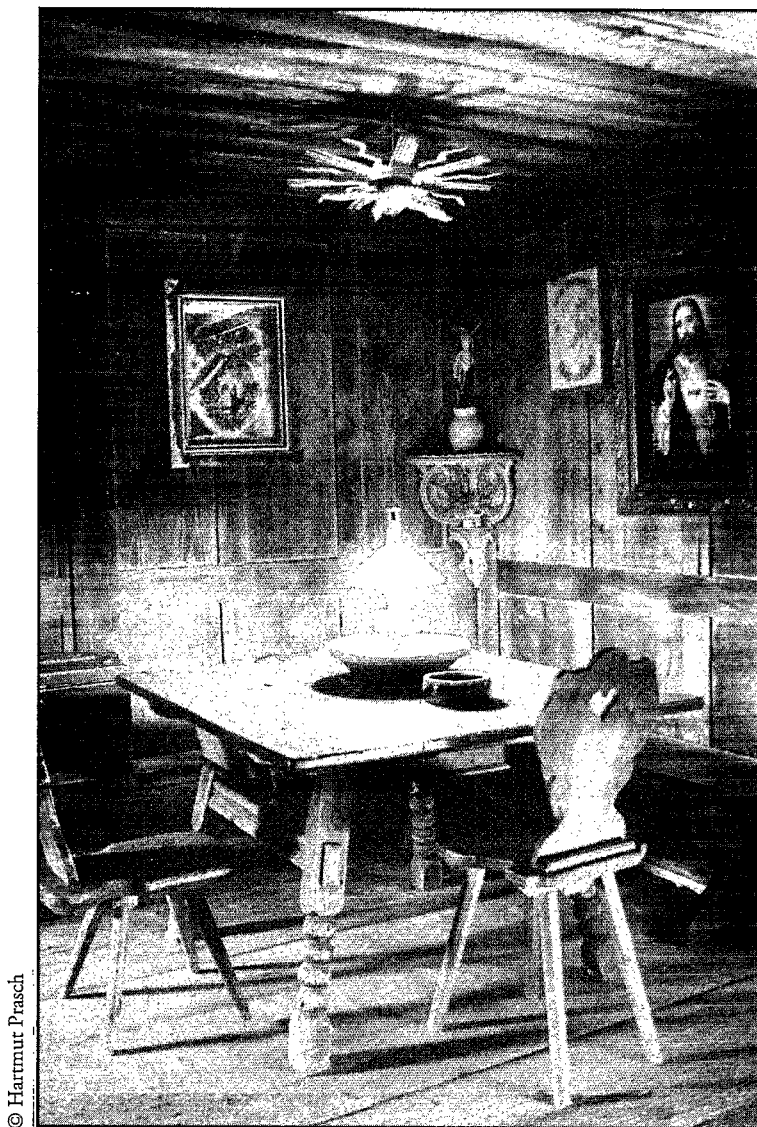
Ainsi, grâce à la structuration en réseau des intérêts locaux, grâce au renforcement de la coopération entre les musées régionaux et locaux sur la base d'une adhésion volontaire au cercle des musées ethnographiques, un premier pas a été fait pour que voie le jour un paysage muséal attrayant.

Cela n'a rien changé à l'organisation des musées : tous continuent à fonctionner comme des associations autonomes, avec des collaborateurs bénévoles. Les projets sont financés par des fonds propres (cotisations des membres, dons,

droits d'entrée) et grâce au patronage d'entreprises. Les subventions publiques sont restées à ce jour plutôt maigres ; pourtant, il semble que se dessine un renversement de tendance : l'Autriche, aujourd'hui, privilégie le développement des musées régionaux plutôt que celui des grands établissements nationaux.

Les initiatives prises récemment en Carinthie sont tout à fait transposables à

plus grande échelle. Expérimentées dans un contexte régional, elles permettent de réviser, d'élargir ou de peaufiner les objectifs et ainsi, à long terme, d'élaborer et de mettre en œuvre, à l'échelle de l'Autriche tout entière, une conception qui reconnaisse aux musées locaux et régionaux et aux témoignages de l'histoire culturelle qu'ils abritent la place qui leur est due. ■



© Hartmut Prasch

*Musée régional du terroir
de Spittal an der Drau.
Intérieur d'une ferme au XVIII^e siècle.*

Du Musée des colonies au musée des communautés

Liliane Kleiber-Schwartz

La profonde mutation qui, de l'époque coloniale à nos jours, a transformé la société française trouve son expression muséographique dans le bâtiment qui fut autrefois le Musée des colonies. Destin mouvementé que celui de l'édifice de la Porte Dorée, à Paris, qui fut à la France ce que le Musée du Congo, à Tervuren, fut à la Belgique et le Musée des Tropiques aux Pays-Bas : le phare du grand œuvre des puissances européennes en leurs terres de mouvance lointaines.

Mais ces conservatoires, instruments de diffusion des idéologies d'une époque, voient aujourd'hui leur vocation évoluer ; placés en première ligne de la dialectique des rapports Nord/Sud, ils s'efforcent de promouvoir le dialogue et de dégager une autre vision des cultures qu'ils ont à charge de présenter.

Le Musée des colonies, devenu le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO), s'est engagé depuis plusieurs années dans cette recherche, tant par le renouvellement de la présentation des collections que par l'élargissement de ses publics. Au fil des trois interviews qui vont suivre, Liliane Kleiber-Schwartz (chargée de l'action culturelle et conservateur de ce musée) s'est efforcée de mettre en lumière ce processus.

Henri Marchal, conservateur général du musée, retrace, dans ses grandes lignes, l'histoire de l'institution et... ses avatars.

L. K. — Henri Marchal, quelle est l'origine de ce musée ?

H. M. — Le Musée des colonies a été construit à l'occasion de l'Exposition coloniale internationale qui s'est tenue, en 1931, au sud-est de Paris. La création du musée avait été envisagée depuis longtemps, et le bâtiment devait survivre à la manifestation, par définition éphémère, de l'exposition proprement dite.

L. K. — Quelles cultures englobait-il dans son champ géographique ?

H. M. — Au moment où il a été conçu, le musée cherchait à présenter une vision d'ensemble de tous les territoires soumis à l'influence française, de l'Indochine à l'Afrique occidentale et équatoriale, en passant par les comptoirs de l'Inde et les Antilles. Il devait être la vitrine des activités de la métropole dans ces territoires, non seulement dans le domaine artistique, mais aussi d'un point de vue social et économique.

L. K. — A quel public s'adressait-il principalement ?

H. M. — Il était essentiellement destiné à un public jeune, comme l'attestent les nombreuses visites scolaires qui avaient eu lieu à l'époque et dont témoignent les coupures de presse et les interviews accordées au moment de l'Exposition coloniale. Sa mission principale était de servir d'instrument d'éducation et même de propagande, afin d'inciter les jeunes gens à embrasser une carrière ou des activités les amenant à exercer dans ces territoires et de contribuer à y diffuser le message de la métropole.

L. K. — Comment les collections se sont-elles alors formées ?

H. M. — Nombre d'objets présentés appartenaient à des particuliers, qui les avaient prêtés pour une durée limitée ; d'autres provenaient des offices coloniaux des territoires considérés. Une faible partie seulement de ces objets fut acquise

pour la circonstance et entra ainsi dans le patrimoine national.

En 1935, l'institution changea de nom et devint le Musée de la France d'outre-mer : une réorganisation s'ensuivit, qui eut pour effet d'affecter une partie des salles au rayonnement extérieur de la France ; cette démonstration couvrait une longue période, puisque les collections destinées à l'illustrer portaient des croisades pour aller jusqu'au début du *xx*^e siècle, englobant les missions confiées à Gallieni et à Lyautey.

L. K. — Comment le musée était-il alors perçu dans l'opinion ?

H. M. — Sa création eut un retentissement considérable, dû au prestige de l'Exposition coloniale elle-même, qui accueillit près de 3,5 millions de visiteurs, une fréquentation d'autant plus importante pour l'époque que la manifestation n'a duré que six mois. Par ailleurs, le message a été bien entendu, et le musée a suscité un certain nombre de vocations de jeunes Français qui ont voulu servir outre-mer.

Comment décoloniser un musée ?

L. K. — De quelle manière est-on passé du Musée des colonies au Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie ? Autrement dit, comment décoloniser un musée colonial ?

H. M. — Cette mutation s'est effectuée dans le sillage du mouvement de décolonisation qui a suivi la fin de la seconde guerre mondiale, laquelle a porté un coup très dur à l'influence et au sentiment de supériorité des Européens. C'est alors que les pays du Tiers Monde ont commencé à prendre conscience de leur poids politique et du rôle qu'ils avaient à jouer sur la scène internationale.

Les années 60 ont marqué pour

l'Afrique francophone l'accession à l'indépendance. Dès lors, le Musée de la France d'outre-mer perdait sa raison d'être, et il convenait de lui trouver une nouvelle vocation. Par ailleurs, André Malraux, alors ministre des affaires culturelles, cherchait dans Paris un lieu susceptible de montrer les chefs-d'œuvre de l'art africain et océanien. Estimant qu'il était peut-être inutile de construire un nouveau bâtiment, il pensa au Musée de la France d'outre-mer. Le nouvel ordre muséographique s'appuyait sur deux idées : sur le plan géographique, il fut décidé de limiter la présentation aux seuls pays francophones et de la resserrer autour de l'Afrique et de l'Océanie. Et André Malraux entendait mettre l'accent sur l'esthétique des objets, l'aspect ethnographique étant, dans son esprit, dévolu au Musée de l'homme. Ce qui signifiait également l'élimination des aspects économiques et sociaux présentés jusque-là.

Rebaptisé Musée national des arts africains et océaniens, ce caméléon culturel fut doté de crédits exceptionnels en vue d'une politique d'acquisitions énergique : c'est ainsi que, dix ans plus tard, les collections avaient doublé de volume par rapport au noyau initial, acquis entre 1931 et 1960 !

L. K. — La France accueille aujourd'hui des communautés culturelles diverses, dont beaucoup viennent de ses anciennes colonies. Comment le musée se définit-il par rapport à ses publics potentiels ?

H. M. — A partir du moment où ces communautés ont commencé à prendre en France une plus grande importance, les missions du musée ont évolué. Il lui revient, notamment, de maintenir — ou de rétablir — un lien entre ces publics et les objets qui sont leur héritage, de leur permettre d'y retrouver une partie de leur mémoire culturelle. Or ce lien est parfois

très distendu, du fait des conditions de vie difficiles des immigrés en France.

L. K. — Quels sont les moyens de cette politique ?

H. M. — Ils sont très divers. Un ensemble d'activités a pu être mis en place, dont le support logistique est l'Association pour le développement des échanges interculturels au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie (ADEIAO), créée en 1985. Grâce à ce point d'appui, des formules d'accueil ont pu être mises en place en faveur des communautés immigrées et du public appartenant aux champs culturels présents dans les collections. Parmi les plus importantes, citons les ateliers d'expression pour les jeunes : à travers un projet qui fait appel à leur créativité, des enfants de toutes origines découvrent en même temps les collections du musée et la signification de ces œuvres qui ne peuvent parler d'elles-mêmes ; pour les jeunes d'origine immigrée, dont elles sont le patrimoine naturel, elles constituent un point de repère et d'identification.

Au-delà de ces activités régulières, permanentes, des manifestations plus ponctuelles sont organisées : par exemple, il nous a paru important de privilégier le cinéma en tant qu'art et en tant qu'instrument muséographique pour restituer l'environnement des objets ; c'est aussi un excellent outil d'éducation populaire. Ainsi est né le Festival de cinéma africain : la présentation des films est coordonnée avec des colloques et des débats, où la parole est donnée à des Africains. La musique occupe également une place importante : des concerts et des ateliers musicaux sont organisés.

L. K. — Comment atteignez-vous ces publics ?

H. M. — Essentiellement grâce à des associations : l'Association de culture berbère, qui prépare un film sur la mémoire immigrée, en collaboration avec le mu-

sée ; l'Association de solidarité des Africains en France, pour le Festival de cinéma africain ; un groupe d'études, « Hommes et migrations ». Et bien d'autres.

Les enfants explorent

Dans le dessein de favoriser la découverte des collections, les activités d'expression destinées aux jeunes ont leurs espaces à proximité. Les enfants, venant dans le cadre scolaire ou associatif, sont invités à explorer les cultures du Maghreb ou de l'Afrique subsaharienne : architecture, arts plastiques, musique, tradition orale. Martine Poirée, plasticienne, responsable de l'atelier Signes (arts du Maghreb), répond à nos questions.

L. K. — En quoi consistent ces activités ?

M. P. — On propose aux jeunes d'approfondir un thème sur lequel ils travaillent pendant plusieurs séances. Chaque visite comporte un aspect de découverte des collections (audiovisuel, manipulation d'objets, visite des salles) et un aspect créatif, le travail d'expression : je leur fais faire des recherches à partir de la tradition décorative des pays du Maghreb, chaque enfant apportant un élément individuel, et aussi contemporain. Il s'en suit un mélange où ils donnent libre cours à leur imagination.

L. K. — Comment se situe cette démarche par rapport à l'école ?

H. M. — L'enseignement français valorise peu les arts plastiques, qui font surtout l'objet d'activités extrascolaires ; de ce fait, beaucoup d'enfants ne peuvent en bénéficier. L'atelier du musée développe à la fois une sensibilisation à l'art — donc aux modalités de la création et aux arts du Maghreb — et aux richesses de la tradition. Pour les enfants qui n'ont guère de contacts avec le domaine artistique, c'est

une entrée en matière : ces exercices leur permettent un premier contact avec une culture dont, pour la plupart, ils ignorent tout. Mais il est bien malaisé de définir par quels mécanismes ce contact s'établit, car on ignore comment, en eux-mêmes, ils abordent ces civilisations étrangères et ce qu'ils perçoivent véritablement.

L. K. — Quels changements, quelles transformations peut-on constater à l'issue de ces séances ?

M. P. — Une transformation s'opère toujours, à la fois pour le groupe et pour chaque individu ; les enfants originaires des pays dont il est question au cours des séances de travail se sentent valorisés ; quant aux autres, ils se familiarisent petit à petit avec des cultures différentes. Ainsi, au fil du travail d'expression — par leurs recherches en peinture, par exemple —, ils finissent par s'approprier ce territoire nouveau.

L. K. — Y a-t-il, en retour, des acquis pour le musée ?

M. P. — Oui, de temps à autre. Le premier, c'est la visite du musée par les familles : quelquefois, les enfants parviennent à emmener leurs parents pour leur montrer les collections. Autre bénéfice : les jeunes viennent à l'atelier avec des objets qu'ils apportent de chez eux : une robe, une poterie, un livre — le Coran très souvent. Ils sont heureux de les montrer à leurs camarades de classe. A ce moment-là, ils sont sereins et fiers de leur culture d'origine, même si cet enthousiasme retombe quelques jours plus tard.

Mais le retour, cela peut être aussi quelque chose qui se transforme dans leur esprit, d'une façon ou d'une autre. Par exemple, nous leur montrons très souvent des films sur le Maghreb : voyant les paysages, les maisons, la manière dont vivent les gens, ceux qui n'y sont jamais allés découvrent le pays de leurs parents. Très souvent, en France, les enfants im-

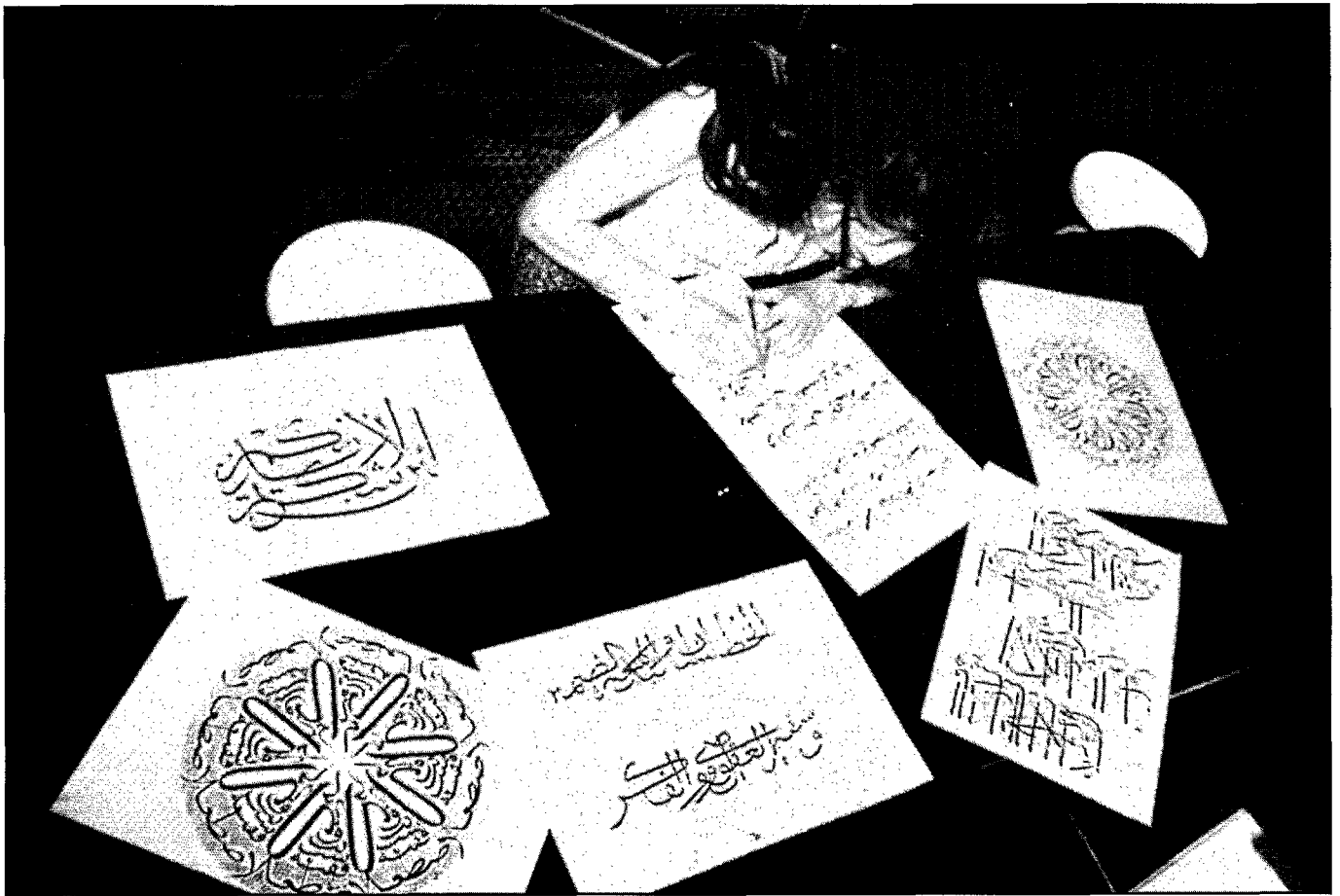


Illustration aimablement fournie par Liliane Kleiber-Schwartz

Initiation à la calligraphie, à l'atelier Signes du Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, à Paris.

migrés font beaucoup d'efforts pour s'intégrer, pour être comme les autres jeunes de la classe ou de leur génération ; bien souvent ce processus tend à effacer leur culture d'origine. Il est difficile pour eux de comprendre que tout est richesse et qu'il ne faut rien abandonner, surtout quand ils ont entre huit et douze ans. Plus tard, ils voudront peut-être devenir différents, mais, dans cette classe d'âges, s'ils veulent se sentir acceptés par le groupe, ce n'est certainement pas en affirmant leur identité maghrébine ou africaine qu'ils y parviendront. Les activités en atelier leur permettent, précisément, d'en parler de façon plus simple, plus directe, les enseignants le confirment souvent.

L. K. — A côté des salles du musée, l'atelier serait donc un lieu où les enfants peuvent s'exprimer, dire leurs différences et se situer par rapport à ce qu'ils découvrent ?

M. P. — C'est, en tout cas, ce que nous voudrions qu'il soit.

Les musiques du Maghreb

Ethnomusicologue et musicien, Méhena Mahfoufi a développé au musée des ateliers de musique. Il parle de son expérience.

L. K. — Dans un musée qui se définit comme un lieu d'accueil pour les artistes du Maghreb ou de l'Afrique, comment vous situez-vous ?

M. M. — Je suis un musicien algérien qui vit en immigration. Je suis en France depuis très longtemps, mais j'ai toujours gardé un contact avec mes racines, avec ma culture d'origine, puisque je retourne très souvent dans mon pays.

L. K. — Parmi les musiques du Maghreb, quelles sont celles que vous privilégiez dans vos interventions ?

M. M. — Les musiques du Maghreb sont très diverses. Lorsque je les présente aux enfants, j'essaie de montrer qu'il existe une musique savante, mais aussi une musique tout à fait familiale, qui n'est pas très connue, et cela me permet de leur expliquer l'organisation sociale. Je prends la musique pour entrer dans la société ; ce faisant, je mets l'accent aussi bien sur le texte que sur les instruments qui l'accompagnent — ceux, par exemple, qui ont été acquis pour cet atelier : percussions, flûtes, luth, etc., mais aussi les miens propres : le naï, la zourna... Pour l'aspect documentaire, j'utilise le disque, la cassette, le film vidéo.

L. K. — Dans ces ateliers, vous accueillez des groupes d'enfants de nationalités diverses. Comment s'effectue, en cours d'activité, la communication entre ces enfants de cultures différentes ?

M. M. — Ce qui est intéressant à relever dans cette hétérogénéité des cultures, c'est la possibilité de la confrontation. Lorsqu'il y a des enfants maghrébins dans le groupe, ils peuvent être aussi bien arabophones que berbérophones et découvrir qu'ils ont une culture identique, par exemple. Je me suis rendu compte que, lorsque j'explique ce qu'est une flûte en la nommant en berbère et en arabe, des enfants africains, vietnamiens et d'autres encore disent le nom de l'instrument dans la langue de leurs parents, dans leur langue d'origine.

J'ai découvert aussi que, pour les petits Maghrébins, le fait de connaître cet instrument avait des résonances auprès de leurs camarades et les confortait dans leur identité. Je ne sais pas si, en classe, ils ont ainsi la possibilité de montrer qu'ils ont des connaissances différentes des autres. C'est à l'atelier que cela se révèle : il y a donc une confrontation des acquis de ces enfants et on peut parler, là, de communication entre eux.

L. K. — Et la communication avec les parents ?

M. M. — Lorsqu'on dit qu'il y a une incommunicabilité entre les enfants d'immigrés et les parents, je crois que c'est vrai : bien des enfants connaissent mal leurs parents et ignorent leurs références culturelles. Très modestement, ce type d'action autour de la musique permet à des jeunes d'acquérir les éléments d'une culture qu'ils n'ont pas eu l'occasion de découvrir ou de vivre dans leur propre foyer. Le problème est de savoir qui va prendre en charge la question de la culture des immigrés. Ceux-ci devraient pouvoir non seulement s'exprimer et transmettre leur culture à leurs enfants, mais aussi la vivre eux-mêmes. Aujourd'hui, ils sont comme entre parenthèses.

L. K. — Pensez-vous que cela pourrait prendre la forme d'un musée de l'immigration, par exemple ?

M. M. — Alors là, je vais vous dire ce que je pense : ce musée-là est déjà dans la tête des gens ; il est dans leur mémoire. La musique que j'appelle populaire, celle qui est liée à un cadre social ritualisé, n'existe plus lorsqu'elle est sortie de son contexte rituel. Si vous demandez à une femme de vous chanter le chant de la mariée, elle vous répondra : « Mais il n'y a pas de mariée ; pourquoi la chanterions-nous ? » Cela est propre à toutes les traditions orales et vaut pour le Maghreb également : lorsqu'un rite meurt, la musique qui l'anime disparaît avec lui. ■

Le musée-école

Une expérience au Mexique

Marie-Odile Marion

L'auteur, docteur en ethnologie de l'Université de Paris V (Sorbonne), de nationalité française, vit et travaille au Mexique depuis 1971. Chercheuse à l'Institut national d'anthropologie et d'histoire, elle est également enseignante à l'École nationale d'anthropologie. Ces fonctions l'ont amenée à s'intéresser à la muséographie appliquée aux techniques traditionnelles.

Les expériences évoquées ici se rapportent à un projet collectif, proposé au début de 1985, qui visait à réunir en un seul processus de travail les différentes étapes de la praxis anthropologique. Il s'agissait, dans un cadre pédagogique donné — celui d'un séminaire de l'École nationale d'anthropologie du Mexique —, de réaliser un projet de recherche (sur la culture matérielle et les systèmes techniques des Mayas du Yucatán et du Chiapas) et d'organiser une série d'expositions muséographiques accompagnées de conférences de vulgarisation. Cette entreprise devait nous permettre de jalonner notre progression par des résultats tangibles, et d'enrichir ainsi notre formation de chercheurs et de pédagogues, tant par l'exposition des résultats que par leur présentation à un public non spécialisé. Le projet, commencé au début de 1985, a pris fin en août 1990.

Bien que d'un intérêt certain, la première étape a probablement été la plus difficile. Les étudiants ignoraient tout des systèmes techniques : ils n'avaient jamais travaillé sur le terrain et n'avaient d'autres informations sur les Mayas que celles, d'ordre historique, fournies par les archéologues. Ils n'avaient en outre aucune expérience de la rédaction d'un projet de recherche. Pendant ces six premiers mois, tous nos efforts ont porté sur la formation au travail de terrain et la définition de notre objectif de recherche, la répartition des responsabilités de chacun au sein du groupe, et la rédaction du projet lui-même.

Nous avons décidé de travailler dans les communautés mayas péninsulaires des États du Yucatán, de Campeche et de Quintana Roo. Nous nous étions réparti les tâches : certains travaillaient exclusivement sur les techniques de poterie, d'autres sur les fibres textiles naturelles (coton, sisal, jonc, raphia, liane, etc.) ;

d'autres encore s'occupaient du bois, de la pierre, des peaux, de la cire, de la broderie et autres techniques traditionnelles liées à la vie quotidienne et à la culture matérielle des Indiens mayas de la péninsule.

Les six mois suivants ont été consacrés à l'organisation du matériel d'enquête et à la sélection des objets en fonction de leur qualité et de l'intérêt que chacun présentait pour le scénario muséographique que nous préparions. Nous avons défini une méthode d'étude progressive qui exigeait de toutes les équipes un travail continu, dans le but de faire progresser au même rythme le traitement des données. La transcription des témoignages et des enregistrements était exécutée parallèlement, de même que la mise au point des documents photographiques, dans les laboratoires de l'École d'anthropologie. Au terme de ces douze premiers mois de travail, nous disposions d'une centaine d'objets répertoriés, d'un millier de photos et de plus de vingt heures d'enregistrement de témoignages et de documents divers.

Un abîme sans fond ?

L'installation de l'espace d'exposition a été toute une expérience. Aucun de nous n'avait bénéficié de la moindre préparation en ce domaine, et la salle d'exposition nous est d'abord apparue comme un abîme sans fond dans lequel nos idées, nos initiatives et nos prétentions se heurtaient aux murs nus, aux cloisons et aux vitrines vides. Mais il arrive qu'imagination et technique finissent par se tendre la main, et au bout de quarante-huit heures d'intenses discussions, d'efforts infructueux et de nouvelles tentatives, notre projet a pris forme : le couloir de l'École d'anthropologie a été transformé en salle de musée. Nous avons divisé l'espace en fonction des techniques étudiées : poterie

traditionnelle, céramique rituelle, travail du bois, procédés de grattage-tissage-broderie, coin du sisal, etc. Chacun de ces espaces présentait, outre les matières premières, les instruments et ustensiles utilisés, les objets fabriqués, et l'on y expliquait leur utilisation et leur fonction domestique, rituelle, thérapeutique, agricole, etc. Un de nos objectifs n'avait pu être atteint, puisque nous n'avions pas réussi à bénéficier du concours de l'un ou de plusieurs de nos informateurs. Toutefois, le résultat était à certains égards positif. D'abord en raison de l'enthousiasme que nos efforts ont suscité chez certains de nos collègues, étudiants et enseignants. Ensuite, parce que, durant le processus d'analyse des objets en relation avec les témoignages des artisans, nous étions parvenus à certaines conclusions relativement importantes concernant la signification symbolique de la décoration de certains objets et l'interprétation de gestes, également symboliques, codifiés par les artisans comme des éléments clés, donc irremplaçables pour comprendre le système qui les avait conçus et reproduits.

Au cours des deux années suivantes, nos travaux se sont poursuivis et se sont étendus à la zone forestière du Chiapas. Nous nous sommes intéressés avant tout à trois nouveaux groupes ethniques : les Lacandons, les Tzeltals et les Tojolabals. A cette époque, certains étudiants qui avaient participé à notre expérience collective ont soutenu leur thèse de fin d'études. De nouveaux participants travaillant tous sur la technologie et la tradition orale se sont joints à l'équipe. Nos objectifs étaient les mêmes, ainsi que nos méthodes, encore que sensiblement modifiées par notre expérience antérieure. L'équipe qui étudiait les Lacandons est peut-être celle qui a le mieux réussi dans son entreprise, car elle travaillait dans des communautés remarquablement inté-

grées à l'environnement de la forêt tropicale, de telle sorte qu'elles reproduisaient tout un ensemble de connaissances techniques des plus surprenantes. Notre étude s'est enrichie de tous les apports complémentaires concernant le travail du bois, des lianes, de l'écorce, des plumes, du silex, la fabrication des pièges, des pirogues, les techniques de teinture, de tannage, la préparation du sel végétal et de bien d'autres procédés.

Dans certains cas, il nous a fallu participer, aux côtés des artisans, à la fabrication des objets que nous voulions. En effet, certains n'étaient plus utilisés depuis des années ; leur fabrication exigeait donc un effort particulier que nous encourageons par notre contribution. Au terme de trois périodes de travail sur le terrain, nous avons réuni une collection originale comportant quelques pièces uniques, absentes des collections du Musée d'anthropologie de Mexico.

De surprise en surprise

C'est en août 1988 qu'a été organisée, par le Museo del Carmen, la seconde exposition muséo-photographique. Comme pendant la première étape, elle a été accompagnée d'une projection de documents audiovisuels sur la culture matérielle des Indiens lacandons et d'une conférence sur leur symbolique. A cette occasion, un de nos principaux informateurs s'est joint à nous et nous a donné des conseils au sujet de la disposition des objets. Son apport a été extrêmement utile, dans la mesure où il nous a permis de réfléchir et, en conséquence, de concevoir l'exposition d'une manière moins arbitraire, selon des schémas qui nous étaient étrangers ou plutôt dont nous n'avions pas eu l'idée. Au lieu de diviser l'espace en fonction des matériaux et des procédés techniques, notre conseiller nous a suggé-

ré de disposer les objets en fonction de leur relation avec les différents espaces des activités des hommes.

C'est ainsi qu'il a créé pour nous l'espace homme/forêt, y disposant les arcs, les flèches, les pièges et les filets, les carquois d'écorce et les sacs en peau de cerf et de lézard. Dans l'espace femme/forêt, il a reconstitué le monde de la cueillette, de la pêche avec des nasses, il a accroché les colliers multicolores et les plumes de thorax de toucan — les femmes en paraient leur coiffure après avoir été secrètement séduites par un prétendant furtif, au hasard d'un sentier.

Ensuite, il a créé l'espace domestique, avec le métier à tisser, le berceau d'acajou, le hamac et l'écorce tissée, les calebasses et les paniers, les coquillages et les aiguilles en os de singe, les assiettes en bois, les écheveaux de coton, les tuniques tissées, les petits ornements de bois parfumé, les fleurs séchées, tout un univers de femmes et d'enfants.

A côté, proche mais séparé, il a conçu l'atelier des hommes qu'il a rempli de matériaux, de bois, de joncs et de lianes, de racines, de fibres et d'écorces ; il a disposé les teintures végétales, les colles et les résines, les poudres de sel végétal, les poisons et les tanins, avec les produits de l'activité masculine. Silencieux et étonnés, nous l'observions, allant de surprise en surprise, impressionnés par cette logique de la classification d'une culture qui était bien la sienne.

Enfin, il a créé un dernier espace, celui de son monde symbolique, l'univers de ses dieux. C'est là qu'il a déposé les essences cérémonielles, les cigarettes en écorce, les cristaux de copal, les statues de latex brûlées par les Lacandons afin d'obtenir la guérison de leurs malades, les baguettes en bois pour produire le feu rituel, les graines de rocouyer, les bandeaux d'écorces dont ils entourent leur tête et

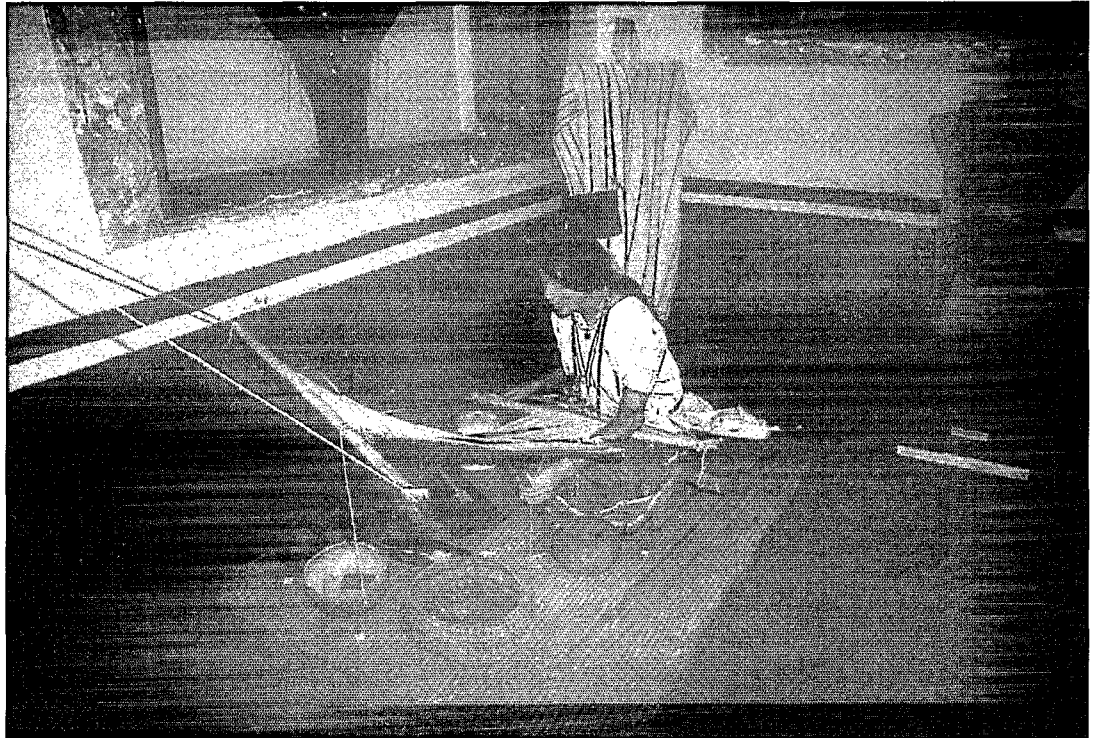
celle des encensoirs, les longues fibres de *balché* avec lesquelles ils préparent la boisson cérémonielle, la conque et les tambours rituels.

Puis il a aménagé l'espace initiatique, le lieu où les enfants deviennent des hommes. Il y a déposé les petits objets qu'utilisent les enfants à l'occasion des rites d'adolescence : il s'agit de petits arcs et de leurs flèches, que les adultes taillent avec patience pour servir à l'apprentissage de leurs enfants, les lance-pierres sculptés dans le bois de sapotier, les poupées d'argile bercées par les petites filles, les colliers de graines rouges, couleur du sang rituel, les pépins de calebasse, symboles d'intelligence, les plumes de toucan, symboles de l'adolescence.

En savourant le résultat

Dorénavant, il n'était pas question d'imagination : Kinbor nous avait donné une étonnante leçon de muséographie : lui qui n'avait jamais visité un musée et qui, je pense, ignorait tout de ces espaces, nous avait démontré que les objets ont un sens, qu'ils s'inscrivent dans un contexte spatial culturellement défini et forment, face aux hommes qui les fabriquent, les utilisent et les connaissent, un ensemble cohérent, logique et symbolique dont les dimensions, sans lui, nous auraient certainement échappé. Monde de la forêt des hommes, monde de la forêt des femmes ; espace féminin du quotidien, espace masculin de la technique ; univers des dieux et du sacré qui permettra l'intégration de nouvelles générations dans un monde sacralisé par la reproduction des rites ; c'est ainsi que Kinbor a dessiné pour nous l'organisation interne de sa société, à partir des modestes objets de sa culture matérielle. Sans le savoir, il nous a proposé une méthode nouvelle pour apprécier la technologie traditionnelle, fondée sur l'inter-

Puis il a créé l'espace domestique, avec le métier à tisser, le berceau en acajou, le hamac et l'écorce tissée... (Exposition au Museo del Carmen, Mexico, 1988.)



© Marie-Odile Marion

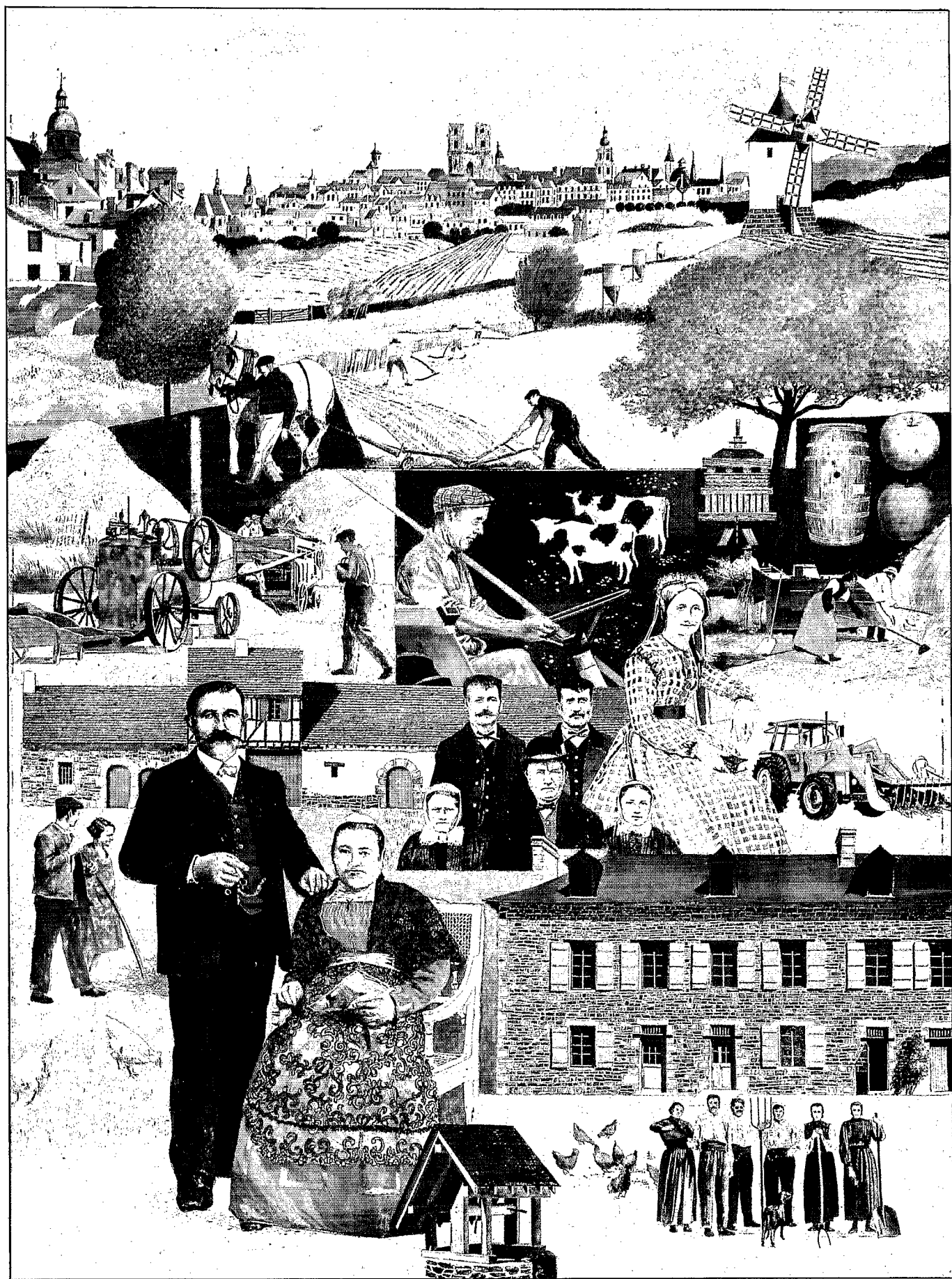
prétation des espaces sociaux qui déterminent la reproduction du « savoir-faire » et son utilisation.

La période qui a suivi cette seconde expérimentation d'une grande richesse a été plus spécialement consacrée à la recherche. Plusieurs équipes d'étudiants ont parcouru les terres chaudes et humides de la forêt tropicale et ont gagné les terres froides du Chiapas central. Nous avons commencé à étudier le système rituel des Tzotzils, les techniques thérapeutiques des Chol et la culture matérielle des Zoques, des Tzeltals et des Tojolabals de la forêt. Les projets de thèse montraient que nos efforts produiraient bientôt leurs fruits.

En juillet 1990, une dernière exposition a été organisée à la Maison de la culture de la délégation politique de Coyoacan, où a été présenté un choix important d'objets mayas. Le thème de l'exposition et du cycle de conférences qui l'a accompagnée nous a permis de mener une réflexion d'ensemble sur divers aspects des

cultures traditionnelles que nous avons étudiées, soulignant les analogies et les différences, tant du point de vue des systèmes techniques, des expressions esthétiques, des formes d'organisation sociale nécessaires à leur reproduction, des espaces écologiques de leur répartition que du point de vue des contextes symboliques qui légitimaient leur transmission.

Les Mayas de la péninsule, des terres froides et de la forêt tropicale, qui ont en commun leur artisanat, leurs outils de travail, les tissages et les broderies féminines, les instruments de musique, les meubles et la vannerie, nous ont offert un nouvel espace de relations globales et de variantes locales, fruits de la créativité et de l'originalité de l'art indigène. Ils nous ont surtout donné l'occasion de savourer le résultat de cinq années de travail d'équipe, de montrer aux incrédules que la recherche sans l'enseignement se prive de nombreuses satisfactions, et que l'anthropologie se fait aussi dans les musées, fussent-ils improvisés. ■



© Musée de Bretagne

D'après l'affiche de l'Écomusée du pays de Rennes. L'illustration synthétise les différentes époques de l'histoire de la ferme de la Bintinais à partir d'images d'archives. Conception Jean-Louis Simonneaux.

Les musées de plein air : célébration et perspectives

Christopher Zeuner

La célébration, en 1991, du centenaire de la fondation du musée de plein air de Skansen a mis en relief l'évolution des musées de ce type, qui pendant cent ans se sont multipliés et ont gagné en renommée. Ce fut aussi l'occasion de dresser un bilan des activités de cet établissement. Nous nous attacherons ici à analyser les conceptions qui ont été à l'origine de la

création des musées de plein air et la manière dont ceux-ci ont évolué. Nous regarderons aussi vers l'avenir, à la recherche des moyens les meilleurs pour développer ce type particulier de musée et l'adapter aux sociétés et aux collectivités de demain.

J'aimerais m'arrêter un moment sur l'idée de célébration. Notre monde est marqué par une montée des professionnalismes et des spécialisations, par une utilisation croissante des technologies de pointe de la conservation et de l'analyse scientifique du passé, et le risque est grand de perdre de vue un caractère essentiel du musée — essentiel, et cependant difficile à définir,



*Maison
du xv^e siècle,
avec une ruche.
Weald and
Downland
Open-Air
Museum, Sussex,
Royaume-Uni.*

Photo aimablement fournie par Christopher Zeuner

mais que traduit bien le mot « célébration ». Les musées de plein air célèbrent en effet les communautés rurales et les sociétés industrielles en gestation, ils mettent en valeur les arts populaires, les musiques et les maisons, les textiles et les mobiliers, les réalisations des artisans et des ouvriers. La présentation des communautés d'autrefois est aussi une célébration des communautés d'aujourd'hui dans leur infinie variété, qui met en évidence ce qui les relie, les rapproche les unes des autres, et ce qui les différencie.

Dans leur domaine, les musées de plein air sont les plus fréquentés par le public et sont donc particulièrement bien placés pour faire partager cette idée de célébration à un grand nombre de visiteurs. Bien entendu, leurs structures répondent aux principes d'une conservation scientifique classique — sans cela ils ne vaudraient rien. Mais, de fait, ils sont intégrés à l'industrie du tourisme. Sans aucun doute, pour la majorité de leurs utilisateurs, ces établissements relèvent franchement du divertissement, et il est probable que nombre d'entre eux ne fréquentent pas habituellement les musées. Si cela se confirme, un champ d'activité considérable s'offre aux musées de type classique : par la célébration des réalisations du pas-

sé, ils permettent à leurs visiteurs de mieux apprécier l'état de la société d'aujourd'hui, de porter des jugements plus sûrs, et de mieux appréhender l'avenir.

Les responsables des musées, conscients de cette situation, cherchent en permanence à mettre en œuvre des moyens d'action renouvelés, et les musées de plein air changent rapidement. Leurs préoccupations traditionnelles gardent toute leur importance, mais beaucoup d'entre eux s'assignent des objectifs qui auparavant auraient été jugés sans rapport avec leur vocation. Il n'échappe à personne qu'en dépit de toutes les idées, de toutes les techniques nouvelles, les fondateurs des premiers musées de plein air, en particulier Artur Hazelius, à la fin du XIX^e siècle, avaient envisagé bon nombre de ces buts. On les redécouvre, mais on leur cherche des conditionnements pour satisfaire et séduire le public moderne.

Célébrant la fondation du premier musée de plein air de Suède et procédant à un bilan de ses activités, les muséologues auront pu s'assurer que les établissements dont ils ont la charge, et pour lesquels ils recherchent le soutien, notamment financier, de la collectivité, sont bien adaptés à la société moderne. ■

© Fukagawa Edo Museum, Tokyo



*Hangar à bateaux.
Reconstitution grandeur nature de la ville
de Fukagawa au XIX^e siècle,
au Fukagawa Edo Museum, à Tokyo.*

Au commencement était... Skansen

Eva Nordenson

Contrairement à bien des institutions, le musée de plein air a des origines parfaitement connues. Date : 1891 ; lieu : colline de Skansen, à Stockholm. L'actuelle directrice du musée évoque les débuts de cette institution.

Au milieu du XIX^e siècle, la Suède était encore un pays agricole, avec de petites villes et seulement quelques entreprises industrielles, surtout dans le secteur du bois et du minerai de fer. L'étendue géographique et la variété naturelle du pays, depuis les plaines du sud jusqu'aux montagnes du nord, ont permis l'épanouissement d'une culture traditionnelle aussi riche que diverse. A cette époque déjà, l'alphabétisation était généralisée, et l'enseignement primaire obligatoire a été institué en 1842.

A la fin des guerres napoléoniennes, la Norvège avait été cédée à la Suède, et une union constituée entre les deux pays allait durer jusqu'au début du XX^e siècle. A l'Exposition universelle de 1867, à Paris, les deux pays, représentés ensemble dans la rue des Nations, exposaient des répliques de quelques demeures historiques célèbres, des constructions en bois du bas Moyen Age suédois et norvégien, tandis que des mannequins défilaient, revêtus des costumes folkloriques des deux pays. Cette coopération entre la Suède et la Norvège et l'idée d'illustrer le caractère national par des exemples d'architecture traditionnelle et des costumes folkloriques devaient influencer la conception du futur musée de plein air.

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, la société suédoise allait entrer dans une nouvelle phase : la vie rurale était profondément transformée, de nouvelles technologies étaient mises au point et de nouvelles entreprises créées ; l'urbanisation s'accompagna bientôt de troubles sociaux et de perturbations économiques, mais la vieille Suède agricole allait devenir une nation industrielle. C'est dans ces circonstances qu'Artur Hazelius, créateur du Musée nordique et de Skansen, a entrepris de recueillir et de sauvegarder pour la postérité le patrimoine culturel traditionnel.

Artur Hazelius (1833-1901) était issu d'une famille de la bourgeoisie aisée de Stockholm, dans laquelle on était très patriote. A l'Université d'Uppsala, il adhère au mouvement estudiantin panscandinave, cultive des idéaux vieux-nordiques et prépare une thèse sur le poème islandais *Havamal*. Professeur de langue, il est co-auteur du *Läsebok för Folkskolan*, le manuel de lecture le plus répandu dans l'enseignement primaire en Suède au XIX^e siècle. Dans les années 1870, il abandonne l'enseignement et entreprend de voyager dans la campagne suédoise. Que constate-t-il ? Les vieilles fermes menacent ruine, l'artisanat traditionnel est abandonné, les costumes folkloriques sont délaissés ; il est très affecté de voir tomber dans l'oubli tout un patrimoine de contes et de légendes, de ballades, de musiques et de danses populaires.

Hazelius commence à rassembler des objets qu'il se procure surtout auprès des communautés rurales ; en 1873, il organise sa première exposition de « collections ethnographiques » dans une maison particulière, à Stockholm. Ce devait être le noyau du Musée nordique, qui est aujourd'hui le premier musée ethnohistorique de Suède. S'inspirant des Expositions universelles, des musées de cire de l'époque et de l'école de peinture de Düsseldorf, Hazelius réalise de grands dioramas ; l'intérieur de cottages est intégralement reconstitué, avec des meubles authentiques et des personnages habillés de costumes folkloriques. Hazelius compose également un certain nombre de scènes d'extérieur, utilisant des paysages peints à la façon de décors de théâtre, ainsi que des mannequins et des animaux empaillés.

Au cours des années 1880, il a l'idée de remplacer ces scènes statiques par des tableaux vivants et d'ajouter au Musée nordique un département de plein air :



© Peter Segemark, Stockholm

Danse folklorique à Skansen.

bon pédagogue, il sait que c'est par l'expérience qu'on apprend, et que l'expérience la plus marquante de toutes est la perception de la réalité par tous nos sens. Il remplace donc les reconstitutions d'intérieur par des bâtiments réels, les mannequins par des personnes, les animaux empaillés par des animaux vivants, les décors de théâtre par le bruissement de vrais bouleaux, et les violons muets, accrochés

au mur, par de la vraie musique. Il crée en quelque sorte un parc romantique, qui offre un renouvellement perpétuel d'expériences et d'impressions, et qui incite à la réflexion en même temps qu'il instruit.

En 1891, à Stockholm, sur un terrain de la colline de Skansen, dont il fait l'acquisition dans ce but, « le plus grand mendiant de Suède » peut reconstruire des maisons et des fermes qu'il fait venir des quatre coins du pays, et même un campement lapon avec ses habitants, leurs chiens, leurs rennes. Le bétail est installé dans les fermes, tandis que les animaux sauvages traditionnellement chassés (ours, élans et lynx) peuplent le jardin zoologique de Skansen. Hazelius veut montrer la flore nordique et recréer, autour des bâtiments déplacés, le milieu botanique d'origine. Mais peut-être son premier souci est-il de dépeindre les conditions dans lesquelles les gens vivaient dans l'ancienne société agraire, leurs occupations quotidiennes, le travail de leurs mains, la joie de leurs fêtes, et les autres manifestations traditionnelles qui punctuaient l'année, les danses, la musique, l'art des conteurs populaires. A sa création, qui est à la fois instructive et divertissante, il donne la devise « connais-toi toi-même », faisant ainsi de Skansen un lieu de rencontres.

L'inauguration a lieu en octobre 1891. Premier musée de plein air, Skansen a été pris pour modèle dans le monde entier. Les idées d'Hazelius sur l'interaction entre nature et culture restent la pierre angulaire de l'établissement. En l'espace de cent ans, la gamme des collections s'est élargie, et Skansen a acquis un fonds de plus en plus étendu, qui peut être utilisé à des fins éducatives, pour éclairer certains aspects historiques, géographiques et sociaux de la vie en Suède. En un siècle d'existence, Skansen a accueilli près de 140 millions de visiteurs. ■

Les premiers musées de plein air

La tradition des musées consacrés aux traditions populaires*

Adriaan de Jong et Mette Skougaard

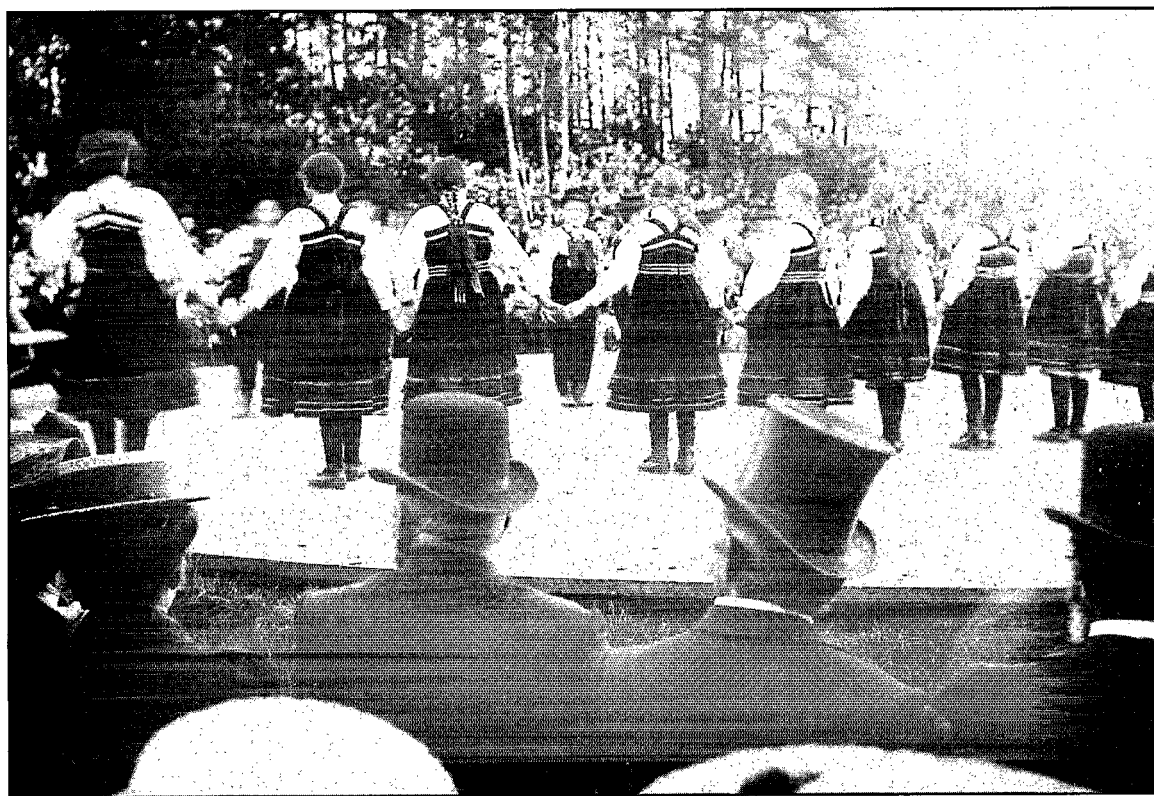
Comment concilier popularité et authenticité ? C'est là un des problèmes auxquels les premiers musées de plein air ont été confrontés, et cette question, entre autres, continue à se poser de nos jours. Adriaan de Jong, de nationalité néerlandaise, a étudié l'histoire, l'histoire de l'art et la muséologie. Vers une politique des musées a été publié sous sa direction, memorandum du Gouvernement néerlandais qui, depuis 1981, contribue à la définition des grandes orientations du Musée néerlandais de plein air des Pays-Bas. Mette Skougaard, de nationalité danoise, a étudié l'histoire et l'ethnologie. Conservatrice du Musée de plein air de Lyngby depuis 1979, elle est l'auteur de nombreux ouvrages sur la culture paysanne danoise.

Déplacer et reconstituer des bâtiments ne s'est pas fait fortuitement. Toutefois, le fait de transférer certaines constructions dans des musées afin de les préserver pour la postérité et d'illustrer la culture préindustrielle des populations rurales fut, à la fin du XIX^e siècle, une innovation véritable.

Le lieu et la date de la création du premier musée de plein air continuent à faire l'objet de controverses. Dès 1882, le public pouvait visiter une vieille ferme norvégienne, reconstituée près du domaine d'Oscar II, roi de Suède et de Norvège, à Bygdøy, près d'Oslo. Mais il est incontestable que ce sont les travaux d'Artur Hazelius et la création du musée de Skansen, à Stockholm, qui ont ouvert la voie à la fondation des musées de plein air en Scandinavie et qui ont inspiré par la suite d'autres pays européens et les

États-Unis d'Amérique à suivre cet exemple.

La création des musées de plein air au cours de cette période n'a pas été un événement isolé. Peu de temps après la fondation de Skansen, en 1891, le Musée des traditions populaires norvégiennes achète sa première maison ancienne, qu'il transfère dans son enceinte en 1895. En 1897, les deux premiers bâtiments qui devaient ultérieurement constituer le Musée danois de plein air de Lyngby sont ouverts au public, à Copenhague. Outre ces établissements nationaux, nombre de musées régionaux et locaux de même type sont fondés dans toute la Scandinavie vers le tournant du siècle. Ce nouveau concept muséologique s'impose rapidement en Finlande, en Allemagne du Nord et aux Pays-Bas, si bien que les musées de plein air deviennent en quelque



Danse
folklorique
au Norsk
Folkemuseum,
1902.

© Norsk Folkemuseum, Bygdøy, Norvège

sorte un phénomène international, encore circonscrit toutefois à une aire géographique limitée. Nous tenterons d'éclairer la genèse de ces musées et leurs premiers pas en nous aidant de l'histoire de deux d'entre eux : Lyngby au Danemark (1901) et Arnhem aux Pays-Bas (1912).

Évolutions muséologiques

Au cours des ans, bien des théories ont été avancées sur la manière dont est née l'idée des musées de plein air. D'un point de vue technique, on peut aborder cette question sous deux angles : le déplacement proprement dit de bâtiments anciens ou l'utilisation de ces bâtiments pour servir de cadre à des expositions fonctionnelles, à des dioramas, à des tableaux vivants, etc.

Au XIX^e siècle, un certain nombre de pays ont eu tendance à créer des musées de caractère ethnographique, comprenant soit un seul bâtiment, soit un ensemble de bâtiments, copies ou bâtiments authentiques, reconstitués pour accueillir des expositions temporaires. Parmi les premiers exemples les plus connus, on peut citer le *kampung* (village) indonésien de l'Exposition internationale d'Amsterdam, en 1883. Ce village, où des Indonésiens jouaient de la musique traditionnelle et faisaient la démonstration de leurs techniques culturelles en labourant avec des buffles, par exemple, fut l'un des clous de la manifestation.

Nous ignorons si ces bâtiments furent une source d'inspiration pour Artur Hazelius ou pour d'autres fondateurs de musées de plein air, mais les grandes expositions internationales de ce temps, dans lesquelles les œuvres artistiques, les créations artisanales et les objets d'époque côtoyaient les produits industriels les plus modernes, jouèrent un rôle déterminant à cet égard et servirent, en quelque sorte,

de catalyseur dans divers pays. Déjà, vers 1900, on disait qu'Artur Hazelius avait eu l'idée de fonder Skansen à l'Exposition universelle de 1878, à Paris, lorsqu'il avait vu les pavillons des colonies françaises qui, sans être meublés dans un style traditionnel, servaient de vitrines aux produits coloniaux d'exportation. Dès l'Exposition universelle de 1867, également à Paris, un certain nombre de nations avaient édifié des pavillons dans le style qui leur était propre : le bâtiment de la Norvège, par exemple, avait la forme d'une vaste « serre froide », et celui de la Suède était la reproduction d'une maison traditionnelle. Artur Hazelius ne pouvait ignorer l'existence de cette maison, car elle figure sur le plan de Skansen qu'il présenta en 1890.

On peut également considérer, nous l'avons dit, que le déménagement et la reconstitution d'un bâtiment résultent de la volonté de montrer des intérieurs. Bernhard Olsen — le fondateur du Musée danois de plein air de Lyngby — a formulé très clairement cette idée lors de la visite d'une vieille ferme, à Skåne, vers 1879 : « Toute la disposition intérieure de ces pièces est née du parti architectural et lui est si étroitement liée que presque tous les objets semblent s'y trouver depuis toujours et sont indissociables de leur environnement... » Si Bernhard Olsen a été inspiré par l'intérieur d'une vieille ferme, les Expositions universelles n'ont pu cependant manquer d'influer considérablement sur l'aménagement intérieur des bâtiments reconstitués.

Une autre grande source d'inspiration a souvent été évoquée : la collection ethnographique scandinave d'Artur Hazelius, présentée à l'Exposition universelle de 1878, à Paris. Les objets de cette collection étaient disposés dans des intérieurs où des personnages vêtus de costumes traditionnels étaient mis en scène

pour former des tableaux attachants évoquant la vie quotidienne.

Dans la section suédoise de cette exposition, les scènes d'intérieur avaient pour décor de petites pièces ouvertes d'un seul côté, alors que la section néerlandaise allait plus loin, recréant la pièce typique d'une maison d'une petite ville frisonne, Hindeloopen, où le public pouvait pénétrer. Bernhard Olsen écrit à ce propos : « Chaque objet provenait de maisons anciennes et était exactement placé là où il devait l'être. A la différence du décor créé par les Suédois, l'effet était émouvant et, dès le moment où j'ai pénétré dans cette pièce ancienne qui évoquait un autre monde — très éloigné dans le temps et dans l'espace de l'exposition contemporaine où s'entassait la foule —, il m'est clairement apparu que c'était là la manière d'aménager un musée des traditions populaires. » Le fait que les murs, le sol et le plafond de la pièce reconstituée aient été en carton peint et que les meubles qui y étaient rassemblés ne provenaient pas tous de la même maison d'Hindeloopen n'a pas refroidi l'enthousiasme de nos prédécesseurs. Ce qui comptait, ce n'était pas l'authenticité de l'architecture, mais la possibilité de pénétrer dans la pièce.

Le déplacement de bâtiments et l'exposition d'intérieurs formant un ensemble fonctionnel constituaient les deux principaux éléments du phénomène nouveau que représentaient les musées de plein air. Cependant, il en existe un troisième : l'élément humain. Dans beaucoup de villages ethnographiques reconstitués à l'occasion d'expositions internationales, on pouvait voir des autochtones se livrer à divers travaux ; or, exhiber ainsi des êtres humains paraît aujourd'hui de mauvais goût. L'intégration du facteur humain dans les musées de plein air a pris des formes beaucoup plus sympathiques,

inspirées à l'évidence du théâtre et des tableaux vivants qui étaient alors en vogue. C'est là l'une des sources des nombreux spectacles de chant et de danse qui sont, entre autres manifestations, si typiques de Skansen et, le plus souvent à un moindre degré, d'autres musées de plein air. Mais ce facteur humain montre également le dualisme fondamental du concept des musées de plein air, qui est encore aujourd'hui au cœur de multiples débats : rendre l'histoire vivante d'une manière divertissante tout en veillant au respect de l'authenticité et de la science.

Cette ambiguïté a suscité énormément de controverses, comme le prouve le fait que, peu de temps après l'inauguration du Musée néerlandais de plein air, les érudits à qui l'on demandait leur avis sur l'organisation de grandioses festivités folkloriques désapprouvèrent à l'unanimité « l'exhibition de coutumes et d'actions qui ont leur place dans l'intimité du cercle des familiers ». Selon eux, « faire porter à des personnages, pour satisfaire la curiosité du public, des costumes qui en réalité ne se portent plus équivaut à monter une banale revue historique et finira en outre par ridiculiser les costumes locaux qui sont encore une tradition vivante ».

L'historique des premiers musées de plein air

Les musées de plein air ne sont pas exclusivement le fruit de l'évolution de la muséologie. Replacés dans un contexte plus large, ils sont aussi l'expression de l'intérêt croissant suscité par la culture populaire, tel qu'il s'est manifesté dans le climat spirituel de la seconde moitié du XIX^e siècle. Sans nul doute, cet intérêt s'explique fondamentalement par le souci de sauvegarder une identité culturelle de plus en plus menacée de diverses parts.

Cette identité était menacée, notamment par la modernisation rapide qui se produisait à l'époque. L'industrialisation et l'urbanisation entraînèrent des mutations profondes en Europe : des paysans et des provinciaux enracinés au même endroit depuis des générations commencèrent à migrer, et leurs traditions se perdirent dans le creuset des métropoles. Tandis que la classe ouvrière s'unissait pour protéger ses droits, les fondateurs des musées de plein air rassemblaient les vestiges des communautés rurales traditionnelles et de leur environnement « naturel ». Dans son appel en faveur du Musée néerlandais de plein air dont il fut le fondateur, F. A. Hoefer n'a pas caché l'aversion que lui inspirait l'uniformité croissante de la société moderne : « Mais qui donc est capable d'endiguer le flot de la modernité et de la monotonie ? On utilise encore dans certaines régions des meubles et des ustensiles caractéristiques de l'endroit, mais peu à peu les produits uniformes de l'industrie font leur apparition. »

La pression économique et culturelle croissante exercée sur les régions par les grandes métropoles — sièges du pouvoir dans les États unitaires — était une autre cause d'appréhension. Grâce à la rapidité des moyens de transport, des régions jusqu'alors reculées furent de plus en plus exposées à l'influence de la culture nationale ; on en vint à considérer les caractéristiques régionales et locales comme les manifestations d'une culture arriérée, vouée à disparaître rapidement. La centralisation du système éducatif, le service militaire obligatoire, le transport des services administratifs dans les métropoles et l'institution de jours fériés à l'échelle nationale furent autant de facteurs qui contribuèrent à l'unité culturelle, ne laissant guère de place aux dialectes et aux particularismes locaux, que certains pays s'efforcèrent activement de supprimer.

Les conséquences de plus en plus perceptibles de la modernisation et d'une uniformité croissante donnèrent naissance à un contre-courant qui attira l'attention sur le « prix » du progrès, dont les origines furent très diverses : patrimoine local, déracinement de communautés ancrées dans leur terroir, néoromantisme, tristesse provoquée par la disparition de traditions séculaires, atteintes portées aux beautés de la nature et, par là même, à l'architecture rurale. Les fondateurs des musées de plein air firent partie de ce mouvement, et il est frappant de constater que la création de ces musées fut le fait d'intellectuels et non celui du monde rural. Il ne s'agissait pas, en effet, de retracer l'histoire de l'agriculture, mais de représenter les aspects caractéristiques, pittoresques et primitifs des campagnes, comme l'avaient déjà fait les écrivains, les poètes ou les peintres.

L'intérêt porté aux cultures populaires en voie de disparition était très répandu et, dans beaucoup de pays, il conduisit à la création de musées régionalistes ; toutefois, le développement spécifique des musées de plein air a été pendant longtemps circonscrit aux pays nordiques, aux Pays-Bas et à l'Allemagne du Nord. Si ce type de musée s'est particulièrement bien implanté dans ces pays-là, c'est probablement en raison de l'engouement pour la Scandinavie qui a gagné les aires linguistiques allemande et néerlandaise à partir de 1890. La nature vierge et les Lapons, tenus alors pour les derniers « primitifs » de l'Europe, étaient particulièrement en vogue, et de célèbres écrivains scandinaves, tels que Björnsterne Björnson et Selma Lagerlöf, s'en firent les chantres. De même, les voyageurs qui se rendaient dans les pays nordiques ne manquaient pas, à leur retour, de faire valoir à leurs compatriotes combien les Scandinaves faisaient davantage qu'eux

pour sauvegarder leurs cultures populaires. En outre, l'intérêt qui prévalait alors pour le passé teutonique, parfois même considéré comme la contrepartie de la culture gréco-romaine « importée », et l'étude du germanisme ont conduit à une multiplication des contacts. A cet égard, le philologue flamand Henri Logeman donna, en 1909, la première description détaillée des musées scandinaves de plein air et milita en faveur de la création de musées analogues aux Pays-Bas et en Belgique. Avant la fondation du Musée néerlandais de plein air, Hoefer s'était également rendu deux fois en Scandinavie et avait été particulièrement frappé par l'affinité entre l'une des fermes du Musée de Lyngby et les fermes de l'est des Pays-Bas.

Une énigme non résolue

Si ces contacts peuvent expliquer que la vogue des musées de plein air ait rapidement gagné les Pays-Bas et l'Allemagne du Nord, l'inexistence de ce phénomène dans le sud de l'Europe reste une énigme. L'intérêt pour la culture régionale qui s'y manifesta également, surtout en France (comme en témoigne, par exemple, en Provence, la fondation par Frédéric Mistral du Museon Arlaten en 1899), prouve que l'absence de musées de plein air ne tient pas à une indifférence des régions de langue romane à l'égard de la culture populaire. Il est possible toutefois que le développement des musées de plein air, dans les régions où l'architecture rurale se caractérise par l'emploi du bois, de l'argile ou même de la brique, soit lié au fait que les bâtiments construits avec ces matériaux sont beaucoup plus facilement transportables, parce que moins lourds que ceux qui sont en pierre.

Le sentiment général selon lequel nos racines plongent dans le monde rural a conduit non seulement au régionalisme, mais également à l'assimilation des traditions rurales à l'identité nationale : même de nos jours, l'identité nationale est souvent exprimée au moyen d'éléments folkloriques tirés du monde rural. Ainsi, les jeunes filles qui font la publicité des fromages hollandais portent un costume local typique aujourd'hui considéré à tort comme étant le costume national des Pays-Bas. De même, les musées de plein air, surtout ceux qui réunissent des collections de toutes les régions d'un pays, sont devenus un symbole national. Aussi Bernhard Olsen tenait-il à ce que le musée qu'il avait fondé soit mis au service des idéaux nationaux : « Par le choix des bâtiments de Lyngby, j'ai tenté de suivre l'évolution de la maison depuis l'âtre jusqu'à la cheminée en brique ; j'ai en outre voulu que ces bâtiments viennent des provinces que le Danemark a perdues, parce qu'elles abritaient les constructions les plus primitives et parce qu'il faut enseigner aux jeunes tout ce qui appartient au passé du Danemark, consolider le souvenir des provinces perdues et ouvrir la voie à une reconquête spirituelle et intellectuelle — la seule que je puisse envisager — afin de rassembler ce qui a été dispersé. »

Skansen incarne de même les sentiments nationalistes suédois, qui s'expriment encore par la commémoration, en ces lieux, de la journée du Drapeau suédois. Un exemple est à relever : en 1919, le Musée néerlandais de plein air est devenu le bastion du nationalisme lorsqu'il a abrité la grande fête nationale patriotique à laquelle toutes les provinces ont participé. Il y avait foule, et certains historiens considèrent que cette manifestation de solidarité nationale a symbolisé la crainte générale qu'inspirait l'éventua-

lité d'une révolution socialiste après la première guerre mondiale. Ce lien erratique, qui a parfois existé entre les musées de plein air et le nationalisme, a suscité des sentiments mitigés. Si nous nous plaçons d'un point de vue plus cosmopolite, plus universel, nous devrions certainement nous demander si, dans de pareils cas, les musées de plein air n'ont pas, en fait, contribué à rétrécir l'horizon spirituel au lieu de l'élargir — ce qui devrait pourtant être le rôle d'une institution culturelle.

Ce serait donner une vue bien incomplète des premiers musées de plein air que de ne pas évoquer leur mission éducative. Dès leur création, on a considéré qu'ils offraient un cadre particulièrement bien adapté à l'éducation populaire : ils étaient, en effet, le fruit d'un premier effort pour mettre le grand public en contact avec la culture, avec les arts, et lui donner le sens de l'esthétique. Cette démarche éducative est à rapprocher du rôle que nous assignons de nos jours aux musées et de celui que jouaient alors les collèges populaires, de plus en plus nombreux à cette époque. Elle est également liée au mouvement en faveur de l'artisanat, qui voyait dans le travail traditionnel de l'artisan à la fois une source d'inspiration pour les arts appliqués et un moyen de contrebattre la laideur des productions de masse. Olsen, directeur du parc d'attractions de Tivoli, à Copenhague, s'intéressait néanmoins beaucoup à l'archéologie, de même qu'Hoefer, qui avait en outre l'ambition de faire du Musée néerlandais de plein air un centre de manifestations folkloriques. Le grand but d'Olsen était de montrer, conformément aux théories de l'évolution alors à l'honneur, comment les fermes s'étaient développées progressivement, depuis l'abri primitif où êtres humains et animaux vivaient sous un même toit jusqu'à l'exploitation agri-

cole complexe dont les fonctions multiples sont réparties sur plusieurs aires et corps de bâtiment.

Les musées anciens et les besoins du monde contemporain

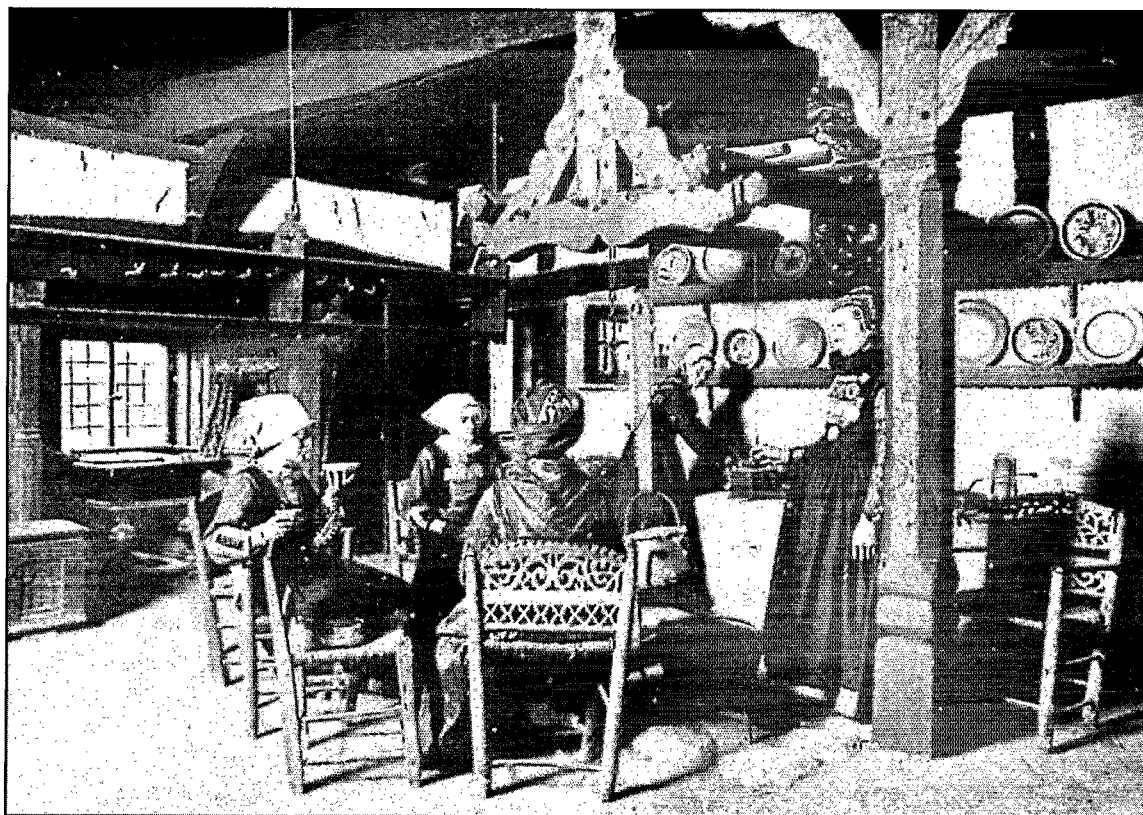
Bien entendu, ces théories sont désormais dépassées et les premiers musées de plein air sont loin d'avoir évolué comme leurs fondateurs l'avaient envisagé. Toutefois, leur action, au cours du siècle dernier, a respecté le concept fondamental dont Hazelius et d'autres muséologues avaient été les initiateurs, notamment en ce qui concerne le déplacement et l'ameublement des bâtiments anciens. Mais, aujourd'hui, un certain nombre de questions se posent. Jusqu'à quand faut-il remonter dans le temps ? Ces musées doivent-ils illustrer l'industrialisation des campagnes ? De nos jours, on constate qu'une infime minorité de la population des pays industrialisés vit en milieu rural, et que les caractéristiques culturelles qui distinguaient clairement les paysans des citadins au siècle dernier se sont estompées. Nous devons donc nous demander de quelle manière nos musées répondent aux besoins de la communauté et quels sont les concepts qui doivent guider notre action.

Autre question centrale : l'authenticité. Il est assez simple de transférer un bâtiment dans un musée et de le meubler de manière à donner au visiteur l'illusion de l'exactitude, mais l'authenticité totale est un leurre. Au cours des ans, les bâtiments font l'objet de modifications. C'est nous qui décidons de la période qu'ils illustrent, nous qui effectuons les travaux de restauration et qui prenons les mesures de sauvegarde. L'idéal de l'authenticité intégrale s'effondre encore plus quand il s'agit des intérieurs, car les meubles ne pro-

viennent presque jamais du bâtiment où ils se trouvent. En outre, même la reconstitution la plus parfaite, aussi authentique qu'elle paraisse, ne pourra jamais donner aux visiteurs une idée exacte des terribles conditions de vie, misère et crasse notamment, qui étaient celles de nos ancêtres. Plus la reconstitution du passé est concrète, plus on court le risque de donner une image fautive, qui peut avoir du succès auprès du public, mais qui compromet la réputation de sérieux du musée.

Compte tenu de l'ambiguïté historique du musée de plein air, qui tire son origine, d'une part, des Expositions universelles qui avaient pour mission de divertir et, d'autre part, de l'étude de la culture populaire, on commence à prendre la mesure de ce problème d'authenticité. En outre, du fait de cette ambiguïté, le public a facilement tendance à penser qu'il existe, entre les musées folkloriques « ordinaires » et les musées de plein air, la même différence qu'entre les musées scientifiques et les musées populaires. Corollaire inévitable et qui ne doit pas nous surprendre : certaines autorités ont le sentiment que les musées de plein air sont des entreprises financièrement plus saines que d'autres établissements.

Cependant, la méconnaissance de la mission scientifique et éducative des musées de plein air fait courir de grands risques à l'institution, à l'heure actuelle plus que jamais. Les mutations fondamentales de l'Europe de l'Est, l'intégration économique croissante, l'élargissement de la Communauté européenne et l'immigration de travailleurs sont autant de facteurs qui, chacun à leur façon, font resurgir le problème de l'identité. À cet égard, les musées de plein air ont un rôle à jouer qui sera profitable ou néfaste. Pour que leur apport soit positif, il faudrait adopter une démarche nouvelle et



*Scène d'intérieur
dans une ferme
d'Ostenfeld,
1913.
Musée de plein
air de Lyngby,
Danemark.*

faire preuve de créativité dans une optique intellectuelle moderne qui ne laisserait pas les sentiments l'emporter. Si l'on voulait exprimer un seul souhait à l'occasion de l'anniversaire de Skansen, ce pourrait être que les musées de plein air parviennent à conjuguer dans un juste équilibre l'intérêt scientifique et l'attrait populaire qui font leur originalité. ■

Note

* Cet article est fondé sur des données extraites d'archives et d'ouvrages d'origines très diverses qu'il ne nous est pas possible de citer dans le cadre d'une étude aussi brève. Nous aimerions cependant faire exception pour trois publications qui nous ont été particulièrement précieuses : A. J. Bernet Kempers, *Fifty years of Netherlands open-air museum*, Arnhem, 1962. P. Michelsen, *Frilandsmuseet : the Danish Museum Village at Sorgenfri ; a history of the open-air museum and its old buildings*, Copenhague, 1973. Tonte Hegard, *Romantikk og fortidsvern, Historien om de første friluftsmuseene in Norge*, Oslo, 1984.

Nous sommes également très reconnaissants à un certain nombre de spécialistes qui nous ont éclairés sur plusieurs points et nous ont prodigué leurs conseils.

Petite bière et cochons géants, ou la guerre anglo-hollandaise de 1627

Toby Tompkins

*Acteur, écrivain, l'auteur habite la ville de
Nieuw Nederland op den Mannahatoes
— plus connue sous le nom de New York.*

Ceux que toute l'Amérique appelle les pères Pèlerins (et les mères « Pèlerines »...) n'avaient nullement l'intention de s'établir en Nouvelle-Angleterre et n'ont jamais porté de boucle à leur chapeau. Leur journée d'action de grâces commémorée chaque année aux États-Unis d'Amérique (Thanksgiving Day), le quatrième jeudi de novembre, est une invention du XIX^e siècle. Quand les Pèlerins festoyaient, il leur arrivait de se faire les dents, faute de mieux, sur du dindon sauvage, mais ils préféraient le chevreuil, ou encore le bœuf venu d'Angleterre, même si plusieurs mois passés en mer dans des barils de sel lui avaient donné un goût de semelle bouillie. Et ils détestaient les baies sauvages, tout juste bonnes pour les ours et les « indigènes ». Leur premier débarquement n'eut pas lieu à Plymouth, et les nouveaux arrivants tirèrent leur bateau (qui, bien entendu, n'était pas le célèbre *Mayflower*) sur le sable au lieu de s'échouer sur un récif — lequel n'est nullement mentionné dans les récits de l'époque. Quant au *Mayflower*, il n'avait rien d'une fleur de mai : c'était un vieux rafiot mité, affrété au rabais par les sympathisants londoniens des émigrants, qui n'éprouvaient envers lui aucune tendresse. Le navire actuellement exposé à Plymouth est une reconstitution fidèle de ce type de bâtiment, mais le véritable *Mayflower* fut envoyé à la casse en Angleterre, peu après ce fameux voyage, et personne ne sut plus à quoi il ressemblait.

Les puritains n'ont jamais brûlé de sorcières à Plymouth (pas plus qu'à Salem : ils préféraient les pendre). Ils disposaient bien de piloris, mais c'était uniquement pour y exposer ceux de leurs domestiques qui s'enivraient en public ; non qu'eux-mêmes fussent abstinents : il leur arrivait de s'imbiber de bière (ou de vin à l'occasion) avec autant d'entrain que les autres Européens, mais ils procédaient

à ces libations dans l'intimité. Plus de la moitié des colons qui survécurent aux terribles rigueurs du premier hiver n'étaient d'ailleurs pas des Pèlerins : le mot lui-même n'est utilisé qu'une fois, et de manière métaphorique, dans les premiers comptes rendus.

Autrement dit, presque tout ce qu'on enseigne aux petits Américains (et à d'autres) sur les premiers « colons » de la Nouvelle-Angleterre est faux. La mission du Musée d'histoire vivante de la Plimoth Plantation (l'orthographe est celle du gouverneur de l'époque, William Bradford), dans l'État du Massachusetts, est précisément de corriger ces erreurs et de donner de la véritable existence des premiers colons américains une idée beaucoup plus vivante que les images pieuses entretenues par plus de trois siècles de défilés, de parades et de discours de Thanksgiving Day.

Il a fallu bien des avatars avant d'arriver à la reconstitution actuelle du village de 1627, depuis le moment où un citoyen de Plymouth, Henry Hornblower II, décida de collecter des fonds à cette fin au lendemain de la seconde guerre mondiale. Il y a loin des ébauches approximatives du début — avec des mannequins « en costume de Pèlerin » dans des architectures bizarres et des guides se livrant à des commentaires anachroniques — à la communauté authentique et complètement fonctionnelle d'aujourd'hui, animée par des hommes et des femmes qui ont adopté les noms et l'identité des « saints et étrangers » dont la présence est attestée dans ce village sept ans après l'arrivée des premiers colons. La langue parlée par ces villageois est un amalgame des dialectes anglais du XVII^e siècle pratiqués dans les divers districts d'où les Pèlerins étaient originaires. Un peu à l'écart, dans une clairière proche de la Rivière-aux-Anguilles, des

employés, membres de la tribu indienne Wampanoag, habitent le même type de campement que leurs ancêtres et parlent un mélange d'anglais du XVII^e siècle et de leur langue maternelle.

Isaack entre en scène

J'ai découvert Plimoth en 1979, parce que les animateurs du lieu avaient décidé de pimenter la fête qu'ils organisent chaque année en octobre. L'idée de départ était de montrer les villageois célébrant la rentrée des récoltes par un festin et des actions de grâces, mais, pour le visiteur moyen, la perspective de passer une journée entière à regarder des gens s'empiffrer n'avait rien de bien excitant. On décida donc de corser les festivités en reconstituant la visite d'émissaires de la nouvelle colonie hollandaise de Manhattan, qui avait effectivement eu lieu en octobre 1627. Ces Hollandais avaient à leur tête un certain Isaack de Razeer, bras droit du gouverneur Pieter Minuit, qui nous a laissé dans une lettre à sa famille l'une des plus anciennes descriptions de la colonie anglaise. La visite en grande pompe de dignitaires étrangers donnait aux festivités une solennité qui permettait de mieux apprécier la véritable importance de cette première colonie : le personnel commençait donc à se mettre en quête de « Hollandais ». Comme aucun des interprètes attitrés du spectacle n'était disponible pour jouer le rôle de de Razeer, les gens de Plimoth eurent l'idée saugrenue de le confier à un acteur dont les seules qualifications étaient de vagues notions d'histoire du XVII^e siècle et un physique qui pouvait passer pour néerlandais (bien qu'il ne parlât pas un mot de la langue).

C'est tout à fait par hasard que j'ai rencontré Peter Cook, en 1979, à l'occasion des fêtes de fin d'année. Il était alors le responsable de l'animation de Plimoth,

et c'est très innocemment que je mentionnai dans la conversation mon intérêt pour l'histoire de l'Amérique du XVII^e siècle. Peter m'exposa alors son problème, et peu après je reçus une lettre du metteur en scène du spectacle, Len Travers, qui constituait un interrogatoire en règle : les conseillers historiques de Plimoth nourrissaient une saine méfiance à l'égard des acteurs, car ils vivaient dans la hantise d'être contaminés par le virus de Disneyland et autres « parcs à thèmes ». Ayant passé cet examen écrit, je reçus une impressionnante documentation sur la vie de de Razeer, un résumé de l'histoire des Provinces Unies au XVII^e siècle, toute une bibliographie sur la fondation et les premières années de la colonie de Nieuw Nederland op den Mannahatoes, et un petit guide phonétique pour prononcer le néerlandais sans provoquer de crise cardiaque dans les polders. Après tout un hiver passé à me familiariser avec mon personnage et son époque, je visitai Plimoth pour la première fois au cours de l'été 1980 et tombai instantanément amoureux de l'endroit : je n'avais plus remis les pieds dans la région depuis mes vacances d'écolier au cap Cod, autant dire au temps des crinolines.

Heureusement pour moi, on en savait beaucoup moins sur Isaack de Razeer que sur les notables de la colonie anglaise, ce qui me laissait une certaine marge d'initiative. Il apparut que mon homme portait deux casquettes dans la colonie de Minuit, étant à la fois le principal négociant — *opper koopman* — de la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales et le secrétaire du gouverneur, ce qui le plaçait constamment au centre de conflits d'intérêt. Finalement, l'hostilité d'une faction d'employés de la Compagnie (contrairement aux hommes de Bradford, les Hollandais de Manhattan étaient des artisans et des commerçants qui tra-



© Toby Tompkins

Toby Tompkins (à gauche) dans le rôle d'Isaack de Razeer, avec Doug Painter, le gouverneur William Bradford.

vaillaient à la commission sur une base contractuelle) l'obligea à regagner l'Europe en 1628. Pendant les deux années qu'il avait passées sur l'île des « anciens Manahatoes », il avait été horrifié par le désordre et par la rapacité égoïste de ses compatriotes, et encore plus impressionné par sa visite du camp anglais, comme sa correspondance en témoigne : il faut dire qu'en 1627 Bradford était à la tête d'un village prospère, habité par des pères de famille craignant Dieu (à l'opposé des Hollandais célibataires qui n'arrêtaient pas de lutiner les femmes indiennes) et résolu à refaire leur vie dans le Nouveau Monde.

Les Anglais avaient beau être alliés aux Hollandais, l'Europe était loin, et le style alambiqué des lettres d'Isaack (Bradford reproche aux Hollandais leur goût des

« titres complimenteurs ») dissimule mal ce qui était en partie une mission d'espionnage. Il n'était pas venu seulement négocier des accords commerciaux avec Plimoth, mais aussi observer les points forts et les faiblesses de la colonie anglaise. Du point de vue des conservateurs du musée, le faste de ma visite dissimulait donc certaines arrière-pensées. Quant à moi, je m'étais fait une petite idée du personnage : homme d'ordre, un peu rigide même, mais manifestement prompt à s'emporter si on le contrariait, il était sincèrement désireux de créer un établissement — permanent — à Manhattan. Commerçant habile et beau parleur, c'est à lui que l'on doit la généralisation de l'usage du *wampum*, monnaie de coquillage que les Indiens de Manhattan fabriquaient en grande quantité, mais qui était à peu près inconnue des natifs de la baie du Massachusetts. En outre, je disposais de deux ou trois anecdotes que je pourrais toujours glisser dans la conversation. L'année précédente, une petite troupe hollandaise en poste près d'Albany avait été bousculée par les féroces Indiens mohawks, qui avaient enlevé au moins un homme de la garnison pour le manger. J'avais appris d'autre part que la fameuse histoire de Pieter Minuit achetant Manhattan pour l'équivalent de 24 dollars en pacotille était exacte, à ceci près qu'il n'avait pas traité avec les véritables propriétaires indiens, mais avec une bande de chasseurs de Canarsie trop heureux d'obtenir à si bon compte la binteloterie de cet Européen naïf. Dommage qu'ils n'aient pas pensé à lui vendre aussi un certain pont pendant qu'ils y étaient. Si le cannibalisme et l'arnaque faisaient recette, je ne pouvais pas perdre.

Quant au costume que Nancy Fee et son équipe avaient taillé pour moi, il était magnifique. Inspiré d'un tableau de Frans Hals, avec ses 288 boutons dorés, il était

entièrement cousu à la main, car il y a toujours des touristes à l'œil de lynx pour repérer le travail fait à la machine. Le roi n'était pas mon cousin, même après que j'eus testé pour la première fois mon néerlandais phonétique sur l'un des responsables de Plimoth, M. Jeremy Bangs. Celui-ci, qui parle couramment la langue, m'informa que mon accent évoquait plutôt la Suède, ou à la rigueur le New Jersey.

Huit heures d'improvisation

J'avais l'impression d'être un étudiant en train de passer un oral d'histoire mal préparé plutôt qu'un acteur entrant sur scène lorsque je franchis timidement la porte de l'enceinte, avec mon escorte, le premier jour du festival. Il pleuvait. Le vrai de Razeer avait fait son entrée « au son des trompettes », mais dans notre cas la seule personne capable de tirer un son de cet instrument devait être enroutée, car le bruit qui salua notre apparition évoquait plutôt le cri du caribou expirant. Rich Currier, qui incarnait Myles Standish, devait tirer un coup de canon, mais la poudre mouillée lui explosa au visage, lui grillant les sourcils et une partie de la barbe : quand il nous rejoignit, il avait l'air de sortir tout droit d'une bataille dont nos recherches n'avaient pas décelé la trace.

A la résidence du gouverneur Bradford, incarné par Doug Painter, on nous offrit des rafraîchissements. Comme c'était cinquante ans trop tôt pour le thé ou le café, on avait le choix entre de la bière ou du vin. Ayant jugé prudent d'éviter le vin, j'héritai d'une énorme chope à deux anses qui devait bien contenir deux litres de bière. Pour éviter tout incident diplomatique, je la vidai en échangeant des politesses avec le gouverneur, si bien qu'à 9 h 15 du matin j'étais déjà considérablement éméché avec une longue journée devant moi. J'eus le fin

mot de cette innocente plaisanterie le soir même. Mes hôtes m'avouèrent que, si tout le monde avait effectivement demandé de la bière, les initiés s'étaient fait servir de la « petite bière », soda non alcoolisé qui avait l'apparence du vrai breuvage tout en laissant les idées claires. Mais moi, c'est de la vraie bière que j'avais bue toute la journée, si bien que je n'ai conservé aucun souvenir de ce qui s'est passé cet après-midi-là. Apparemment, j'ai débité sans incident mon petit discours bilingue appris par cœur (probablement parce qu'il n'y avait pas de Hollandais dans la salle) et je ne me suis pas pris les pieds dans mon épée (même si je me souviens m'être assis dessus).

Pour un acteur habitué à travailler sur scène ou en studio avec un texte, ces huit heures d'improvisation en symbiose totale avec l'« auditoire » constituaient une véritable révélation. Le village est entouré d'une haute palissade qui en fait une enclave hors du temps. Les seuls rappels du *xx^e* siècle sont les visiteurs et, au bout d'une heure, ce ne sont plus que des silhouettes diaphanes et bizarrement accourtrées qui ne font pas le poids face à la réalité âcre et terrienne du *xvii^e* siècle. Bien sûr, en ce premier jour, cette sensation était largement imputable à la bière, mais, les années suivantes, comme je m'en tenais à des boissons moins fortes, je n'ai jamais manqué d'éprouver cette agréable illusion de voyager dans le temps. Les odeurs et le bruit si présents des troupeaux de porcs et de chèvres, la sueur âcre des villageois, leur parler cadencé et musical, l'épaisse odeur de fumée de bois qui s'échappe des cheminées en clayonnage, la texture grossière des laines et des toiles tissées à la main, les palissades de planches mal dégrossies, les revêtements d'argile, les manches d'outils polis par l'usage : en regard de tout cela, les gens du *xx^e* siècle faisaient figure de simples ma-

riottes, avec leurs vêtements trop légers pour le rude climat d'octobre et leur babillard d'oiseaux ; et j'avais beau être un membre relativement tolérant de l'Église hollandaise réformée, je ne pouvais m'empêcher d'évoquer la Jézabel de l'Écriture à la vue de ces femmes au visage couvert de fards. Même les appareils photographiques, dont nous apprenions avec un scepticisme poli qu'ils pouvaient reproduire notre image en un rien de temps (invention diabolique si cela était vrai), évoquaient les breloques bizarres d'un rite obscur portées par une tribu de sauvages plus à plaindre qu'à blâmer.

« Touriste du *xvii^e* siècle », mon statut m'autorisait à m'esclaffer avec les autres visiteurs sur les mœurs bizarres des « puritains ». Si l'on m'interrogeait sur le credo de la secte, je répondais avec sincérité qu'en tant que batteur j'en savais peu de chose et que ce peu ne m'intéressait guère. Si l'on me surprenait à rôder autour de la batterie (avec Jeremy Banks en costume notant soigneusement — en néerlandais — la portée des pièces dans un petit calepin), je pouvais confier aux visiteurs (en m'assurant qu'il n'y avait pas d'Anglais à proximité) que, même si leurs armes étaient en meilleur état que les nôtres, les miliciens de Standish n'étaient que des rustres incapables de s'en servir (ce qui était faux). En revanche, je ne pouvais que louer les villageois de leur discipline librement consentie qui contrastait avec l'ivrognerie, la licence et l'irréligion de mes compatriotes de Nieuw Nederland.

Parlant anglais avec l'accent hollandais, je m'efforçais de reproduire les tournures du *xvii^e* siècle, le tout pimenté de quelques mots de néerlandais ; mais, parfois, je perdais un peu les pédales et j'en étais réduit à m'exprimer par hochements de tête et grognements. Quand ma langue me trahissait, je pouvais toujours

téter ma pipe en terre, même si le gros tabac de Virginie qu'on me donnait à fumer était si âcre que tous les cow-boys du Marlboro Country en auraient été écoeurés. En une occasion, je me fis réprimander par le sergent de ville pour avoir bu en public la liqueur de l'« herbe-aux-ivrognes ». Curieuses gens que ces puritains (qui s'estimaient gravement insultés quand on les appelait ainsi).

A bas le luth !

Un musée d'histoire vivante n'est pas un environnement dont on contrôle tous les paramètres, notamment les réactions du bétail — surtout si on élève, entre autres, des cochons gros comme des voitures. Du moins était-ce le cas du verrat. La plupart du temps, celui-ci participait aux festivités d'une manière assez distante, mais en préservant son authentique personnalité du XVII^e siècle dans sa fange d'époque. Et puis, un beau matin, l'envie lui prit d'élargir son horizon. Il commença donc par mettre en pièces les murs de la porcherie (je crois même qu'il en dévora une partie), et les premiers arrivants découvrirent une bande de villageois costumés cherchant vainement à ébranler la masse poilue d'une sorte de minibus Volkswagen brun et rose. Après avoir bien diverti les villageois et les visiteurs qui n'en demandaient pas tant, l'animal, soudain lassé de toute cette agitation, regagna de lui-même la porcherie dévastée pour y trouver la paix et le silence. L'année suivante, j'appris au moment de me mettre à table qu'on lui avait réservé un rôle de vedette dans le festin, et j'éprouvais quelque remords à réclamer une seconde tranche de rôti.

Je suis intervenu huit fois à Plimoth et chaque fois dans des circonstances un peu différentes, car nos recherches nous amenaient à apporter sans cesse des innova-

tions dans tous les domaines, que ce soit la coupe d'une manche d'habit ou un point de controverse religieuse. Une année, nous organisâmes un « duel » de cape et d'épée entre le capitaine Standish et mon propre aide de camp, un certain Wolfert Gerritsen, vieux briscard des guerres de Hollande qui avait tenu des propos un peu lestes à sa femme pendant le repas de midi. L'année suivante, cet incident fut jugé un peu trop coloré pour une communauté aussi paisible : de toute façon, Wolfert aurait dû être déféré devant un tribunal pour ses propos luxuriels, si Standish ne lui avait préalablement brûlé la cervelle d'un coup de pistolet. Une autre année, on donna un concert de luth et de pipeau ; las, nos musicologues John Kemp et Donna Curtin découvrirent que les puritains ne toléraient aucun instrument de musique en dehors du tambour qui appelait la milice à l'exercice et les fidèles au culte. L'année suivante, on se contenta donc de chanter à plein gosier les psaumes tirés des recueils de l'époque. A l'origine, la blanche collerette de mon habit était relativement discrète, mais, dès l'année suivante, elle avait viré au jaune safran et me recouvrait les épaules, si bien que ma tête avait l'air d'être posée dessus comme celle de saint Jean-Baptiste sur un plateau doré.

Le contraste entre les broderies hollandaises et la simplicité des vêtements des Anglais, ou même les habits de cérémonie du gouverneur, incitait les visiteurs à poser des questions qui entraînaient des discussions sur la répartition des richesses, l'évolution des modes (mon élégant pourpoint de 1626 tranchait sur les étroits justaucorps élisabéthains ou de style Jacques I^{er} des Anglais, déjà démodés quand ces rustauds s'étaient embarqués en 1620) et les différents interdits contre les futilités, édictés par nos deux sectes protestantes.

En dehors de la saison touristique, le département de l'éducation de la plantation s'efforçait de faire profiter de son expérience d'histoire vivante les écoles et les collèges du sud de la Nouvelle-Angleterre ; j'eus ainsi l'occasion de participer à la rédaction collective de deux saynètes pour notre programme éducatif : la première avait pour thème le procès pour meurtre qui déclencha la « guerre du roi Philip », le soulèvement des Indiens wampanoag dirigé par Metacom en 1675-1676. L'autre avait trait à l'accueil remarquablement tolérant (pour l'époque) fait par les colons à une communauté de quakers (qu'ils considéraient après tout comme des hérétiques) vers 1650. J'eus ainsi le plaisir pervers de voir des improvisateurs éprouvés succomber au trac quand il leur fallait apprendre un texte et victimes de trous de mémoire : c'était bien mon tour de me moquer d'eux.

Fantômes ou hallucinations ?

Lors de ma dernière prestation, le personnel décida de prolonger d'une journée le long week-end habituel afin de mettre en scène l'arrivée des Hollandais au poste de commerce anglais situé à la pointe de Buzzards Bay (aujourd'hui Bourne), au sud de Plymouth. De Razeer, venu par mer de Manhattan, avait mouillé en face du poste, où il fut accueilli par une délégation anglaise. Normalement, en 1627, il aurait dû se rendre au village par une piste forestière qu'on suivait pendant six heures. Mais mon personnage, gouteux ou orgueilleux, ou les deux à la fois, se borna à franchir l'étroit promontoire du cap Cod jusqu'à la baie du Massachusetts, où il insista pour reprendre le bateau. La réception devait avoir lieu dans un bâtiment d'une authenticité architecturale douteuse situé à proximité d'un noëud

routier très fréquenté. Costumés et équipés de pied en cap, nous nous extirpâmes tant bien que mal de notre bus au milieu du parking envahi par les touristes ; par un chemin détourné, on nous fit traverser un terrain de pique-nique jonché de débris jusqu'à un abri situé sur le chemin de halage du canal du cap Cod ; c'est là que nous devions attendre le signal de la trompette pour faire notre entrée solennelle (en essayant de ne pas trébucher sur les boîtes de coca et les emballages de sandwiches). Les six Hollandais et leur guide anglais étaient donc plantés là, le chapeau enfoncé jusqu'aux yeux à cause du vent, pendant que de Razeer tirait une dernière bouffée de sa cigarette, quand un bateau-mouche rempli de touristes déboucha au coin du canal.

Nous entendîmes la voix du guide, amplifiée par le haut-parleur : « Ici existait, vers 1620, à l'endroit appelé Frenchman's Point, un poste de commerce construit par les pères Pèlerins... » Un temps, puis : « Sacré bonsoir, ils sont revenus ! » L'embarcation faillit chavirer sous le poids des touristes qui s'étaient tous précipités du même bord pour nous saluer à grand renfort de gestes et de cris. Quant à nous, sans nous être concertés, nous restâmes figés dans une immobilité de marbre. De Razeer avait dissimulé sa cigarette dans le creux de sa main gantée et la seule chose animée était le drapeau de la Compagnie des Indes claquant au vent. Fantômes ? Sculptures vivantes ? Hallucination collective ? Le signal retentit comme le bateau s'éloignait. Cette année-là, le trompette, dissimulé dans un buisson, jouait d'un instrument moderne, et le caribou avait l'air d'être en meilleure santé. Mais le spectacle proprement dit nous parut un peu fade, après cet incident qui nous avait permis de confronter des touristes au passé toujours vivant de la Nouvelle-Angleterre.



© Richard Pasley, Cambridge, Massachusetts

Les années précédentes, les négociations entre Bradford et de Razeer avaient été surtout techniques, portant sur des points ardues de droit : privilèges de commerce avec les Indiens ou titres de propriété, le tout exprimé dans la langue diplomatique fleurie de l'époque. En 1627, les négociations étaient toujours au point mort, aucune des deux parties n'étant habilitée à parler au nom de son gouvernement, mais l'enjeu prenait de plus en plus d'importance. Les Anglais et les Hollandais s'étaient affrontés en 1625 dans les Indes orientales, où un amiral hollandais avait détruit une factorerie de commerçants anglais sur l'île d'Amboine, revendiquée par les Provinces-Unies. Len Travers, alias Bradford, décida qu'il convenait de dramatiser quelque peu nos réunions à la lumière de cet incident. Si bien que, lorsque nous nous assîmes à la table de négociation, Standish et son vis-à-vis Gerritszen étaient armés jusqu'aux dents ; un mousquetaire anglais était posté à l'entrée avec son arme chargée.

Bien entendu, nous n'avions pas écrit

*Le repas de famille.
Reconstitution au Musée d'histoire vivante
de la Plimoth Plantation.*

le scénario de la dispute, mais nous étions convenus qu'il y aurait un incident ; aussi, lorsque Bradford eut froidement écarté pour la troisième fois la moindre possibilité d'autoriser les Hollandais à commercer au nord de la rivière Connecticut, je n'y tins plus, et, rappelant le massacre d'Amboine, j'ajoutai de ma voix la plus suave : « S'il le faut, estimé Gouverneur, je puis faire appel aux quatre navires de guerre qui mouillent à l'heure actuelle à Nieuw Nederland... Et toi, de combien de navires disposes-tu ? » A ces mots, Bradford bondit en renversant les chopes de bière et se mit à hurler : « Comment, vous me menacez, mon petit monsieur ? » Et hop, c'était parti.

Autour de la table, tout le monde avait dégainé, qui son pistolet, qui son poignard. Une bonne âme offrit à la sentinelle une allumette pour son mousquet. L'ami indien de Bradford, Hobbamock (brillamment interprété par l'impressionnant Nanepashmet, un authentique Indien wampanoag), apparut dans l'embrasure de la porte, brandissant, comme dans un mauvais rêve, un couteau aussi long que mon bras. L'excitation et la confusion des visiteurs entassés dans la maison ou collés aux fenêtres n'avaient d'égal que notre désarroi, à Len et à moi ; nous nous demandions comment nous allions pouvoir nous sortir d'une situation devenue très vite incontrôlable. On imagine le carnage : le sol jonché de cheveux arrachés, de dents (de globes oculaires, même !), tout cela marquant le début d'une guerre anglo-hollandaise que, bizarrement, aucun chroniqueur de l'année 1627 n'avait signalée jusqu'ici. Je commençais à craindre pour ma collerette.

Ce qui nous sauva, ce fut l'intervention de Paul Cripps, dans le rôle du conseiller Thomas Prence, qui s'interposa pour nous morigéner. C'est le pape de Rome qui serait content, nous dit-il, s'il

pouvait voir deux frères protestants s'affronter ainsi à couteaux tirés. Cela nous permit, à Len et à moi, de murmurer de vagues excuses et de nous calmer. Mais les visiteurs continuaient à chuchoter, et je ne compris pourquoi que le soir : pendant tout le temps où Paul nous avait prêché son évangile de paix, il dissimulait derrière son dos un énorme pistolet d'arçon.

Servitude et grandeur d'une interprétation

Si nous avons donné un petit coup de pouce à l'histoire en cette occasion, cela avait au moins rappelé aux gens que les Pèlerins étaient des hommes faillibles, émotifs, et non pas des mannequins pétrifiés dans la vitrine d'un quelconque musée Grévin de l'histoire morte et mortelle. L'identification aux personnages présente autant de risques que d'avantages : même quand on est solidement préparé, il est toujours risqué d'improviser et l'on n'est jamais sûr de ce qu'on va dire dans la chaleur d'une querelle. En outre, il existe toujours des visiteurs malintentionnés qui essaient de vous faire sortir de votre rôle. La plupart des néerlandophones que j'ai rencontrés étaient compréhensifs et acceptaient fort bien le petit discours appris par cœur dans lequel j'expliquais dans leur langue que, « pour des raisons diplomatiques », je ne parlais qu'anglais avec mes hôtes. Pourtant, je me souviens d'un de leurs compatriotes tellement teigneux que je dus, pour lui échapper, me réfugier dans la porcherie. Il me suivit jusque dans ce lieu peu ragoûtant, et je ne dus mon salut qu'à Jeremy Bangs, qui, survenant, son carnet à la main, me lança quelques mots brefs en néerlandais. Cela désarçonna complètement mon bonhomme, stupéfait qu'un modeste musée américain comme le

nôtre ait les moyens de faire venir d'Europe d'authentiques figurants hollandais. Le soir même, on pouvait l'entendre ruminer dans un bar des environs : « Mais enfin, pourtant, *personne* dans ce pays ne parle le néerlandais... »

L'environnement compte autant que les personnages : les interprètes doivent toujours s'efforcer de rappeler aux visiteurs curieux ce qui se passait dans le monde au-delà de la palissade. Il n'y a pas eu de guerre anglo-hollandaise en 1627, mais des causes de friction existaient déjà, et le simulacre de bagarre chez Bradford a pu rappeler à certains spectateurs que, trente ans plus tard, la flotte du duc d'York pénétrerait dans le port de la Nouvelle-Amsterdam : sans cela, j'écrirais peut-être mon article en néerlandais.

Pour en revenir aux problèmes d'authenticité que j'ai évoqués au début de cet article, c'est en 1864 que Lincoln institua le Thanksgiving Day dans un but de propagande unioniste. Si son choix s'arrêta sur un jeudi de novembre, c'est parce qu'à cette date, même dans le Sud profond, toutes les récoltes sont déjà rentrées. Bien entendu, en Nouvelle-Angleterre, on a intérêt à avoir engrangé dès octobre ; sinon, on risque d'avoir peu de raisons de remercier le ciel. Sur tous les autres points, je ne puis que conseiller une visite au village de Plimoth. J'avoue n'avoir toujours pas compris pourquoi les fabricants du mythe ont décidé d'affubler d'une boucle le chapeau des Pèlerins. En guise de ceinture de chasteté mentale, peut-être ? Pour en savoir plus, renseignez-vous auprès de nos spécialistes de service, Carolyn Travers ou Kim Baker, méditez sur les gravures de notre magnifique bibliothèque, et quand vous ne saurez plus qui croire, allez faire un tour dans les rues du village... Mais attention, pas de clins d'œil à la femme du capitaine Standish, sinon, gare ! ■

La résolution des conflits en Irlande du Nord : le rôle d'un musée des traditions populaires

Alan Gailey

Les musées de plein air rappellent le passé et le célèbrent. Certains s'efforcent d'apaiser les antagonismes actuels entre les communautés. C'est le cas du Musée des traditions populaires et des transports de l'Ulster, près de Belfast, dont parle ici Alan Gailey, qui en est le directeur depuis 1988 et qui s'intéresse, entre autres, aux coutumes saisonnières et à la cartographie ethnologique ; il est l'auteur de Rural Houses of the North of Ireland et de Irish Folk Drama.

Un musée des traditions populaires de l'Irlande du Nord a été créé à la fin des années 50, alors que le terrorisme s'attaquait au statut de la région au sein du Royaume-Uni. Lorsque le musée a ouvert ses portes en 1964, beaucoup pensaient que les appartenances socio-politiques et religieuses étaient de mieux en mieux respectées, mais, depuis 1969, le musée s'est développé sur fond de luttes intercommunautaires, de terrorisme récurrent et de bouleversements sociaux. Ses statuts lui donnent pour mission de mettre en lumière les modes de vie et les traditions de la population d'Irlande du Nord (de toute la population), ce qui devrait contribuer à faire naître un sentiment de respect mutuel chez ceux auxquels il s'adresse.

Les colons venus de Grande-Bretagne au XVII^e siècle ont constitué la dernière des grandes vagues d'immigration auxquelles la société d'Irlande du Nord doit sa variété. C'est elle qui, introduisant la Réforme dans le pays, a le plus profondément contribué à façonner l'Irlande d'aujourd'hui. Mais la dichotomie entre catholiques et protestants masque des divergences de vues entre l'ancienne religion d'État (anglicane) et le presbytérianisme calviniste, venu principalement d'Écosse. Les circonstances politiques ont fait que les six comtés du Nord-Est sont restés rattachés au Royaume-Uni dans les années 20, lorsque le reste de l'Irlande est devenu indépendant. Aux divergences religieuses se sont donc ajoutées les divergences politiques entre nationalistes et républicains, et l'adhésion à la couronne britannique. La situation a encore été exacerbée par la ségrégation scolaire, née de la volonté de religions différentes de marquer l'éducation de leur empreinte, d'inscrire leur différence dans l'enseignement de l'histoire et de la langue gaélique, et jusque dans les sports d'équipe prati-

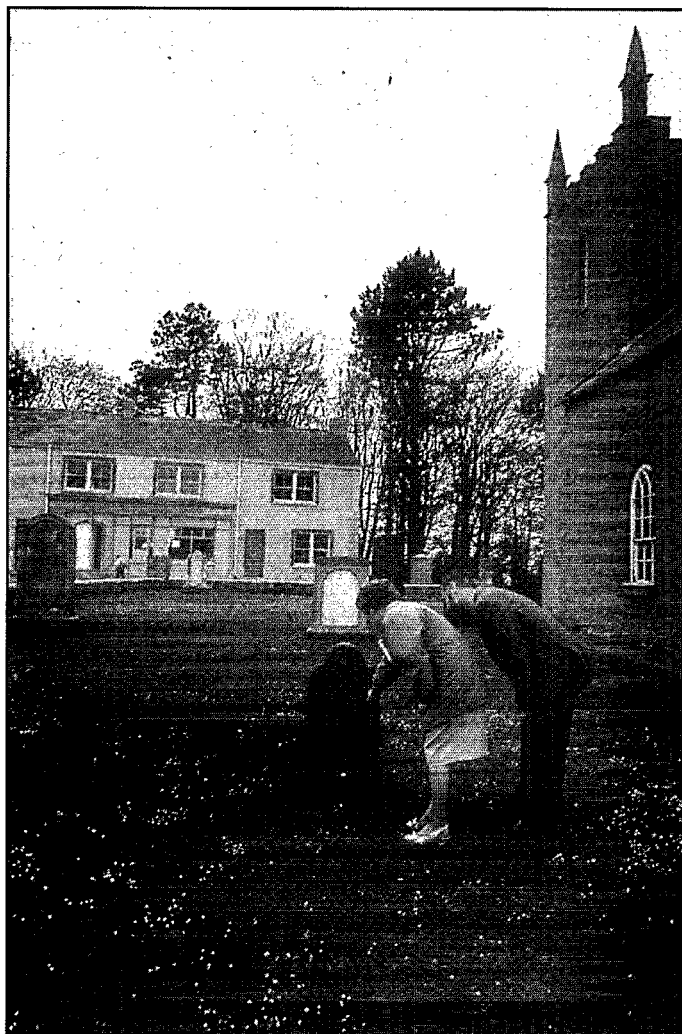
qués à l'école. La discrimination dans l'emploi qu'a connue cette « banlieue » économique et l'attribution partisane de logements d'État ont encore aggravé les problèmes. Une campagne menée pour résoudre certains d'entre eux a accéléré le changement social, mais elle n'a pas résisté à une nouvelle vague de terrorisme politique.

On reconnaît de plus en plus que les traditions sociales de l'Irlande du Nord ne lui sont jamais propres : chacune a des ramifications dans les régions géographiques voisines – le reste de l'Irlande, la Grande-Bretagne, l'Europe occidentale et, en raison d'une forte émigration au cours des dernières décennies, l'Amérique du Nord. Ces ramifications forment autant de contextes idéologiques qui permettent au peuple d'Irlande du Nord de mieux comprendre sa culture. Les lieux où les gens peuvent se rencontrer pour étudier leurs traditions et apprendre à en respecter la variété sont trop rares, à l'image de la ségrégation des Irlandais dans le logement et dans l'éducation.

Dix pour cent des écoliers d'Irlande du Nord

Dans les années 30, l'idée de créer un musée des traditions populaires, rattaché au musée principal de Belfast, a commencé à faire son chemin. Abandonnée pendant la seconde guerre mondiale, elle a resurgi au cours des années 50. Une loi portant sur la création du Musée des traditions populaires de l'Ulster a été votée en 1958, et l'on disait alors que c'était le seul point sur lequel tous les courants politiques pouvaient se mettre d'accord !

A la fin de l'année 1958, les administrateurs du musée ont commencé à recruter du personnel et à chercher un emplacement adéquat. A 12 kilomètres du centre de Belfast, ils ont acheté un petit



*Des visiteurs
devant les pierres
tomiales
du cimetière.*

château entouré de 55 hectares de terrain, dans un site dont la beauté naturelle et la variété topographique convenaient à un musée de plein air. En juillet 1964, le musée a ouvert ses portes. Une petite équipe de techniciens et de spécialistes avait déjà organisé des expositions à l'intérieur du château réaménagé, reconstitué une maison traditionnelle et en partie achevé la construction d'une fabrique de pelles fonctionnant à l'énergie hydraulique. Elle avait commencé à rassembler des collections illustrant la vie locale et à

faire des recherches sur les coutumes et les traditions.

Les administrateurs ont décidé que les expositions sur la vie locale seraient présentées dans des galeries couvertes et dans le cadre d'un musée de plein air. Elles seraient fondées sur des travaux de recherche visant expressément à constituer un fonds où la communauté tout entière pourrait reconnaître sa culture et son histoire.

Les premières galeries intérieures, ouvertes au public en 1976, abritaient des collections sur les transports. Au début des années 80, un espace réservé au folklore a été créé.

Cet espace, le premier de trois petits bâtiments construits pour abriter le musée, est d'une conception moderne qui contraste avec le caractère vernaculaire du musée de plein air.

Le musée de plein air se développe en fonction de l'environnement et des circonstances. Chaque bâtiment s'inscrit dans le cadre de l'ensemble que l'on prévoit de reconstruire, parfois à l'identique, en mettant en valeur ses relations fonctionnelles avec les autres, dans des paysages urbains et ruraux représentatifs de l'Irlande du Nord, ce qui a conduit à veiller à ce que tous les bâtiments soient l'illustration d'un style de vie intégré : ainsi le musée montre le mode de vie et les traditions de la génération qui a précédé la première guerre mondiale. Conformément à ses statuts, d'autres périodes, y compris la période actuelle, font l'objet d'expositions dans les galeries intérieures. Enfin, l'environnement muséal ainsi créé doit se fixer des objectifs pratiques (démonstrations d'artisanat, activités agricoles, manifestations saisonnières et traditionnelles) pour interpréter le passé.

L'une des missions du musée est de créer un environnement dans lequel l'in-

interprétation du passé aide au respect mutuel des traditions culturelles différentes, afin qu'à l'avenir la population d'Irlande du Nord tout entière se connaisse mieux. Conscient du rôle social important que le musée peut jouer pour la population, le personnel a toujours participé à des activités éducatives dont l'espace muséal est le support, et près de 10 % des écoliers d'Irlande du Nord visitent le musée chaque année.

Des cours expérimentaux axés sur les relations entre les communautés ont été organisés à l'intention des enfants des écoles au début des années 70. A partir de matériels culturels locaux, qui alors n'étaient pas utilisés en classe, ces cours mettaient en évidence les éléments culturels communs à toute la population. En raison de leur succès, et dans un souci d'éducation plus général, le musée a ensuite nommé des animateurs à plein temps des activités éducatives. Leurs efforts ont porté avant tout sur la mise au point de matériels destinés à encourager les écoles à se servir du musée dans le cadre de leurs programmes pédagogiques, mais les activités d'éducation des adultes, commencées dans les années 60, se sont également poursuivies et se sont développées ultérieurement, avec l'organisation de cours sur l'artisanat du textile.

A la fin des années 80, l'action de ces responsables tendait essentiellement à aider les écoles sur le plan de l'organisation et à fournir un appui aux enseignants, mais les premières initiatives interécoles et intercommunautaires n'étaient pas pour autant abandonnées : on savait quel effet bénéfique elles pouvaient avoir sur les relations communautaires en général. Toutefois, il était clair qu'il fallait également modifier les structures du système éducatif si l'on voulait atténuer les conséquences sociales de la ségrégation scolaire.

Relations communautaires et changements structurels

L'environnement social dans lequel opère le musée a subitement changé lorsqu'un nouveau programme national d'enseignement a été introduit au Royaume-Uni. Répondant aux besoins locaux, ce programme, dans les écoles d'Irlande du Nord, comprend, outre les disciplines de base obligatoires, un certain nombre de thèmes transversaux, notamment l'étude du patrimoine culturel et l'éducation pour une compréhension mutuelle, qui seront intégrés dans l'enseignement des matières principales, y compris les langues, l'histoire et la géographie.

Ces thèmes transversaux reflètent la nécessité de traiter d'une manière structurée les questions liées aux relations communautaires. En 1988-1989, les discussions entre les représentants de l'administration civile, des communautés, des établissements d'enseignement et des organisations culturelles ont porté avant tout sur le patrimoine culturel et les relations intercommunautaires. On avait de plus en plus conscience que l'expérience culturelle de l'Irlande du Nord avait des dimensions communes à tous les groupes (par exemple, dans certains aspects de la vie quotidienne) et d'autres qui les séparaient (religion, intérêt pour le gaélique, attitudes vis-à-vis de la Constitution). Il fallait donc des structures et des programmes propres à favoriser la compréhension et le respect de cette conjugaison d'unité et de diversité. Un conseil des relations communautaires a été institué : il est financé par le gouvernement, mais travaille en toute indépendance, conseillé par un groupe des traditions culturelles.

Le président du conseil d'administration et le directeur du musée ont participé activement aux discussions qui ont débouché sur la création du groupe des

traditions culturelles, et ils continuent d'être associés à ses travaux.

Autre illustration du souci qu'avait le musée, dans les années 70, de mener des expériences éducatives axées sur les relations communautaires : le principal responsable des activités éducatives a participé, à titre consultatif, à l'élaboration du contenu du thème transversal relatif au patrimoine culturel. De plus, le groupe consultatif sur le nouveau programme d'histoire était animé par le président du musée. On reconnaissait ainsi que l'apport du musée avait été et continuait d'être essentiel dans ces domaines vitaux.

Le musée et les besoins croissants de la société

Depuis sa création, le musée est ouvert aux traditions culturelles des différentes communautés, et il en est le reflet. Les plans proposés en 1965 pour un musée de plein air comprenaient notamment la construction d'églises représentant les traditions religieuses les plus importantes en nombre du pays. Une église (anglicane) a été achevée au début des années 80. Une seconde église (catholique romaine) sera bientôt ouverte aux visiteurs. Il est également prévu de leur adjoindre des presbytères. Ces bâtiments devant être replacés dans leur contexte, on a commencé, afin de créer un lien avec les utilisateurs, à meubler l'intérieur et, à l'extérieur, à mettre des pierres tombales dans les cimetières, par exemple. Des noms de famille y sont inscrits, qui illustrent clairement les affiliations communautaires.

Ainsi, des signes bien connus, mais souvent subtils, des distinctions communautaires et culturelles apparaissent dans les expositions, reflétant la réalité sociale de l'environnement construit de l'Irlande du Nord. L'exploration des traditions de groupes autres que le sien propre dans

*L'arrière d'une ferme dans la section rurale
du musée.*



© Ulster Folk and Transport Museum

un cadre non muséal comporte un risque psychologique (parfois même physique). Le musée est un lieu « neutre » où la découverte de la société est « sans danger ».

La plupart du temps, cette rencontre avec d'autres traditions n'est pas délibérément planifiée ; elle se produit au cours d'une visite au musée, en famille souvent : c'est un loisir plus qu'une activité éducative, et il convient d'inclure un élément didactique dans l'expérience du visiteur. Ainsi une galerie d'exposition dans le sous-sol de la salle paroissiale de l'église catholique du musée de plein air doit illustrer la diversité des traditions religieuses dans le pays. Les églises reconstituées évoquent la vie autour des années 1900 et le tissu sous-jacent des relations communautaires socio-religieuses, mais on veut aussi montrer aux visiteurs comment ces traditions sont nées et comment elles ont évolué jusqu'à nos jours. Ces nouvelles activités sont financées au titre de programmes en faveur du patrimoine culturel et de l'éducation pour la compréhension mutuelle.

Des approches comparables ont été adoptées pour les expositions des galeries intérieures. Le thème unificateur de la « fraternité », en tant que phénomène d'organisation sociale, fait apparaître la continuité du rituel et du symbolisme. Il était à la base des confréries artisanales dans de nombreux pays au Moyen Age ; aujourd'hui, il structure des groupes aux motivations aussi diverses que la religion, la politique ou la tempérance (lutte contre l'alcoolisme), thème d'une exposition organisée en 1988. Là, pour la première fois peut-être en Irlande du Nord, on a vu rassemblés les bannières et les emblèmes d'organisations opposées sur le plan politique et, pour une grande part, religieux, tels l'Ancient Order of Hibernians et l'ordre d'Orange-Nassau. Cette exposition s'est déroulée dans un cadre neutre, où rien ne pouvait susciter l'inquiétude. Venus de toutes les régions d'Irlande du Nord, les visiteurs ont commenté les représentations des réalités de la diversité culturelle quotidienne, dans lesquelles ils pouvaient discerner pour la première fois une sorte de fondement de l'unité culturelle. En

1990, une exposition a été organisée : « 1690. Le folklore d'une guerre », consacrée aux guerres menées par Guillaume d'Orange à la fin du XVII^e siècle, vues par nos contemporains. Conçue comme la précédente, elle a connu dans la sérénité le même succès. « Le mariage » a été le thème d'une exposition organisée en 1991, dans le même esprit, pour étudier et interpréter les liens possibles entre unité et diversité culturelles.

Contact prolongé

Une autre caractéristique de l'action menée pour exploiter le potentiel social du musée résulte des projets axés sur les relations communautaires mis en œuvre dans les années 70 à l'intention des enfants des écoles, et que nous avons déjà évoqués. Chaque projet exigeait que les enfants passent plusieurs jours d'affilée à étudier, au musée, les matériels culturels locaux. Le temps passé en va-et-vient entre le musée et l'école aurait pu être utilisé de manière plus profitable si les enfants avaient pu dormir sur place.

De plus, les enfants eux-mêmes ont dit qu'ils apprenaient beaucoup sur le plan culturel en restant longtemps en contact les uns avec les autres, en dehors du cadre formel des projets. Dans son plan de développement de 1973, le musée a donc prévu de se doter de locaux pour héberger les écoliers, ce qui est maintenant chose faite dans la partie urbaine du musée de plein air. Une première unité, ouverte depuis avril 1990, peut accueillir trente élèves avec leurs professeurs dans un groupe de maisons d'ouvriers en provenance de Belfast. Une seconde unité permettra aux élèves des écoles qui pratiquent la ségrégation de travailler ensemble à des projets communs, dans le cadre de programmes en faveur du patrimoine culturel et de l'édu-

cation pour la compréhension mutuelle et, ce faisant, de vivre ensemble. On a réussi à offrir des conditions de vie modernes aux jeunes résidents, sans que cela nuise à l'intégrité du musée de plein air ni à l'idée que le visiteur peut s'en faire. Cette activité d'avant-garde a été financée grâce à des crédits accordés par le gouvernement au titre des nouveaux thèmes éducatifs transversaux. Fort de son expérience antérieure dans ce domaine, le musée était bien placé pour exploiter les possibilités créées par des changements structurels qui ne dépendaient pas directement de lui, mais qui créaient un cadre dans lequel il devait déterminer sa mission dans la société et s'en acquitter. La mission sociale du musée consiste essentiellement à interpréter la genèse et les réalités culturelles des diverses identités adoptées par la population d'Irlande du Nord ou qui lui sont attribuées. Étroitement imbriquées, ces identités fonctionnent à différents niveaux – social, politique, religieux, géographique. Elles vont de l'identité de l'individu dans la famille à celle de la famille dans la communauté locale, en passant par des affiliations socio-politico-religieuses divergentes qui persistent dans des lieux géographiques et des contextes historiques particuliers. L'Irlande du Nord n'est pas le seul pays où se posent simultanément des problèmes de diversité et d'unité culturelles. Si les méthodes décrites ici sont utiles en Irlande du Nord, elles peuvent aussi contribuer à la solution de problèmes de relations intercommunautaires qui se posent ailleurs.

Si le musée vous intéresse, veuillez écrire à l'auteur à l'adresse suivante : *M. Alan Gailey, Directeur du Musée des traditions populaires et des transports de l'Ulster, Cultra Hollywood BT18 OEU, County Down, Irlande du Nord.* ■

Kiji, une île qui est l'affaire de tous

Boris A. Gouchtchine et Viola A. Gouchtchina

Le « plein air » où se situe le musée de Kiji est l'air pur qui, loin de toute ville, flotte dans les forêts et au-dessus des lacs de la partie nord-occidentale de la Russie. Les auteurs de cet article ont monté ou aidé à monter plusieurs expositions dans ce musée, connu officiellement sous le nom de Parc-Musée d'État d'histoire, d'architecture et d'ethnographie de Kiji. Ils ont aussi beaucoup écrit à son sujet.

A 60 km de Petrozavodsk, capitale de la Carélie, dans le nord de l'austère lac Onega, au milieu de récifs pittoresques, la petite île Kiji s'étend sur quelque 4 km de long et 600 m de large. Cette île, l'une des 1 650 du lac Onega, est connue des spécialistes du monde entier pour l'ensemble architectural exceptionnel qui s'y trouve rassemblé.

L'histoire de Kiji remonte à la nuit des temps : des rites païens s'y célébraient jadis (dans le dialecte local vepso-carélien, le mot *kijat* signifie « fête païenne »). Les ancêtres de ses habitants actuels étaient des colons russes venus de Novgorod : énergiques et entreprenants, ils étaient attirés par les forêts épaisses où abondaient les bêtes à fourrure et par la multitude de lacs extrêmement poissonneux de la région. Au cours des ^x^e et ^{xi}^e siècles, ils commencèrent à s'installer sur ces terres peuplées de tribus finno-ougriennes. Au bord des rivières et des lacs apparurent de petits hameaux, regroupés autour des lieux de culte orthodoxe, et des paroisses (*pogost*) furent fondées, communautés qui allaient devenir d'importants districts territoriaux et administratifs.

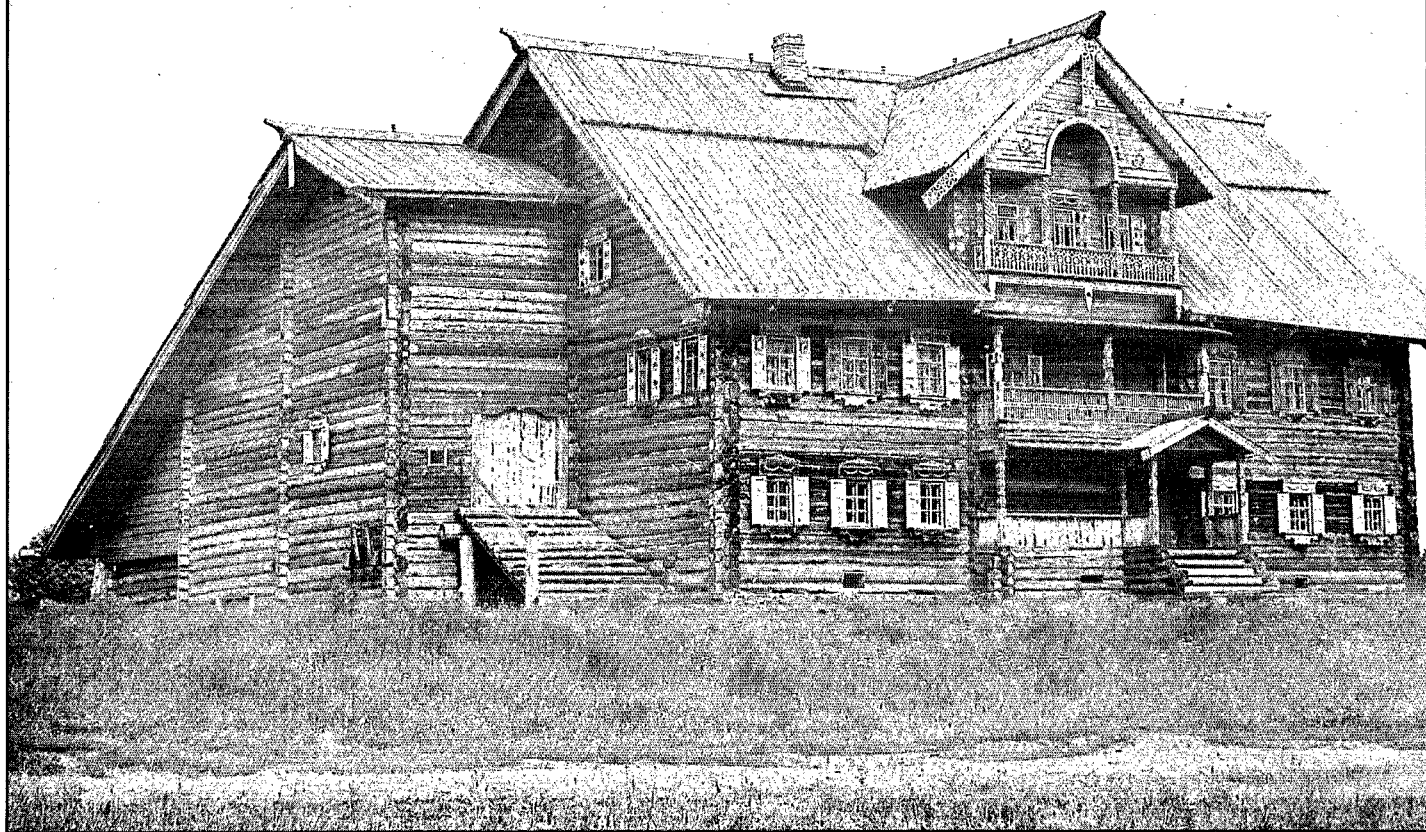
L'ensemble architectural de Kiji

L'enclos paroissial du Saint-Sauveur, à Kiji, avec ses deux églises en bois, est mentionné pour la première fois dans le cadastre de 1496. On sait qu'à l'époque les deux églises avaient un toit en forme de pyramide octogonale (*chatior*). À côté se dressait un clocher couronné lui aussi d'un *chatior*. Dans le voisinage étaient disséminés de tout petits hameaux de quelques maisons, typiques de la région d'Onega au ^{xvi}^e siècle. Les terres, divisées en petites parcelles, étaient cultivées par une seule grande famille patriarcale, qui pouvait comprendre jusqu'à vingt-cinq

ou trente personnes. De tous les anciens hameaux de l'île, deux seulement — Yamka et Vasilevo — se sont conservés jusqu'à notre époque.

À la fin du ^{xvii}^e siècle, les églises de Kiji furent détruites par la foudre, et aussitôt, sur les lieux mêmes de l'incendie, de nouvelles églises furent mises en chantier. La première construite fut l'église d'hiver de l'Intercession de la Vierge (*Pokrovskaya tserkov*) : elle devait subir au fil des temps d'importants remaniements et ne recevra sa couverture définitive à dix coupes que vers le milieu du ^{xviii}^e siècle. Elle présente les caractéristiques des églises à toiture pyramidale des ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, dont on trouve nombre de modèles dans le bassin de l'Onega.

Pourtant, ce n'est pas cette église de l'Intercession de la Vierge qui devait jouer le rôle principal dans la composition du futur ensemble architectural. D'emblée, lorsqu'elle surgit de terre, en 1714, avec ses vingt-deux coupes, la majestueuse église de la Transfiguration (*Preobrajenskaya tserkov*), destinée à la célébration des offices durant la période estivale, affirma avec assurance et à jamais sa supériorité (sa rivale, qui l'avait en quelque sorte annoncée, avec ses dix-huit coupes, avait été érigée en 1708 dans le village d'Ankhimovo, sur la rive méridionale du lac Onega ; elle a brûlé en 1963). Cette église de la Transfiguration est bien la plus parfaite représentation du travail des traditions des charpentiers du Nord et de l'idéal de beauté des paysans, nourri de leur travail quotidien, du contact permanent avec la nature et de la vie aux champs. Il est fort probable que les modifications apportées par la suite à l'église de l'Intercession de la Vierge pour la doter de dix coupes furent motivées par le désir de créer un ensemble architectural homogène. Le clocher de l'enclos paroissial de Kiji fut construit en 1862, à la pla-



La maison familiale Sergin, vers 1880-1890.

ce de l'ancien qui tombait en ruine, et reconstruit en 1874.

L'église de la Transfiguration a conservé une iconostase sculptée à quatre rangées, de style baroque, composée de cent deux icônes des XVII^e et XVIII^e siècles. A l'heure actuelle, elle se trouve dans les réserves du musée, où elle a été démontée pour des travaux de restauration. Quant à celle de l'église de l'Intercession de la Vierge, elle comprend des icônes des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles.

L'ensemble de Kiji, dont l'édification a pris près de cent quatre-vingts ans, est l'œuvre de plusieurs générations d'artisans. Ce chef-d'œuvre en bois de l'architecture russe, dont la renommée dépasse largement les frontières de la Carélie, est le fruit de leurs longues recherches et de leur esprit d'invention. Les survivances du paganisme, les fastes de l'Église orthodoxe, l'ascétisme austère des vieux-croyants, le sens manifeste du baroque, le souffle de la culture des peuples voisins — Caréliens et Vepses —, l'expérience séculaire et le talent des bâtisseurs russes ont laissé leur empreinte dans cet ensemble architectural.

Des objets qui marient l'utile et le beau

Ce n'est pas un hasard si, en 1951, l'île de Kiji a été choisie pour aménager un musée de plein air qui, en 1966, a reçu le titre officiel de Parc-Musée d'État d'histoire, d'architecture et d'ethnographie de Kiji. Il ne faut pas oublier que l'art russe tout entier doit beaucoup à l'île : la Russie a retenu les noms de ses talentueux paysans, qui furent les dépositaires de ses *bylines* (chansons épiques), les auteurs de tant de contes, de chansons, de complaintes. En outre, sur les îles et les rivages environnants sont disséminés un grand nombre d'intéressants spécimens d'architecture en bois.

Comme beaucoup furent aussi transférés à Kiji, ce petit territoire abrite aujourd'hui quantité d'églises, de chapelles, de maisons, de bains et d'entrepôts provenant des divers arrondissements de la Carélie, qui recréent, en partie seulement, il est vrai, le cadre dans lequel les habitants de Kiji évoluaient jadis. Le musée se propose d'ailleurs de reconstituer les anciens villages des environs pour donner

au visiteur une idée très complète de l'ancienne architecture paysanne.

Chaque maison rappellera que les objets fabriqués par les paysans étaient à la fois utiles et beaux. Chacune fut autrefois le foyer d'une vie très réglée, avec ses soucis, ses angoisses, ses joies et ses peines, mais aussi très rude, qui, comme le goût que les paysans ont toujours eu du beau, a laissé sa marque sur l'aménagement intérieur des maisons, où des instruments primitifs côtoient d'admirables pièces d'art populaire. L'alliance de l'utilitaire et de l'esthétique se retrouve partout dans l'art paysan.

Dans le Nord russe, la maison paysanne était le plus souvent un ensemble de bâtiments où l'habitation et les dépendances étaient réunies sous un même toit, formule ingénieuse, vu le climat, qui permettait d'exécuter la majeure partie des travaux sans sortir de la maison. Aujourd'hui, les intérieurs ont été reconstitués dans certaines maisons, d'autres accueillent des expositions ethnographiques.

Les constructions paysannes sont regroupées sur l'île par secteur architecturo-

ethnographique, selon les particularités des divers arrondissements de la République autonome de Carélie.

A Kiji se trouve l'un des plus anciens monuments de l'architecture russe en bois, l'église de la Résurrection de Lazare (seconde moitié du XIV^e siècle), qui, à l'origine, faisait partie du monastère de Mourom, sur la rive sud-orientale du lac Onega. On peut parler de miniature architecturale à propos d'une église de dimensions aussi réduites et d'une telle élégance dans la simplicité de ses formes, et suivre, grâce à elle, l'évolution qui a conduit l'architecture en bois de la simple cabane aux parois de rondins à l'église aux multiples coupoles comme celle de la Transfiguration.

Restées sur leur site d'origine, les chapelles de la « couronne de Kiji » sont disséminées de manière pittoresque dans les villages des environs (Koroba, Vorobi, Volkostrov, Podelniki, Eglovo) ou sur l'île même (Vasilevo) et parfaitement intégrées dans le paysage : les unes se fondent dans les anciens boqueteaux païens, d'autres trônent au centre du village, d'autres encore se dressent au bord du lac, pareilles à des phares.

Le Parc-Musée a fort à faire pour résoudre les problèmes complexes posés par les édifices, compte tenu aussi de la singularité du milieu naturel, de l'activité économique, de l'afflux de touristes et de la nécessaire préservation du patrimoine spirituel de la culture paysanne. Néanmoins, c'est la conservation de ses exceptionnels monuments qui sera toujours pour lui l'essentiel.

Le 12 décembre 1990, l'ensemble architectural de Kiji a été inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Ce n'est pas sans une pointe de tristesse teintée d'ironie que l'on songe aujourd'hui au document du Comité exécutif du district de Kiji, en date du 1^{er} janvier

1919, qui proclamait : « Le Comité exécutif du district fait savoir que, sur le territoire du district de Kiji, il n'existe pas de monuments historiques. » Fort heureusement, cela n'a pas empêché l'État de prendre l'ensemble architectural de Kiji sous sa protection en 1920. Par la suite, ni l'État ni la communauté de Kiji ne se sont désintéressés de ses églises, encore qu'ils n'aient manifestement pas fait assez pour elles.

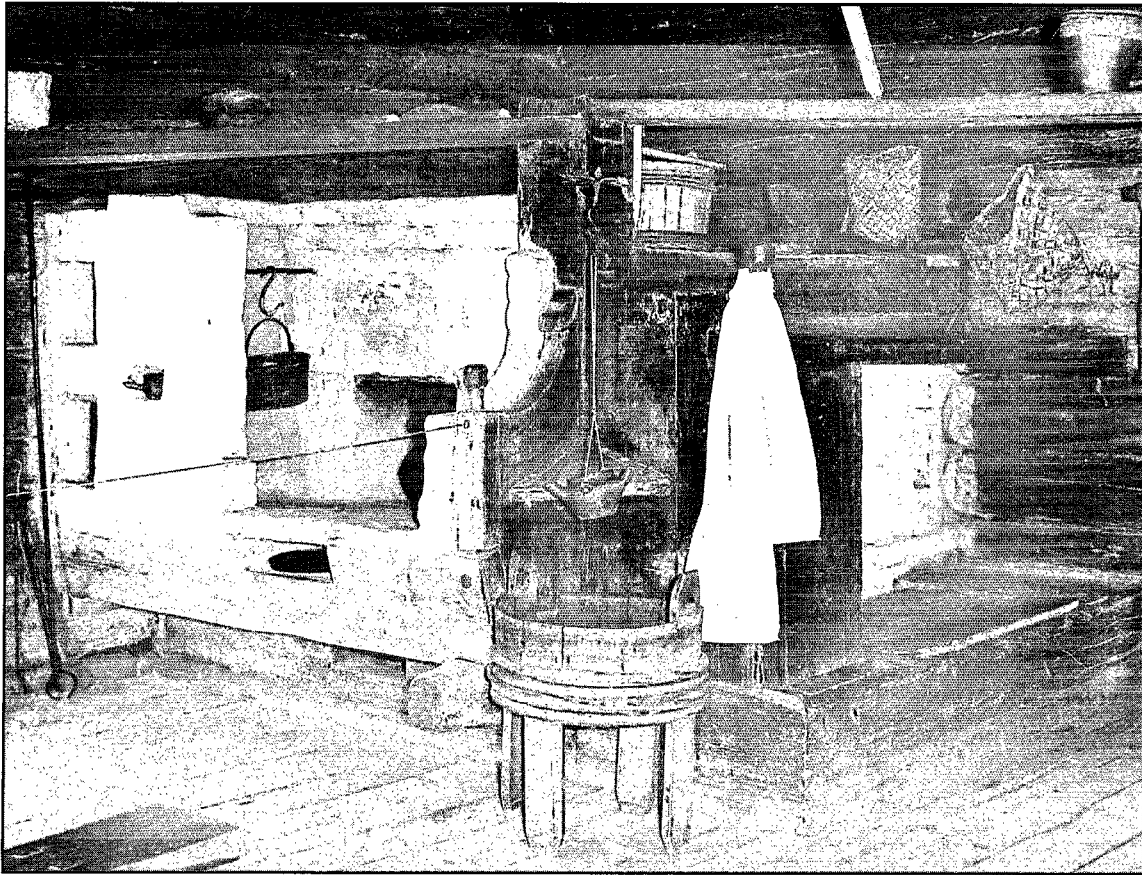
En 1926, sous la direction de I. E. Grabar, membre de l'Académie, les monuments historiques de l'île de Kiji ont été répertoriés et leurs dimensions enregistrées. Le mesurage détaillé de l'église de la Transfiguration devait être effectué en 1940 par l'architecte L. M. Lissenko.

En 1948, les premiers travaux de réfection et de restauration commençaient, poursuivis, à partir de 1949, par l'architecte A. V. Opolovnikov. Simultanément, on s'attelait à la restauration des iconostases, et, au milieu des années 50, les églises rénovées accueilleraient les premiers touristes.

L'admissible et l'inadmissible

Aujourd'hui, en cette fin du XX^e siècle, on peut naturellement porter un jugement négatif sur certains aspects des opérations de restauration menées naguère, notamment sur l'absence de travaux concomitants de conservation et l'élimination presque totale des éléments les plus récents. Force est de reconnaître néanmoins que l'intervention active des restaurateurs, à la fin des années 40, en faveur de l'ensemble architectural a attiré l'attention des spécialistes et du public sur les problèmes de Kiji.

Sauver ces monuments historiques est désormais l'affaire de scientifiques venus des horizons les plus divers — architectes, restaurateurs, ingénieurs, spécialistes du



© Mikhail Frodorov

Intérieur reconstitué de la maison de la famille Elisarov.

bois, chimistes. Malheureusement, chacun d'eux, trop soumis aux seules exigences de sa spécialité, a tendance à prendre des mesures radicales qui ne tiennent pas toujours compte de l'ensemble du problème : les ingénieurs consolident une construction avec des pièces de métal qui endommagent irréversiblement des éléments authentiques d'une pièce unique ; les spécialistes du bois testent la solidité des charpentes en tirant dessus à coups de fusil... Tout naturellement, ils provoquent ainsi un tollé général et un concert de protestations de la part du public et des autres scientifiques. Ce qu'il faut, c'est se mettre d'accord sur ce qui est admissible et ce qui ne l'est pas.

Est-il admissible de démonter totalement un édifice et de remplacer la moitié du bois dont il est constitué tout en conservant ses caractéristiques architecturales et esthétiques ? Est-il admissible d'assurer la conservation totale du matériau par des moyens chimiques, mais en

en modifiant les propriétés ? Dans quelle mesure est-il admissible d'introduire des structures d'origine étrangère à l'intérieur et à l'extérieur des églises lorsque cela en modifie l'esthétique ?

Il y a inévitablement des sacrifices à consentir, mais lesquels ? De nos jours, ils peuvent être beaucoup moins nombreux qu'il y a dix, vingt ou trente ans. Pour trouver des solutions, il faut s'appuyer sur la Charte de Venise et sur la recommandation de la réunion de travail de l'ICOMOS consacrée à l'église de la Transfiguration, qui s'est tenue à Petrozavodsk et à Kiji en septembre 1988. Les problèmes de Kiji ne seront résolus que grâce au concours de spécialistes de toutes les disciplines en jeu. Et la coordination de leur action doit être assurée par l'ICOMOS.

Kiji doit vivre : c'est en connaissant la grandeur de leur passé que les hommes trouvent la foi dans l'avenir. Kiji n'intéresse pas que les spécialistes : c'est l'affaire de tous. ■

Le Temps tout-puissant

Anna Maïntcheva

Comment regrouper dans un même espace des éléments de l'architecture d'un pays lorsqu'ils sont représentatifs de groupes ethniques différents et qu'ils datent d'époques diverses ? Vaut-il mieux laisser les constructions anciennes dans leur cadre d'origine ou, lorsque c'est possible, les déplacer ? Que faire lorsque les agents de conservation du bois se révèlent toxiques ? Lorsqu'on n'a pas sous la main de charpentiers formés à la restauration d'édifices vieux de plusieurs siècles ? Lorsqu'un musée ne peut s'offrir les services de guides qualifiés ? Telles sont quelques-unes des nombreuses questions évoquées dans cet article, dont l'auteur est architecte en chef du Musée d'histoire et d'architecture en plein air situé près de Novossibirsk, en Sibérie.

La conservation du patrimoine culturel sibérien n'est pas une mince affaire. Le tout-puissant Chronos — la marche inéluctable du temps —, les éléments et les transformations sociales ont fait leur œuvre, menaçant de destruction des édifices qui, pour remarquables qu'ils soient, ne sont pas éternels. C'est le cas des monuments en bois de l'architecture sibérienne : perdues au milieu d'immenses étendues et souvent situées dans des villages abandonnés, ces constructions sont condamnées. Les rendre à un milieu de culture, faire en sorte que l'homme et l'architecture, le monde de nos contemporains et celui des choses du passé s'interpellent et se répondent, tel est notre objectif.

Ce ne sont pas seulement l'art, le métier, les procédés séculaires de la charpenterie qui se perdent irrémédiablement, c'est le fil du temps qui se rompt, et avec lui le souvenir des traditions ; c'est aussi la mémoire du peuple qui se perd à tout jamais. Force est malheureusement de constater qu'aujourd'hui les Sibériens sont pour la plupart ignorants de l'architecture, du costume, du mode de vie de leurs ancêtres.

Tenter de combler cette lacune de leur éducation et d'élargir leur horizon est l'une des missions du Musée d'histoire et d'architecture de Novossibirsk, qui dépend de l'Institut d'archéologie et d'ethnographie de la branche sibérienne de l'Académie des sciences de l'URSS. Pour créer ce musée de plein air consacré à l'architecture, il a fallu réunir nombre de conditions. Le choix du lieu s'explique aisément : Novossibirsk est un grand centre industriel et culturel ; c'est aussi le carrefour des principaux itinéraires touristiques de Sibérie. De plus, la branche sibérienne de l'Académie des sciences est le foyer de la recherche scientifique sur l'histoire de la Sibérie.

La création d'un tel musée est incontestablement une entreprise ardue. Sur le plan scientifique, elle s'est appuyée sur les premières expéditions entreprises dans les années 50 et 70 pour recenser les monuments d'architecture en bois de Sibérie. Dans sa conception originale, le musée était « pansibérien » : les constructions en bois de tous les peuples de Sibérie devaient être présentées, l'aire d'exposition étant divisée suivant deux axes, la Sibérie occidentale et la Sibérie orientale. C'était là une idée séduisante, mais sa mise en œuvre allait se heurter à de sérieuses difficultés, à commencer par le manque d'espace.

La Sibérie étant une mosaïque de nations, son architecture constitue un véritable conglomérat de styles et de formes. Rendre compte de toutes leurs diversités sur un terrain de 46 hectares, dont 25 seulement peuvent recevoir des constructions, s'est révélé chimérique. Aussi envisageons-nous désormais le développement du musée différemment.

Toute son infrastructure va être organisée autour de la zone autonome constituée par le noyau historique, où sont présentés les monuments déjà restaurés. C'est un critère typologique qui a présidé à leur regroupement, à savoir la forme qu'a prise l'assimilation culturelle de la Sibérie par les Russes. Un ensemble archéologique est aussi mis à profit pour présenter les cultures sibériennes anciennes, les *ostrogy** de Zachiversk et de Kazym, témoins d'une forme d'assimilation propre au XVII^e et au XVIII^e siècle, et la maison paysanne ou ferme sibérienne, forme d'habitat qui remonte au début du XIX^e siècle.

Nous allons également créer des sections ethnographiques pour la Sibérie occidentale et la Sibérie orientale, où seront présentées quelques constructions en bois, typiques de ces régions à la fin du

XIX^e et au début du XX^e siècle. Faute d'avoir pu les déplacer, il a fallu en prendre méthodiquement les mesures et en faire des reconstitutions scrupuleuses pour obtenir des copies à l'identique.

Enfin vont être présentées dans les pavillons d'exposition des maquettes et des reconstitutions de différentes constructions, afin de donner une idée plus complète de l'architecture sibérienne.

Protéger les constructions sur place ?

Ainsi, l'idée même du musée est venue de la nécessité de déplacer les constructions anciennes en bois pour les exposer. Certes, il y a aujourd'hui bien des théories sur l'aménagement d'un musée en plein air pour éviter d'enlever des monuments à leur site d'origine, et l'on accordera volontiers à leurs auteurs qu'il est préférable et plus logique de les conserver dans le cadre où ils ont été créés, en les entourant d'un périmètre de protection et d'une aire de services où aboutiraient les circuits touristiques. Il n'en demeure pas moins que parfois la création d'un musée sur place, voire le simple entretien d'un monument en assez bon état pour qu'il ne tombe pas en ruine, soulève des difficultés considérables.

Prenons l'exemple des constructions actuellement réunies sur le domaine du musée.

Il s'agit d'édifices vraiment uniques — l'église de la Transfiguration de Notre-Seigneur (XVII^e siècle) de la ville de Zachiversk (abandonnée par ses habitants dès le XIX^e siècle) et l'*ostrog* de Kazym (XVIII^e siècle), situé sur le fleuve du même nom, ouvrage défensif construit au milieu des marais de la région de Tioumen. Il était vital, pour l'un comme pour l'autre, qu'ils fussent enlevés de leur lieu d'origine. La principale raison était l'im-

possibilité de les conserver et de les entretenir en assez bon état, perdus qu'ils étaient, loin de tout foyer de culture et, plus simplement, de tout lieu habité. Le moindre feu de forêt, la moindre imprudence, le moindre acte de malveillance auraient condamné ces magnifiques spécimens de l'architecture d'autrefois à disparaître. La vieille maison paysanne sibérienne du XIX^e siècle, qui fait partie du « noyau historique », a beau ne pas exhaler le même parfum de romantisme que les *ostrogs*, elle n'en est pas moins unique elle aussi, car elle était située dans une zone de terres inondées, et son sol est aujourd'hui englouti au fond d'une retenue d'eau.

Un autre problème que pose la conservation des édifices en bois est apparu, que les promoteurs du musée n'avaient pas pris en compte. Novossibirsk, qui étouffe faute de logements, se couvre d'immeubles. De plus en plus, les petites maisons de bois disparaissent, des spécimens très intéressants de l'architecture urbaine du début du XX^e siècle étant abandonnés aux démolisseurs. Quant à ceux que l'association de défense des monuments historiques parvient à sauver de la démolition, ils sont également condamnés : inhabités, définitivement désertés par leurs occupants, qui préfèrent des appartements neufs équipés de tout le confort moderne, ils sont victimes d'une plus ou moins lente détérioration.

Faute de mieux, on peut se rabattre sur la solution — extrême, il est vrai, mais propre à favoriser la conservation de tels édifices — qui consisterait à les transplanter sur le territoire du musée, de manière à former petit à petit une rue d'un genre tout à fait original, qu'il serait intéressant d'intégrer à l'ensemble, avec les aménagements voulus pour les visiteurs.

Le fait que le musée se trouve dans une zone écologiquement propre, à 4 km

du centre scientifique de Novossibirsk, Akademgorodok, au milieu de massifs forestiers et au bord d'une rivière, serait un atout pour la réalisation d'un tel projet. L'éloignement des zones industrielles urbaines, des grandes voies de communication très fréquentées, du bruit et de la pollution assure des conditions favorables à l'aménagement d'un parc où l'homme puisse se sentir en harmonie avec la nature et l'architecture, mais aussi fort importantes pour la conservation des monuments eux-mêmes, qui ainsi ne risquent

pas d'être exposés à l'action des déchets chimiques ou des vibrations.

Dans notre cas, un autre problème se pose encore : pour protéger les constructions, nous avons utilisé des antipyrènes et des produits chimiques contre le pourrissement, contre les xylocoques et les vers à bois. C'est dire qu'il n'est pas recommandé de s'attarder trop longtemps à l'intérieur, et qu'il nous reste à trouver et appliquer des moyens de protection du bois qui ne soient pas toxiques, afin que les monuments ne deviennent pas à leur

tour une source de pollution pour l'environnement. De plus, l'éloignement des grands réseaux de communication complique quelque peu l'installation du système d'adduction d'eau, des canalisations et du téléphone, et des solutions inédites doivent être trouvées. Enfin, comme le musée ne dispose pas d'une équipe de guides professionnels, ce sont des collaborateurs scientifiques et des architectes qui dirigent les visites — et ils sont passablement débordés en été, saison où le musée est évidemment très fréquenté.



L'église de la Transfiguration de Notre-Seigneur de Zachiversk (XVII^e siècle) a été transportée et reconstituée au musée de la ville.

La parole aux visiteurs

Mais qu'importe ! Toutes les difficultés sont oubliées dès qu'un visiteur nous dit sa reconnaissance : celui-ci découvre pour la première fois l'architecture sibérienne, tel autre ne s'attendait pas à trouver, si près d'un centre industriel tel que Novosibirsk — avec le cortège de défauts et de problèmes dont, comme toute grande ville, celle-ci est affligée —, un lieu calme, retiré, original et si humanisé. En découvrant les collections ethnographiques et les monuments du musée, bien souvent nos compatriotes découvrent aussi leur totale inculture et, pour notre plus grande joie, tâchent d'y remédier en posant mille et une questions. C'est pourquoi j'ose espérer que le contact avec notre musée fasse vibrer l'âme des visiteurs, éveillant en eux autant d'intérêt que de respect pour la culture et la vie quotidienne des peuples de Sibérie à travers les âges. J'irai jusqu'à dire que la découverte de cette *terra incognita* qu'avait toujours été, pour bien des gens, notre contrée natale les emplit de curiosité et d'admiration sincères. Je n'en veux pour preuve que ces impressions livrées par des visiteurs :

« C'était très aimable à vous de me faire visiter le musée en plein air. La méthode de construction de tous ces anciens édifices, qui consiste à assembler des rondins de bois, est vraiment très originale. » (A. W. Joshi, Inde, automne 1990.)

« Ce musée est très intéressant, j'ai bien aimé l'église avec son clocher, j'ai parcouru tout l'*ostrog*, j'ai jeté un coup d'œil au-dessous des bains et j'ai grimpé sur les rondins qui serviront à construire l'*isba*. » (Dima, 10 ans.)

« Que nous savons peu de chose, finalement, de l'histoire de la Sibérie ! Dans notre vie de tous les jours, nous sommes loin de tout cela. Nous vous remercions

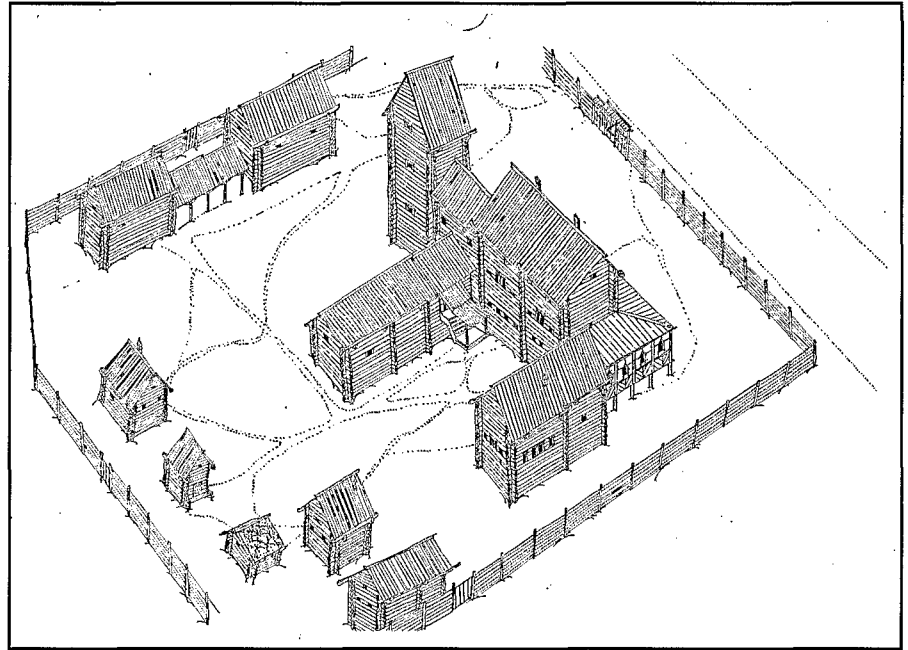


Photo aimablement fournie par Anna Mainicheva

pour votre intéressant récit. » (Des ingénieurs.)

Outre les problèmes déjà évoqués, le musée a, d'une part, des difficultés de recrutement : nous manquons en permanence de charpentiers qualifiés, car il n'existe pas dans notre pays d'écoles formant des spécialistes de la restauration. D'autre part, les problèmes financiers ne manquent pas ! À commencer par la compression des crédits affectés aux travaux du musée, qui nous contraint à trouver d'autres sources de financement, sans compter la hausse des prix des matériaux de construction et des coûts de transport.

En plus de ces missions — essentielles —, le musée a encore bien d'autres fonctions à remplir : travaux de recherche sur le mode de vie et la culture des peuples de Sibérie, publication des résultats des recherches consacrées aux différentes régions, organisation d'expositions et de conférences, action auprès des étudiants et des enfants des écoles, conseils pour l'organisation de fêtes populaires et de festivals, étude et promotion des métiers d'art et d'artisanat, contacts internationaux...

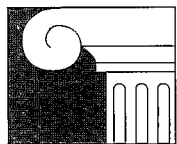
Tout ce travail n'a d'autre but que de tenter de faire échec au dieu Chronos, à ce temps qui détruit tout sur son passage, de concentrer nos efforts et d'attirer des énergies nouvelles pour résoudre les questions les plus douloureuses que soulèvent notre culture et la conservation de notre patrimoine national. ■

La maison du gouverneur de la province (1640), à Tomsk, sur les bords du Naryn, a été reconstruite d'après des documents des Archives nationales.

Note

* *Ostrog* (plur. : *ostrogy*) : bourg fortifié, forteresse. A pris par la suite le sens de « prison ».

Une ville, des musées



Gjirokastra, ville-musée

Emin Riza

Le peuple albanais, l'un des plus anciens d'Europe, a accumulé, au long des siècles, un patrimoine artistique d'une valeur inestimable. De tout temps et en tous lieux, d'éblouissantes architectures ont occupé une place de choix dans la vie de la nation, lesquelles constituent un fonds documentaire d'une grande richesse, composé d'authentiques chefs-d'œuvre du plus haut intérêt historique et artistique. Des temps préhistoriques à nos jours subsistent ainsi les traces d'un riche passé qu'un patient travail de recherche et d'étude a mis au jour et exploité, soutenu et encouragé par les services des divers organismes d'État concernés. Tout l'éventail de ce qui constitue la vie même d'une nation s'offre au regard de l'observateur, du chercheur, du simple curieux : places fortes, bâtiments communaux, monuments, lieux de culte, ouvrages d'art ou simples habitations — aux quatre coins du territoire, dans les plaines et les montagnes, dans les villes et les campagnes, ces vestiges évoquent avec force le passé d'un peuple étroitement lié à une terre qu'au fil des temps il a chérie et défendue.

Là pourtant ne se limite pas le legs du passé : des villes entières sont classées par l'État monuments historiques, telles Gjirokastra ou Berati — ce sont des « villes-musées ». Il s'agit de centres urbains qui ont conservé en bon état tout ce qui, sur le plan de l'architecture et de l'urbanisme, les rend singuliers et en fait des témoins bien réels d'un temps historique précisément localisé. Comparée à un monument, la ville-musée a une primauté certaine : elle donne à voir en son entier l'organisme urbain. Le passé n'y surgit pas comme une composante solitaire, arbitrairement présentée parfois en un endroit qui lui est étranger. Elle est un

lieu de vie qui restitue jusqu'au climat du cadre naturel dans lequel elle a été créée, puis s'est développée. De ce fait, la ville-musée a des vertus éducatives propres : elle-même témoignage historique, elle met le visiteur, autant que ses habitants, au contact de la riche palette de ses constructions, de ses structures telles qu'elles ont été conçues par leurs bâtisseurs, agissant sur lui plus directement et avec une plus grande efficacité.

La ville-musée de Gjirokastra est une réalisation grandiose de l'architecture albanaise, dans un site fortement accidenté de la vallée du Drino. Une colline en est le centre, au sommet de laquelle une imposante citadelle a été construite pendant la seconde moitié du XIII^e siècle. C'est là que d'abord la vie s'est concentrée, pour essaimer, dans les premières années du XIV^e siècle, et se répandre toujours plus largement hors des murs d'enceinte. En 1419, occupée par les Ottomans, Gjirokastra devient le chef-lieu du *sandjak* d'Albanie, à l'époque unité administrative de grande importance où résidait le pacha. Après une période de repli sur soi, d'immobilisme, due pour une large part aux désordres qui ont émaillé tout le XVI^e siècle, la ville commence de nouveau à grandir, et c'est du XVII^e siècle que date, dans ses grandes lignes, l'éclatement de l'agglomération. Au XVIII^e et au XIX^e siècle, enfin, Gjirokastra va connaître son développement ultime, tel que l'état des lieux le fait aujourd'hui paraître.

L'urbanisation a été en grande partie conditionnée par le terrain accidenté sur lequel la citadelle a été édifiée, de telle sorte que chaque quartier a son style propre, l'ensemble laissant néanmoins transparaître un souci d'unité bien affirmé qui a dicté

*La citadelle et l'aqueduc.
Gravure du XIX^e siècle*

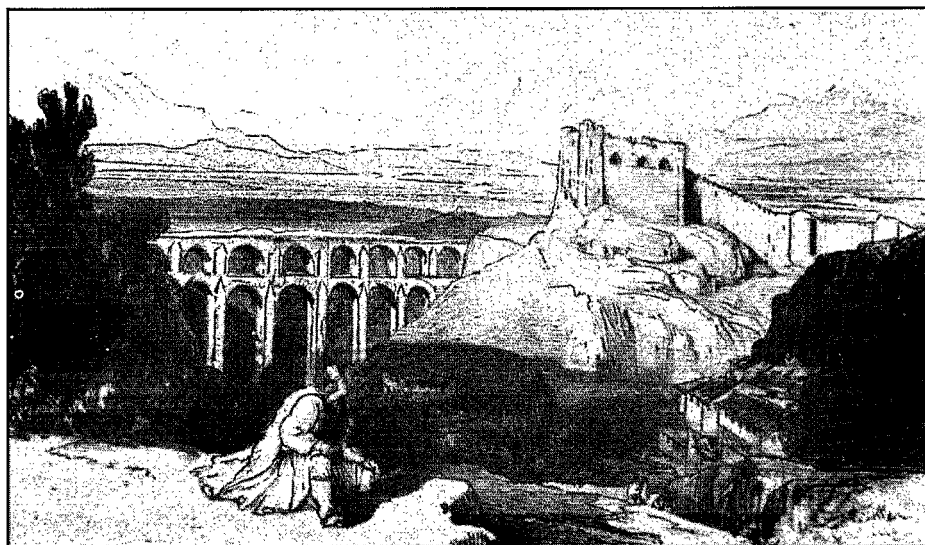


Photo aimablement fournie par l'auteur

l'orientation des masses architecturales, notamment en certains lieux en adéquation parfaite avec le site, alors qu'en d'autres lieux, proches parfois, les édifices sont plus dispersés, toutes ces dispositions donnant à l'ensemble un caractère dynamique et très diversifié. Les rues pavées qui serpentent, montent et descendent sans cesse sont pour le visiteur source d'une fatigue heureusement compensée par le spectacle offert à chaque pas, toujours attrayant, tout autre à chaque instant. Et les hautes murailles de pierre qui le dominent — le plus communément des ouvrages fortifiés — plongent le promeneur dans une atmosphère saisissante.

L'édifice le plus grandiose de la ville est la citadelle, dont les murs d'enceinte, que renforcent de nombreuses tours, épousent tout au long les dénivellements du relief montagneux. Sise au sud-ouest du massif, elle a commencé à être édifiée au XIII^e siècle, et son développement s'est poursuivi jusque sous le joug du puissant féodal Ali Pacha de Tépéléna, au début des années 1810. C'est de ce temps que date l'aqueduc qui, des années durant, a ravitaillé la citadelle en eau potable, à partir d'une source captée à une dizaine de kilomètres.

Le marché a toujours été l'un des ensembles architecturaux les plus importants de Gjirokastra. D'abord implanté aux abords de la forteresse, il a été déplacé, au début du XVII^e siècle, pour être reconstruit sur l'emplacement où se trouve aujourd'hui encore la nouvelle halle datant de la fin du XIX^e siècle. C'est alors que prit naissance la forme architecturale que nous lui connaissons, d'une harmonie très remarquable.

Ici et là, nombre d'édifices consacrés aux cultes apparaissent, d'une architecture généralement simple, de telle sorte qu'ils se perdent un peu au sein de cet univers imposant d'une ville en définitive dominée par un habitat à la fois très divers et parfaitement homogène. Force et grandeur là encore s'imposent dans des formations d'une grande originalité, mais le plus souvent tempérées par une finesse très sensible dans le détail. L'habitation de Gjirokastra est d'une riche typologie dans laquelle, en dépit de rudes contraintes, s'est exprimé l'esprit novateur des maîtres d'œuvre albanais qui ont conçu et édifié ces bâtiments destinés à satisfaire les besoins de chaque citoyen.

Trois variantes principales se font jour dans cet ensemble d'habitations. Celle qui s'est le plus développée a commencé à apparaître dans les premières années du XVIII^e siècle pour trouver son aboutissement entre 1800 et 1830, où virent le jour les réalisations les plus abouties. C'est là, sans nul doute, que se situe la période de pleine maturité de cet urbanisme extrêmement fécond, à laquelle allait succéder, durant la seconde moitié du siècle, un temps de profondes mutations, bien sensibles

aujourd'hui encore. Ces métamorphoses ont du reste marqué l'ensemble du patrimoine urbain en Albanie ; elles prennent source dans les phénomènes de société qui ont accompagné la formation et la croissance de la bourgeoisie nationale.

Les habitations de Gjirokastra, qui ont le plus souvent deux étages, parfois trois dans leur totalité ou pour une partie seulement, se distinguent par une compacité marquée et des schémas très dynamiques. Le terrain rocheux, très pentu, a imposé des règles de construction strictes, avec une rupture verticale afin de suivre les accidents de terrain. Une autre caractéristique tient à l'aménagement intérieur, très fonctionnel, aboutissement d'une étude très minutieuse pour décider de la place de chacun des éléments. La chambre est l'unité compositionnelle de base et, pour répondre à sa fonction dans la vie de la cellule familiale, elle est diversement ornée, décorée, agencements qui atteignent le comble du raffinement dans la « chambre des amis », où souvent se fait jour une belle richesse d'invention : sculptures sur bois, peintures murales, motifs en stuc créent une ambiance un peu solennelle, mais diffusent aussi une chaleur attentive dont bien vite on est épris.

Contrastant avec ce traitement soigné, un peu précieux même, des intérieurs, l'aspect extérieur des habitations de Gjirokastra est d'un laconisme très marqué, qui renforce son caractère monumental. Ce qui retient l'attention, c'est l'équilibre très étudié des volumes, le dynamisme d'une force expressive puissante, depuis le bas de la demeure jusqu'au dernier étage, dont le fronton s'orne de fresques d'une grande force qui contrastent superbement avec la pierre nue des étages inférieurs.

Nombre d'indices font apparaître aussi le caractère défensif des maisons d'habitation, depuis la rude verticalité de l'architecture jusqu'aux nombreuses meurtrières. A l'époque où elles ont été construites, la demeure ne devait pas être seulement un gîte confortable et pratique, elle devait constituer une efficace protection contre toute attaque extérieure. Cet ensemble de constructions de toutes sortes a été l'œuvre, au long des siècles, de maîtres de talent, dont l'esprit créateur s'est toujours enrichi de l'expérience des ancêtres.

Une décision spéciale des autorités a fait de Gjirokastra — ainsi que de Berati — une ville-musée, ainsi placée sous la protection de l'État. Cela a permis d'entreprendre des travaux de documentation, d'étude et de restauration. Les arrêtés pris pour la protection et l'administration de tels centres urbains aident à résoudre les problèmes multiples qui se posent, tant sur le plan technique que scientifique, et aussi à répondre à la délicate question que pose leur intégration à la vie contemporaine. Milieu assisté, la ville-musée est partagée en centre historique et centre

libre. Le centre historique, formé d'une zone « musée » et d'une zone « protégée », embrasse les monuments les plus importants qui, selon leur valeur, sont répartis en deux catégories : les plus représentatifs, les plus réussis, classés dans la première, sont intégralement conservés, tandis que, pour ceux de la seconde catégorie, on s'attache à la seule sauvegarde de l'aspect extérieur.

La prise en charge par l'État d'une ville telle que Gjirokastra au titre de ville-musée entraîne de considérer le délicat problème — et combien multiple ! — de la restructuration des valeurs de la cité tout entière. C'est à quoi se consacre la section des monuments culturels, organisme local dépendant de l'Institut national des monuments historiques. Se fondant sur les recherches de spécialistes de diverses disciplines et assurée du concours des meilleurs professionnels, la section entreprend et gère en permanence des chantiers de restauration et de maintien en état des lieux — autant d'opérations, méthodiques et scientifiquement conduites, qui portent sur la cité entière.

Intégrer une telle action dans la vie quotidienne n'a pas été, de prime abord, sans poser bien des problèmes. Ils ont été résolus à la satisfaction de tous en adaptant la plupart des monuments de seconde catégorie — les plus nombreux — pour en faire des instruments de la politique communale en matière de services socioculturels. La polyclinique a ainsi été installée dans un complexe d'habitations de cette catégorie, et l'expérience s'est révélée être une fort bonne réussite. Quant aux ouvrages de première catégorie, on veille sur eux avec plus de soin encore, en raison même de leur valeur. Depuis plusieurs années, des travaux sont en cours dans la citadelle, où un Musée national des armes a été créé, une démarche qui petit à petit s'étend à des monuments d'un autre genre. Certaines habitations classées dans la première catégorie ont ainsi accueilli l'une le Musée des frères Topulli ; une autre, le centre culturel, qui occupe une partie du vieux marché ; une autre encore, le Centre d'exposition de la culture populaire du district de Gjirokastra, pour n'en citer que quelques-unes.

De telles opérations, difficiles souvent, et coûteuses, se trouvent avoir bien d'autres effets que le seul entretien, la seule restauration des œuvres du passé. L'approfondissement de la connaissance de nos chefs-d'œuvre revêt une importance particulière pour les architectes et les urbanistes contemporains, qui peuvent beaucoup apprendre de ces témoins authentiques de notre patrimoine architectural. De plus, les nombreuses publications auxquelles les travaux donnent lieu aident bien des jeunes à se former et à se perfectionner.

Certes, mener à bien cette tâche, faire de Gjirokastra un lieu digne de son éclatant passé architectural, n'a pas toujours été simple. Trente ans après le début de cette opération d'envergure, on peut aujourd'hui penser que c'est chose faite. Mais rien n'est pour autant achevé : jour après jour, il convient de maintenir en l'état, de rendre encore plus beau, le lieu de vie qu'est ce musée. ■

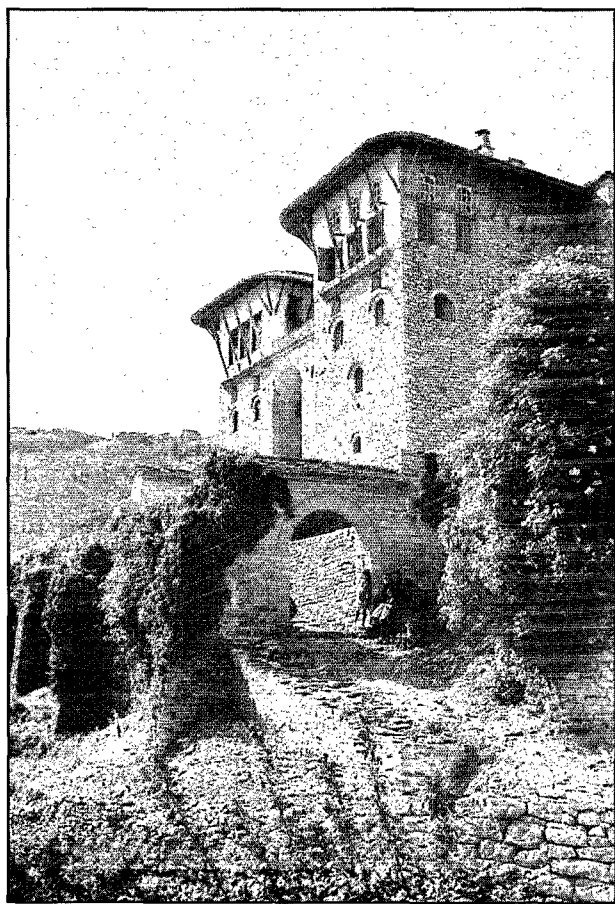
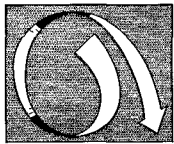


Photo aimablement fournie par l'auteur

Habitation de Gjirokastra. Début du XIX^e siècle.

Retour et restitution de biens culturels



Retour à l'Allemagne et à l'Autriche d'objets pris par des soldats américains pendant la seconde guerre mondiale

Une enquête de Museum

La polémique qui s'est instaurée lorsque les héritiers texans d'un soldat de la seconde guerre mondiale ont refusé de rendre à l'Allemagne les manuscrits de Quedlinburg, dont la valeur s'élève à 3 millions de dollars, a, semble-t-il, eu certains effets positifs.

Deux échos, parus dans la presse américaine en octobre 1990, montrent que l'affaire a incité d'autres personnes à retourner des œuvres d'art prises en Europe au cours de la seconde guerre mondiale.

Susan Stern écrivait, dans *The Tribune* (Oakland, Californie) du 19 octobre 1990, qu'un ancien GI du New Jersey avait retourné aux autorités allemandes un parchemin authentifié. Cameron Anderson, qui a aujourd'hui soixante-quatre ans, a fait partie des forces d'occupation alliées en Allemagne ; il avait envoyé le parchemin à sa mère, accompagné d'une lettre où il le présentait comme « une petite prise de guerre ». Il ne devait le retrouver qu'en 1971, après la mort de sa mère, et envisageait alors de le conserver comme souvenir. Lorsqu'il a lu dans le *New York Times* l'histoire des trésors artistiques de Quedlinburg, il a pris contact avec l'expert cité dans l'article, William Voelke, de la Bibliothèque Pierpont Morgan de New York, et a découvert ainsi que le document qui était en sa possession faisait partie des archives allemandes pendant la guerre. Il est alors entré en contact avec les autorités allemandes, qui l'ont invité à venir en personne à Nuremberg pour remettre le parchemin. A l'époque, cette pièce n'avait pas encore été estimée ; Anderson (qui au début avait craint d'être poursuivi pour détention de biens volés) a déclaré : « Je pense que ce geste pourrait inciter d'autres personnalités à rendre des objets pris pendant la guerre. »

A la même époque, sur la côte ouest des États-Unis d'Amérique, l'Université de Californie, à Berkeley, a restitué au monastère autrichien de Kremsmünster, où elles avaient été volées par un soldat américain, de précieuses partitions manuscrites de Mozart, de Schubert et de Haydn.

Un article, paru dans le *Fort Worth Star-Telegram* du 5 octobre 1990, rapporte que la bibliothèque de musique de Berkeley était entrée en possession des partitions, au nombre de dix-huit, en 1976 : un gardien de prison s'était alors présenté pour lui vendre ces manuscrits, que son beau-frère avait rapportés d'Europe après la guerre. Le professeur Emerson, qui était alors directeur par intérim de la bibliothèque, avait convaincu l'homme de les lui vendre pour la modique somme de 1 400 dollars, alors qu'ils valent plusieurs dizaines de milliers de dollars.

Le département de musique de Berkeley s'était servi des partitions pour ses activités d'enseignement et de recherche jusqu'en 1988, date à laquelle on s'est aperçu qu'elles avaient été volées. La découverte avait été tout à fait fortuite. Un catalogue des autographes d'œuvres vocales antérieures à 1900 qui faisaient partie de la collection de l'Université avait été publié, et le père Mandorfer, directeur des archives musicales du monastère de Kremsmünster, en avait pris connaissance et avait alors écrit à Berkeley, où les recherches effectuées ont permis d'établir que les partitions avaient bel et bien été volées lorsque la bibliothèque de musique du monastère avait servi de cantonnement à des soldats américains en 1945. Les partitions ont été remises au consul d'Autriche lors d'une brève cérémonie. On a retenu ce propos de M. Roberts, actuel directeur de la bibliothèque de musique : « Je me félicite que nous rendions ces partitions. (...) L'affaire des trésors de Quedlinburg a suffisamment défrayé la chronique. Les États-Unis ne s'y sont pas montrés à leur avantage. Voici un exemple où des Américains se comportent d'une tout autre façon. »

Nos lecteurs seront heureux d'apprendre qu'un des prochains numéros de *Museum*, qui portera sur le thème « Musées, guerre et paix », fera le point de la situation actuelle et des perspectives en ce qui concerne les questions relatives aux conflits armés, au patrimoine culturel et aux musées. ■

En toute franchise



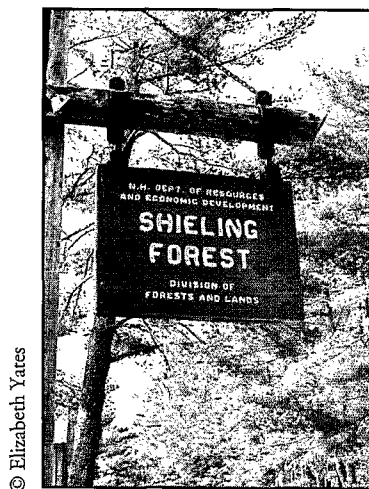
*Aux États-Unis d'Amérique, dans le New Hampshire,
« Shieling » est synonyme de « refuge »*

Elizabeth Yates

Il peut paraître contradictoire de parler de « centre forestier urbain ». Auteur de nombreux livres et titulaire de plusieurs distinctions honorifiques, Elizabeth Yates, qui a fait don à l'État du New Hampshire de la forêt de Shieling, explique qu'il n'en est rien.

Il y a deux cents ans, le New Hampshire était un État essentiellement agricole dont les grands arbres avaient été abattus par les premiers colons pour construire des maisons, des ponts et des routes. Ovins et bovins paissaient dans les prairies et les pâturages à flanc de coteau. Mais la couche arable était mince, le sol caillouteux, et lorsque de nouveaux espaces s'ouvrirent à l'ouest, les fermiers émigrèrent vers ces terres plus fertiles. Les arbres repoussèrent peu à peu et finirent par conquérir le terrain, entourant bourgs et villages et servant de lointaine toile de fond aux villes. De l'agriculture, on passait à la sylviculture.

Voilà cinquante ans, alors que mon mari et moi, désireux de nous installer dans le New Hampshire, cherchions une maison dans la commune de Peterborough, on nous indiqua une vieille ferme située à moins de deux kilomètres du centre et desservie par une bonne route. Le terrain était fait d'anciens pâturages traversés par un ruisseau au pied d'une pente plantée de jeunes arbres. La maison était vieille mais solide et la grange, qui avait bien longtemps servi, était toujours debout. L'endroit est devenu notre foyer et nous l'avons baptisé Shieling, mot écossais qui signifie « refuge ». Nous ne pouvions deviner alors combien ce nom était bien choisi. Nous avions de l'espace grâce aux champs, les bois étaient synonymes d'aventure et le ruisseau coulait en toute saison : tumultueux au printemps, paisible en été, frangé de glace en hiver, mais toujours dévalant les collines pour aller rejoindre la rivière. Les cinquante arpents de bois étaient un mélange de pins, de sapins, de chênes et de hêtres, ainsi que de



© Elizabeth Yates



© Elizabeth Yates

Un coin de la rivière à la fin de l'été.

nombreux érables dont la sève avait fourni aux anciens fermiers des centaines de litres de sirop. Par deux fois, à vingt ans d'intervalle, nous avons procédé à une coupe sélective des bois qui a accéléré la pousse des sujets les plus vigoureux.

Nous aimions Shieling pour ce qu'il était, et pour les joies qu'il nous apportait ainsi qu'à nos amis ; mais, en cinquante ans, les choses ont bien changé, et il nous a paru souhaitable de chercher à protéger notre propriété pour en préserver le caractère. Nous voulions être sûrs qu'elle serait utilisée d'une manière peut-être très éloignée de sa destination initiale, mais compatible avec sa nature propre. J'ai perdu mon mari alors que nous commençons à réfléchir à ce projet, mais l'intention est demeurée.

« Un intérêt profond et durable »

J'avais entendu parler des centres forestiers urbains, et cette association de termes m'apparaissait contradictoire. Elle faisait sens pourtant : il s'agissait d'une zone boisée, située en bordure d'un groupement humain en devenir, à tout jamais préservée de l'expansion de la civilisation et des incursions des promoteurs. Nous n'avions jamais vraiment réfléchi à tout ce que renfermait Shieling, et pourtant : il y avait d'abord et surtout les arbres, tous de seconde pousse mais sains, qui fournissaient abri et nourriture aux bêtes sauvages et rafraîchissaient les terres environnantes ; et puis, il y avait tant d'autres choses : les rochers, le ruisseau, l'érablière, les vestiges d'une briqueterie d'où étaient sorties la plupart des briques ayant servi à édifier les premiers bâtiments de Peterborough, une carrière de granit dans laquelle avaient été prélevés d'énormes blocs pour les constructions de la ville. J'avais besoin de conseils pour savoir comment tout cela pourrait être préservé. Je m'adressai donc à mon homme d'affaires et à d'autres personnes qui aimaient l'endroit. Finalement, nous décidâmes d'offrir Shieling à l'État du New Hampshire.

J'ai donc entamé la procédure légale, en étroite collaboration avec George Gilman, responsable du Département des ressources et du développement économique, Theodore Natti, administrateur des forêts de l'État, et Lawrence Rathbun, membre de la Société de protection des forêts du New Hampshire. En mars 1980, le gouverneur Hugh Gallen décidait officiellement d'accepter la donation de la forêt de Shieling à l'État du New Hampshire. Quand nous parlions de Shieling entre nous, c'était toujours « les bois », mais voilà qu'il avait accédé à la dignité d'une forêt : un bois est un quelconque assemblage d'arbres, une forêt est un lieu auquel est assignée une fonction précise. La forêt de Shieling serait un lieu dont tout un chacun pourrait profiter, mais qui aurait une fonction de démonstration ; elle serait un exemple de bonne utilisation du sol et de mise en œuvre des principes de conservation.

La langue juridique est empreinte de noblesse, et certains passages de la résolution du gouverneur et du Conseil m'ont fait chaud au cœur, car si c'est bien de moi qu'ils parlaient, j'y retrouvais sous-jacent le souvenir de mon mari et aussi notre idéal commun : « ...Elle a toujours montré un intérêt profond et durable pour la préservation de nos forêts et de nos ressources

naturelles, et notamment des petites propriétés privées, qui représentent plus de 60 % de la superficie de l'État ; elle a montré par son exemple comment de petites parcelles forestières peuvent être gérées à des fins à la fois pratiques et esthétiques et elle souhaite que sa propriété de Peterborough continue de l'être de la même manière au profit des générations à venir... » Mon don faisait de moi une bienfaitrice, mais la satisfaction et la joie éprouvées en retour ont fait de moi la bénéficiaire.

On n'effectue pas un tel don sans prévoir les moyens de l'entretenir. Un fonds spécial a donc été créé et confié à l'administration du Fonds de charité du New Hampshire. Les intérêts de ce fonds, d'un montant initial de 200 000 dollars, devaient servir à l'entretien de la propriété et à la réalisation des programmes d'aménagement. Une gestion avisée et diverses contributions ont permis d'en doubler le montant initial.

La première initiative de l'État en tant que propriétaire fut d'effectuer un relevé minutieux de la propriété, à l'aide d'archives et de mesures précises. Les limites du domaine furent tracées au moyen de traits de peinture bleue sur les arbres, sur les murs de pierre et sur les roches, les pistes furent balisées par des traits de peinture blanche sur les arbres et sur les poteaux indiquant les principaux points de repère : Rocher, Fleur, Arbre, Falaise, Rivière. Après avoir reconstruit les ponts qui enjambaient le ruisseau, on entreprit de rénover la grange, construite en 1810. La structure était toujours bonne et, une fois retirés les stalles et les étais, le bâtiment est devenu, grâce au travail d'artisans de talent, un centre d'initiation à la foresterie. Une salle de réunion, une salle d'exposition, une bibliothèque, une cuisine et des installations annexes permettent aujourd'hui d'organiser des réunions de toutes sortes, des séminaires et des conférences, souvent avec projection de diapositives. Les manifestations et activités varient selon la saison, mais elles ont toujours lieu, « qu'il pleuve ou qu'il vente » ; elles commencent dans le centre même et sont souvent suivies d'une promenade en forêt. L'identification des arbres et des plantes comestibles, l'étude des sols et la géologie, la gestion des ressources forestières figurent parmi les sujets abordés, et les événements sont annoncés par courrier et par voie de presse.

« Nous sommes tous ici chez nous »

Les visiteurs isolés qui découvrent Shieling peuvent demander un plan des pistes qu'il leur suffit de suivre. A la lisière du champ et de la forêt se dresse un magnifique et vénérable mûrier, vestige d'une tentative ancienne (et assez peu concluante) de sériciculture. Ses larges feuilles vertes se déploient tardivement au printemps et prennent la couleur pâle du parchemin en automne ; elles sont parmi les dernières à tomber. L'arbre est très apprécié des oiseaux à cause de ses mûres blanches, mais aussi des visiteurs qu'il semble inviter à s'aventurer dans la forêt. A partir de là, la piste descend par des degrés de granit à travers une plantation de pins rouges pour traverser le pont sur la rivière Dunbar. Au début du printemps, l'eau grouille souvent de vandoises en quête d'une frayère. La piste continue au milieu des érables, tra-

verse un alignement de sapins et atteint un amoncellement de rochers propice à l'escalade : accrochés aux parois de granit, les enfants font l'expérience grisante de l'altitude. Plus loin, la piste rejoint une vieille route forestière, longe la carrière et traverse un endroit ravissant où le Club des amis des jardins de Peterborough est en train d'aménager un jardin forestier : de nombreuses variétés de fleurs et de fougères locales y sont identifiées par de petites plaques plantées dans le sol. La piste continue le long des vestiges de l'ancienne briqueterie, franchit un deuxième pont et remonte vers la prairie pour revenir au centre. En tout, cela fait une randonnée de six à huit kilomètres, d'avantage si l'on explore les pistes secondaires.

Les jours de grand vent, des lancers de cerfs-volants sont organisés, les enfants s'amuse, les chiens font les fous ; une famille cherchant un endroit pour pique-niquer peut s'abriter le long du mur de pierre. « Nous sommes tous ici chez nous » est une phrase souvent lancée aux quatre vents, que je recueille avec un sentiment toujours plus profond de gratitude à l'idée qu'un endroit relativement petit ait tellement à offrir et ne demande en retour qu'un peu de respect et d'estime.

Il y a toujours quelque chose à faire ou à entretenir : c'est un arbre abattu par l'orage, une portion de la piste qui devient dangereuse ; les forestiers s'occupent de ces réparations, mais *grosso modo* on peut dire que la forêt s'entretient toute seule. Dans la mesure des fonds disponibles, nous avons de nombreux projets pour l'avenir : une nouvelle piste, un petit amphithéâtre tout au bout de la prairie, une scierie pour débiter les arbres vieillissants, quelques tables de pique-nique supplémentaires aux endroits appropriés, mais, en tout cas, pas de poubelles. Les gens n'ont qu'à apprendre les notions fondamentales du respect de la forêt : les enfants le font bien. L'une des premières fois qu'un groupe scolaire est venu visiter la propriété en compagnie d'un garde forestier, je les ai suivis avec mon chien. Les enfants n'avaient rien laissé traîner derrière eux, pas même un emballage de chewing-gum. Comme je m'en étonnais auprès du garde, celui-ci sourit de ma naïveté : « Je leur ai dit avant de partir que tout ce qu'ils amenaient avec eux devait repartir avec eux. Sinon, à quoi ça sert d'avoir des poches ? »

Des pistes pour tous les goûts et tous les âges

J. B. Cullen, du Service des forêts et des sols, a beaucoup à dire sur le rôle des arbres dans l'environnement : « Les forêts offrent tout un éventail de biens et de services à un nombre croissant de résidents et de visiteurs du New Hampshire. Elles constituent un cadre agréable de loisirs en plein air ; un habitat indispensable aux poissons, aux oiseaux et aux animaux sauvages ; une éponge géante qui retient et purifie nos ressources en eau. Gérer une forêt n'est pas simple, c'est un problème très complexe. A mesure que notre population s'accroît, il est de plus en plus difficile de préserver suffisamment d'arbres, d'eau et d'espace pour les loisirs et la vie sauvage. Nous avons besoin de citoyens conscients du rôle des forêts dans l'économie de l'État et des problèmes complexes de la gestion forestière, et qui soient disposés à

apprendre. Tel est notre objectif pour la forêt de Shieling : qu'elle offre aux générations futures un exemple de bonne gestion forestière et soit un centre d'initiation aux applications concrètes de la foresterie. »

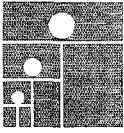
Parmi les nombreux habitués de la forêt de Shieling, j'en ai prié trois de me faire part de leurs réflexions. Le premier, un enseignant qui a cessé d'exercer mais qui continue à apprendre, m'a parlé des pistes, adaptées à toutes les humeurs et à tous les âges, avec leur mélange de pentes douces ou plus abruptes : « Les écureuils querelleurs, le renard méfiant, la loutre facétieuse, le pivert perçant un trou dans un arbre mort font tous partie de l'expérience. Quelle bonne idée d'avoir appelé cet endroit Shieling. C'est vraiment un refuge pour toutes les formes de vie — humaine, animale et végétale. »

Le deuxième témoignage est celui d'une employée de l'hospice qui a pris l'habitude de commencer sa journée par une promenade à l'aube ; la forêt est pour elle « un endroit de paix qui m'offre des moments, hors du temps et de l'agitation de la vie, où je pénètre le mystère intemporel de l'être. C'est un cadeau pour tous et, en même temps, c'est mon cadeau à moi toute seule, aussi privé et personnel qu'il est public. Les rochers dans leur majesté figée évoquent les mystères des temps passés et de la terre elle-même. Un chant d'oiseau me rappelle que je suis en harmonie et en contact avec tout, et la mélodie du ruisseau me ramène à la réalité du bruit et du temps, reposée et prête à accueillir ce que le jour va m'apporter ».

Enfin, un avocat qui arpente quotidiennement la forêt à grandes enjambées pensives m'en a parlé avec une grande tendresse : « Depuis que la forêt de Shieling est ouverte au public, j'ai pris, au fil des ans, l'agréable habitude de m'y promener, et ce petit paradis ne cesse de m'émerveiller en toute saison et quel que soit le temps. Les bruits et le spectacle de la nature m'apportent une tranquillité d'esprit que je trouve rafraîchissante. Là, je peux communier avec des arbres plus nobles que les hommes, goûter la beauté, plus fugitive que celle d'une jeune fille, des guirlandes de fleurs printanières, éprouver la sensation exaltante d'un brusque orage d'été qui fait frissonner d'excitation la forêt tout entière. Un matin d'automne, après une nuit de grand vent, j'ai été stupéfait de découvrir les sentiers et les eaux dormantes du ruisseau décorés d'une dentelle colorée de feuilles mortes. Lorsque l'hiver recouvre les bois de son blanc manteau silencieux, je chausse des raquettes pour tracer ma propre piste dans la neige. Il y a toujours quelque chose à découvrir quand on se promène d'un pas décidé dans la forêt de Shieling. »

La forêt, on le voit, témoigne elle-même avec éloquence de ce qu'elle est et de ce qu'elle fait. ■

Chronique de la FMAM



Flash : la participation des Amis des musées au SIME

« Un voyage dans le monde extraordinaire des musées. » Avec ce slogan, le SIME a ouvert ses portes aux Amis des musées, du 12 au 20 janvier dernier à Paris.

Partagé en trois grands secteurs — l'outillage technique, les éditions et les musées eux-mêmes —, le salon a été surtout une occasion extraordinaire de rencontres de niveau international et un endroit idéal pour discuter entre conservateurs et public des problèmes les plus urgents de ces institutions.

C'est de ce contexte qu'ont profité les Amis des musées,

représentés par la Fédération française, avec ses 258 associations, et par la FMAM (Fédération mondiale), qui compte désormais plus de 600 000 membres.

De nombreux contacts ont été établis avec les représentants de la Tchécoslovaquie, de la Roumanie et de la Slovénie, qui participaient pour la première fois au salon.

Sur l'initiative de la Fédération française, une rencontre européenne a été envisagée afin de renforcer les liens entre les musées d'Europe grâce à leur public et à leurs associations d'amis. ■

Appel à contribution

Museum accueille toutes suggestions et articles intéressant la communauté internationale des musées.

Les propositions d'articles ou de sujets pour dossiers spéciaux sont à adresser au rédacteur en chef, *Museum*, UNESCO, 1, rue Miollis, 75015 Paris.

Réponse immédiate assurée.

Et qui plus est...

Au Rajasthan, après la protection des tigres, celle de la population

Un reportage de Museum

Ce n'est pas à proprement parler un musée de plein air, mais le Parc national Ranthambhore (Rajasthan), dans le nord-ouest de l'Inde, devrait intéresser les lecteurs du présent numéro. L'article qui suit est fondé sur l'information qu'a bien voulu fournir la Ranthambhore Society, groupe international de spécialistes qui a été constitué à la suite d'appels pressants de villageois, d'écologistes, de naturalistes et d'autres personnes s'occupant de l'environnement, et devant leur inquiétude.

Vieille d'un millier d'années, la forteresse de Ranthambhore, qui se dresse menaçante, est le témoin silencieux d'un passé tumultueux. Ses ruines dominent le Parc national de Ranthambhore, vaste étendue recouverte d'une forêt de zone aride foisonnante de vie sauvage et qui offre au tigre l'un des meilleurs habitats du monde. Le duc d'Édimbourg le rappelle : « Le parc national de Ranthambhore est l'une des plus importantes zones protégées créées en 1973 dans le cadre de l'« Opération Tigre », initiative coparrainée par le Gouvernement indien et le Fonds mondial pour la nature (WWF). »

Au début des années 80, grâce à une protection excellente et à une gestion dynamique, ce prédateur nocturne, normalement insaisissable, avait modifié ses habitudes, et le tigre nous livrait à nouveau sa propre histoire naturelle. La réserve

permet de découvrir pour la première fois de nouveaux et fascinants traits de caractère du félin.

Ces dernières années, cependant, de nombreuses régions de l'Inde ont été durement frappées par une sécheresse persistante. Du fait de l'augmentation du cheptel et d'une forte diminution des réserves en eau et en fourrage, les zones primitives du sous-continent ont été soumises à une pression énorme.

Ces problèmes sont aggravés par le fait que le pays compte 870 millions d'habitants. L'accroissement démographique entraîne progressivement une atteinte à la qualité de l'environnement et l'épuisement des précieuses ressources naturelles dont la communauté est tributaire. La diminution des ressources fournies par un environnement appauvri affecte directement la vie de chacun, et la situation est



© The Ranthambhore Society, Leatherhead, Royaume-Uni

Jeune tigre dans le Parc national du Rajasthan.

particulièrement critique lorsque la population tire sa subsistance de l'agriculture.

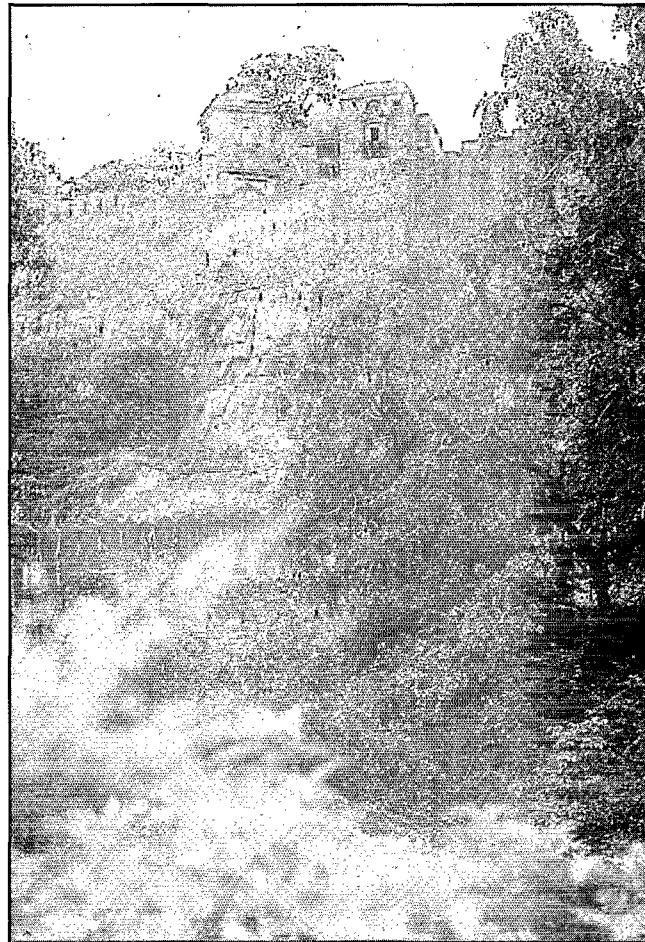
Et le duc d'Édimbourg l'a souligné à la même occasion : « Les pressions dues à l'accroissement de la population et aux besoins en terres agricoles s'accroissant, il est chaque jour plus urgent d'assurer à l'écosystème du parc national de Ranthambhore, qui n'a pas son pareil, une protection adéquate. »

De fait, la vie devient plus difficile pour les quelque 40 000 personnes vivant dans la zone du parc. Comme le personnel chargé de ce dernier avait surtout à cœur de protéger la flore et la faune dont il avait la charge, ses relations avec la population sont devenues très tendues lorsque des bêtes affamées et des bûcherons sont entrés illégalement dans la zone. Les résultats furent catastrophiques.

Cependant, on commença alors à comprendre, comme l'a exprimé le naturaliste indien Valmik Thapar, administrateur principal de la Fondation Ranthambhore, que, « pour que la faune et la flore sauvages puissent survivre, l'homme et la nature doivent trouver un équilibre harmonieux, car l'un ne peut vraiment vivre sans l'autre. »

Ainsi se fit jour, au Parc national de Ranthambhore, une nouvelle conception de la protection de l'environnement, dans laquelle la protection de la nature est liée au développement économique et social à la base. Expliquer l'importance de la forêt à la population locale et éviter que les terres ne se transforment en semi-désert, tels sont les objectifs les plus urgents actuellement poursuivis. Concrètement, l'action vise essentiellement à stimuler la coopération des communautés avoisinantes à travers :

1. un projet mobile relatif à la prévention sanitaire et à la planification de la famille ;



© The Ranthambhore Society, Leatherhead, Royaume-Uni

Une forteresse dans le Rajputana, XI^e siècle.

2. le lancement d'actions de formation et d'activités génératrices de revenus conçues plus particulièrement pour les femmes ;
3. l'organisation de programmes éducatifs à l'intention des jeunes en vue de mieux leur faire comprendre les liens vitaux qui les unissent à leur environnement et l'importance de la protection de la nature ;
4. un projet en matière de boisement qui est indispensable pour maintenir et relever le niveau des nappes phréatiques et purifier l'air ;
5. l'encouragement de l'engraissement à l'étable et de l'amélioration des conditions d'élevage du bétail à titre de dissuasion du pâturage « sauvage » (il faut trouver de nouvelles sources de fourrage) ;
6. l'introduction de systèmes de cuisson plus performants utilisant des fourneaux non polluants, de manière à réduire les risques pour la santé et à faire diminuer de moitié la consom-

mation de bois. Chaque fois que possible, des installations de production de biogaz contribueront à fournir une autre source d'énergie possible.

Pour obtenir des informations complémentaires, les lecteurs pourront s'adresser à : The Ranthambhore Society, « Grantchester », Linden Gardens, Leatherhead, Surrey KT22 7HB, Royaume-Uni. Tél. : (0372) 372026. ■

Jumelage algéro-hongrois

Mohamed Bentabet

Le jumelage de musées, une idée à retenir pour ouvrir les musées d'art populaire à la diversité des cultures ; Mohamed Bentabet, directeur du Musée national des arts et traditions populaires à Alger, en fournit un exemple convaincant.

Après différentes expériences sur les relations interactives avec le public algérien, le Musée des arts et traditions populaires s'ouvre vers l'extérieur pour un plus ample échange culturel et technique.

Un protocole d'accord a été signé au mois de juillet 1990 entre le directeur du musée d'Alger et celui du musée de Budapest, M. Hoffmann Tamas. Il établit tout d'abord un programme d'échanges d'expositions : en novembre 1991, une collection de broderies algériennes, accompagnée d'un « défilé de mode » de costumes traditionnels est présentée à Budapest, et les bijoux européens du Musée ethnographique hongrois font l'objet d'une exposition à Alger.

Par ailleurs, le Musée des arts et tradi-

tions populaires d'Alger s'engage à fournir une maison kabyle (meubles, ustensiles, costumes et outils agricoles) pour une installation permanente au musée de Budapest et à accueillir trois personnes en voyage d'étude pour la réalisation d'un documentaire de trente minutes sur les us et coutumes kabyles.

Sur un plan plus technique, nos collègues hongrois s'engagent à expédier l'équipement d'un atelier de restauration (ils fourniront aussi quatorze mannequins) et à assurer la formation de deux personnes dans ce domaine.

Confiants dans les résultats de cette expérience, nous espérons de nouveaux jumelages pour des échanges internationaux. ■

Et après ?

Dans le n° 176 de *Museum*, vous verrez le travail accompli par plus de 650 000 volontaires regroupés dans la Fédération mondiale des Amis des musées et leurs réalisations sous tous les aspects de la vie contemporaine des musées : de la gestion de boutiques de musées jusqu'au financement de la restauration et à l'acquisition d'œuvres d'art exceptionnelles, et même à la création de nouveaux musées. Vous serez témoin des efforts accomplis par un musée d'Afrique du Sud pour s'adapter au climat post-apartheid. Enfin, ce numéro entraînera ses lecteurs dans le monde des moulins à vent-musées !

Agents de vente des publications de l'UNESCO

- ALBANIE : « Ndermarrja e perhapjes se librit », TIRANA.
ALGÉRIE : Entreprise nationale du livre (ENAL), 3, boulevard Zirout Youcef, ALGER.
ALLEMAGNE : UNO-Verlag, Poppelsdorfer Allee 55, D-W 5300 BONN 1, tél. : (0228) 21 29 40, fax : (0228) 21 74 91 ; S. Karger GmbH, Abt. Buchhandlung, Lörracher Strasse 16A, D-W 7800 FREIBURG, tél. : (0761) 45 20 70, fax : (0761) 452 07 14 ; LKG mbH, Abt. Internationaler Fachbuchversand, Prager Strasse 16, D-O 7010 LEIPZIG. *Pour les cartes scientifiques* : Internationales Landkartenhaus GeoCenter, Schockenriedstr. 40a, Postfach 800830, D-W 7000 STUTTGART 80, tél. : (0711) 788 93 40 et (0711) 788 93 45, fax : (0711) 788 93 59 et (0711) 788 93 54. *Pour « Le Courrier de l'UNESCO »* : Deutscher UNESCO-Vertrieb, Basaltstrasse 57, D-W 5300 BONN 3.
ANGOLA : Distribuidora Livros e Publicações, Caixa postal 2848, LUANDA.
AUTRICHE : Gerold & Co., Graben 31, A-1011 WIEN.
BELGIQUE : Jean De Lannoy, Avenue du Roi 202, 1060 BRUXELLES, tél. : 538 51 69, fax : 538 08 41.
BÉNIN : Librairie Notre-Dame, B.P. 307, COTONOU.
BRÉSIL : Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, Caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ) 2000, tél. : (21) 551 52 45, fax : (21) 551 78 01.
BULGARIE : Hemus, Kantora Literatura, Boulevard Rousky 6, SOFIA.
BURKINA FASO : SOCIFA, 01 B.P. 1177, OUAGADOUGOU.
CAMEROUN : Commission nationale de la République du Cameroun pour l'UNESCO, B.P. 1600, YAOUNDE ; Librairie des Éditions Clé, B.P. 1501, YAOUNDE ; Librairie Hermès Memento, Face CHU Meleu, B.P. 2537, YAOUNDE.
CANADA : Éditions Renouf Lrée, 1294, rue Algoma, OTTAWA, Ont. K1B 3W8, tél. : (613) 741-4333, fax : (613) 741-5439. *Librairies* : 61 Sparks Street, OTTAWA, et 211 Yonge Street, TORONTO. *Bureau de ventes* : 7575 Trans Canada Hwy, Ste 305, SAINT LAURENT, Québec H4T 1V6.
CAP-VERT : Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
COMORES : Librairie Masiwa, 4, rue Ahmed-Djoumou, B.P. 124, MORONI.
CONGO : Commission nationale congolaise pour l'UNESCO, B.P. 493, BRAZZAVILLE ; Librairie Raoul, B.P. 160, BRAZZAVILLE.
CÔTE D'IVOIRE : Librairie des Éditions UNESCO, Commission nationale ivoirienne pour l'UNESCO, 01 B.P. V 297, ABIDJAN 01 ; Centre d'édition et de diffusion africaines (CEDA), B.P. 541, ABIDJAN 04 PLATEAU.
CROATIE : Mladost, Ilica 30/11, ZAGREB.
DANEMARK : Munksgaard Book and Subscription Service, P.O. Box 2148, DK-1016, KØBENHAVN K.
ÉGYPTE : UNESCO Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO.
ESPAGNE : Mundi-Prensa Libros S.A., Apartado 1223, Castelló 37, 28001 MADRID, tél. : (91) 431 33 99, fax : (91) 575 39 98 ; Ediciones Liber, Apartado 17, Magdalena 8, ONDARROA (Vizcaya) ; Librería de la Generalitat de Catalunya, Palau Moja, Rambla de los Estudios 118, 08002 BARCELONA, tél. : (93) 412 10 14, fax : (93) 412 18 54 ; Librería de la Generalitat de Catalunya, Gran Via de Jaume I, 38, 17001 GIRONA ; Librería Internacional AEDOS, Consejo de Ciento 391, 08009 BARCELONA.
ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE : UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, LANHAM, MD 20706-4391, tél. toll-free : 1-800-274-4888, fax : (301) 459-0056 ; United Nations Bookshop, NEW YORK, NY 10017, tél. : (212) 963 7680, fax : (212) 963 4970.
FINLANDE : Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, SF-00101 HELSINKI 10 ; Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvaarankuja 2, SF-01640 VANTAA 64.
FRANCE : Grandes librairies universitaires et Librairie de l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 PARIS 07 SP, tél. : (1) 45 68 22 22. *Commandes par correspondance* : Éditions UNESCO, Division de la promotion et des ventes, 7, place de Fontenoy, 75352 PARIS 07 SP, téléfax : (1) 42 73 30 07, télex : 204461 Paris. *Pour les périodiques* : Service des abonnements, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 PARIS Cedex 15, tél. : (1) 45 68 45 64/65/66, téléfax : (1) 42 73 30 07, télex : 204461 Paris.
GRÈCE : Eleftheroudakis, Nikkis Street 4, ATHÈNES ; Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHÈNES ; Commission nationale hellénique pour l'UNESCO, 3, rue Akadimias, ATHÈNES ; John Mihalopoulos & Son S.A., 75 Hermou Street, P.O. Box 73, THESSALONIQUE.
GUINÉE : Commission nationale guinéenne pour l'UNESCO, B.P. 964, CONAKRY.
GUINÉE-BISSAU : Instituto Nacional do Livro e do Disco, Conselho Nacional da Cultura, Avenida Domingos Ramos n.º 10-A, B.P. 104, BISSAU.
HAÏTI : Librairie La Pléiade, 83, rue des Miracles, B.P. 116, PORT-AU-PRINCE.
HONGRIE : Kultura-Buchimport-Abt., P.O.B. 149, H-1389 BUDAPEST 62.
ISRAËL : Steimatzky Ltd, 11 Hakishon Street, P.O. Box 1444, BNEFIBRAK 51114.
ITALIE : LICOSA (Libreria Commissionaria Sansoni S.p.A.), via Benedetto Forini, 120/10 (ang. via Chiantigiana), 50125 FIRENZE, tél. : 64 54 15/16, fax : 64 12 57 ; via Bartolini 29, 20155 MILANO ; FAO Bookshop, via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA, tél. : 57 97 46 08, fax : 578 26 10 ; ILO Bookshop, Corso Unità d'Italia 125, 10127 TORINO, tél. : (011) 69 361, fax : (011) 63 88 42.
LIBAN : Librairies Antoine A. Naufal et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
LUXEMBOURG : Librairie Paul Bruck, 22 Grand-Rue, LUXEMBOURG. *Périodiques* : Messageries Paul Kraus, B.P. 1022, LUXEMBOURG.
MADAGASCAR : Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'UNESCO, B.P. 331, ANTANANARIVO.
MALI : Librairie Nouvelle S.A., Avenue Modibo Keita, B.P. 28, BAMAKO.
MAROC : Librairie « Aux Belles Images », 281, avenue Mohammed-V, RABAT ; SOCHEPRESS, angle rues de Dinant et Saint-Saëns, B.P. 13683, CASABLANCA 05.
MAURICE : Nalanda Co. Ltd, 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
MAURITANIE : Société nouvelle de diffusion (SONODI), B.P. 55, NOUAKCHOTT.
MONACO : *Périodiques* : Commission nationale pour l'UNESCO, Compte périodiques, 4, rue des Iris, MC-98000 MONTE CARLO.
MOZAMBIQUE : Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Av. 24 de Julho n.º 1927, 1.ª, et n.º 1921, 1.º andar, MAPUTO.
NIGER : M. Issoufou Daouda, Établissements Daouda, B.P. 11380, NIAMEY.
NORVÈGE : Akademika A/S, Universitetsbokhandel, P.O. Box 84, Blindern 0314, OSLO 3 ; Narvesen Info Center, P.O. Box 6125, Etterstad, N-0602 OSLO 6.
PAYS-BAS : Roodveldt Import b.v., Brouwersgracht 288, 1013 HG AMSTERDAM, tél. : (020) 22 80 35, fax : (020) 25 54 93 ; SDU Uitgeverij Plantijnstraat, Christoffel Plantijnstraat 2, P.O. Box 20014, 2500 EA DEN HAAG, tél. : (070) 378 96 68, fax : (070) 347 57 78 et (070) 347 63 51. *Périodiques* : Faxon-Europe, Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.
POLOGNE : ORPAN-Import, Palac Kultury, 00-901 WARSZAWA ; Ars Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA.
PORTUGAL : Dias & Andrade Ltda, Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1200 LISBOA (*adresse postale* : Apartado 2681, 1117 LISBOA Codex), tél. : 347 49 82/5, fax : 347 02 64.
RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE : Librairie Sayegh, Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.
ROUMANIE : ARTEXIM-Export-Import, Piata Scientiei, no. 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCURESTI.
RUSSIE, FÉDÉRATION DE : Mezhdunarodnaja Kniga, Ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.
SÉNÉGAL : UNESCO, Bureau régional pour l'Afrique (BREDA), 12, avenue Roume, B.P. 3311, DAKAR, tél. : 22 50 82 et 22 46 14, fax : 23 83 93 ; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR.
SLOVÉNIE : Cancarjeva Zaloza, Kopitarjeva 2, P.O. Box 201-IV, 61001 LJUBLJANA.
SUÈDE : A/B C. E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Regeringsgatan 12, Box 16356, S-103 27 STOCKHOLM 16. *Périodiques* : Wennergren-Williams AB, Nordenflychtsvägen 70, S-104 25 STOCKHOLM ; Tidskriftscentralen, Subscription Services, Box 6086, S-102 32 STOCKHOLM.
SUISSE : Europa Verlag, Rämistrasse 5, CH-8024 ZÜRICH, tél. : 261 16 29 ; ADECO, case postale 465, CH-1211 GENEVE 19, tél. : 943 26 73, fax : 943 36 05 ; Librairie des Nations Unies (*vente sur place seulement*) : Palais des Nations, CH-1211 GENEVE 10, tél. : 740 09 21, fax : 740 09 31. *Périodiques* : Naville SA, 7, rue Lévrier, CH-1201 GENEVE.
TCHÉCOSLOVAQUIE : SNTL, Spalena 51, 113-02 PRAHA 1 ; Artia, V^e Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA 1. *Pour la Slovaquie seulement* : Alfa Verlag, Hurbanovo nam. 6, 893-31 BRATISLAVA.
TOGO : Les Nouvelles Éditions Africaines (NEA), 239, boulevard du 13 Janvier, B.P. 4862, LOMÉ.
TUNISIE : Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
TURQUIE : Haset Kitapevi A.S., Istiklal Caddesi no. 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.
YOUgosLAVIE : Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD.
ZAÏRE : SOCEDI (Société d'études et d'édition), 3440, avenue du Ring - Joli Parc, B.P. 165 69, KINSHASA.

Une liste complète des agents de vente dans tous les pays peut être obtenue en écrivant aux Éditions UNESCO, Service de la promotion et des ventes, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP, France.

Bons de livres de l'UNESCO

Utilisez les bons de livres de l'UNESCO pour acheter des ouvrages et des périodiques de caractère éducatif, scientifique ou culturel. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez vous adresser au Service des bons de l'UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP.