

Museum

No 169 (Vol XLIII, n° 1, 1991)

Parcs et autres jardins de délices

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.

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

N° 169 (n° 1, 1991)



Le jardin des délices,
par Hieronymus Bosch (1460-1516)
(détail).

Reproduit avec l'aimable autorisation du Musée du Prado (Madrid).

Directrice : Anne Raidl
Rédacteur en chef : Arthur Gillette
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Conception graphique : George Ducret
Rédacteur : Mahmoud El-Sheniti (version arabe)
Rédactrice : Irina Pantykina (version russe)

COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde
Azédine Bachaouch, Tunisie
Craig C. Black, États-Unis d'Amérique
Patrick D. Cardon, Secrétaire général de l'ICOM, *ex officio*
Gaël de Guichen, ICCROM
Yani Herreman, Mexique
Nancy Hushion, Canada
Jean-Pierre Mohen, France
Luis Monreal, Espagne
Syeung-gil Paik, République de Corée
Lise Skjøth, Danemark
Tomislav Šola, Yougoslavie
Vitali Souslov, Union des républiques socialistes soviétiques
Roberto di Stefano, ICOMOS
Shaje Tshiluilu, Zaïre

Composition
Coupé
44880 Sautron (France)
Impression
Imprimerie Vanmelle
9910 Gent/Mariakerke (Belgique)

© Unesco 1991

Quelqu'un l'a vraiment dit

« La moindre verdure qui brise la monotonie de l'asphalte et du béton a autant de valeur immobilière que les rues, le tout-à-l'égout et l'implantation de commerces à proximité. »

James Felt, président de la New York City Planning Commission

Robert Burle Marx, architecte paysagiste, à propos de la flore pléthorique du premier jardin qu'il avait dessiné : « J'ai fait une salade, mais je n'ai pas fait un jardin. »

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

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

Les textes publiés peuvent être librement reproduits et traduits (sauf pour les illustrations et lorsque le droit de reproduction ou de traduction est réservé et signalé par la mention « © Auteur(s) ») à condition qu'il soit fait mention de l'auteur et de la source.

CORRESPONDANCE

Questions d'ordre rédactionnel
Museum
Unesco
7, place de Fontenoy
75700 Paris, France
Tél. : (33) (1) 45.68.43.81
Télécopie : (33) (1) 45.67.16.90

Abonnements
Les Presses de l'Unesco
Service des ventes
7, place de Fontenoy
75700 Paris, France

Prix du numéro : 48 F
Abonnement (4 numéros ou numéros doubles correspondants) : 156 F

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

Parcs et autres jardins de délices

Éditorial - *Si tu veux être heureux toute ta vie...* - 3

PARCS ET AUTRES JARDINS DE DÉLICES

Message du Président de la FIAP 4

Message de la Présidente du Comité international de l'ICOMOS-FLAP 4

La « Disneyisation ». Pour ou contre les parcs de loisirs à thème?

Margaret J. King *Pays du rêve ou pays de demain?* 6

Neil Postman *Aimez vos machines* 9

Les jardins de paradis de l'Islam 10

Patrick Bowe *Les jardins d'Europe orientale* 12

Le Musée et le parc de Winterthur dans le Delaware

Lynn Davis *Un parc américain aux racines européennes* 16

Denise Magnani *Un jardinier au salon* 19

Luz Elena Zavala Grisi *Chapultepec : un refuge hospitalier au milieu de la pollution ambiante* 22

Alexandre Delarge *Un poumon s'organise aux portes de Paris* 25

Deux fois deux à Paris 30

La Sicile transformée en jardin sculptural

Agnese de Donato - *Don Anto* - : *l'immense pour dimension* 31

Adele Cambria *En Sicile seulement?* 33

Oswaldo Rodríguez-Musso *Bomarzo : lecture plurielle d'un parc peuplé de monstres* 34

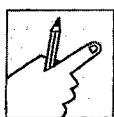
Un Bomarzo français 39

Katerina Delouka *Une innovation : les parcs subaquatiques* 40

Espagne : un parc du XVII^e siècle rénové 41

Une folie dans un jardin chinois 43

Rubriques



En toute franchise

Len Deighton *Des salles encombrées. Pourquoi pas?* 44



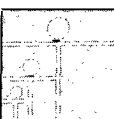
Retour et restitution de biens culturels

République populaire démocratique de Corée : des résidents à l'étranger prêtent main forte 48



Une ville, des musées

Marta Arjona *Trinidad de Cuba : histoire, romantisme et combats* 49



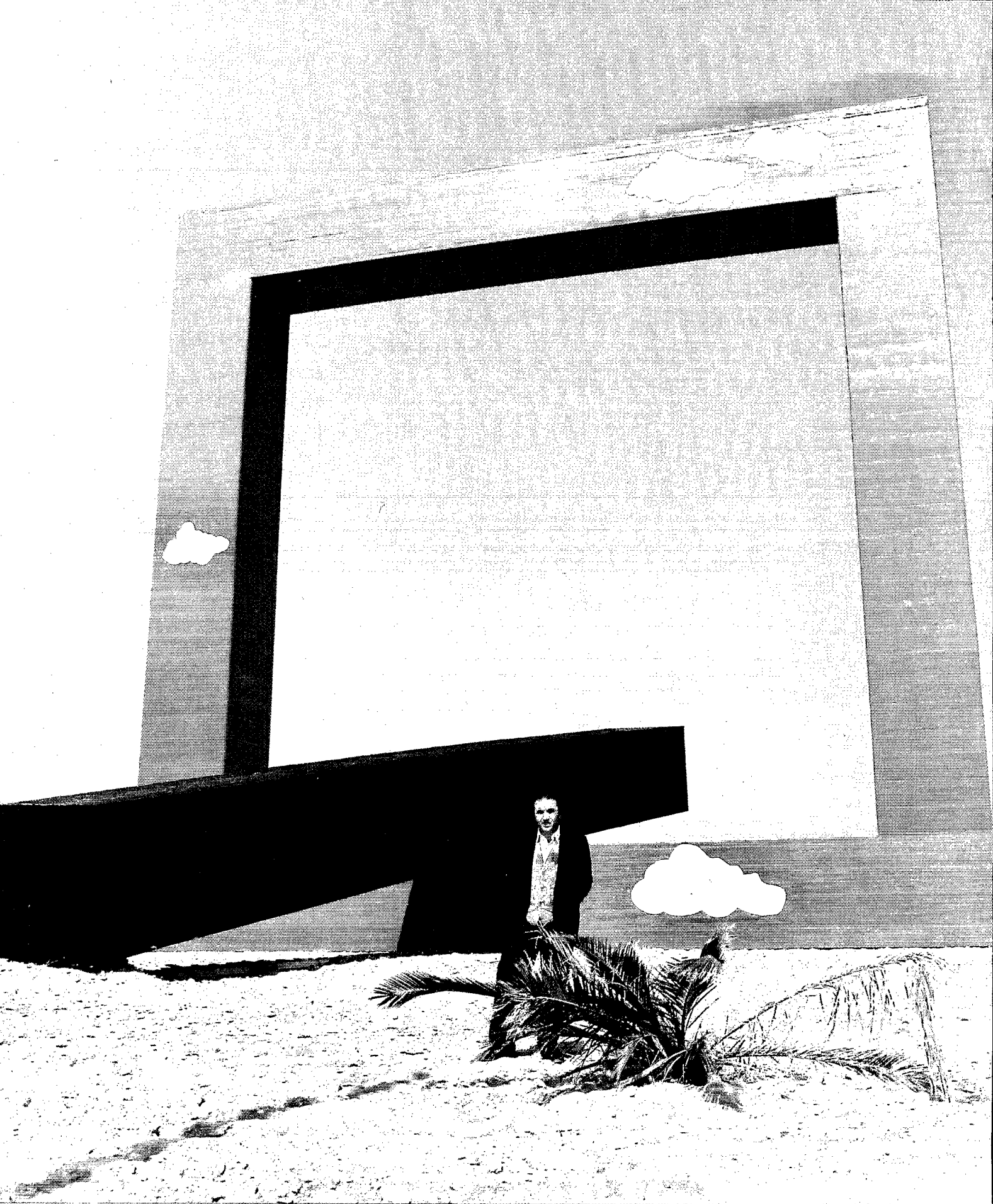
Chronique de la FMAM

Robert N. S. Logan *Des guides en chair et en os et tous bénévoles* 52

Et qui plus est...

Courrier des lecteurs 53

Olga Dassiou *Les jeunes au musée, ou comment éveiller les adolescents.*
Le témoignage d'une enseignante 54



Éditorial

« Si tu veux être
heureux
toute ta vie... »

Alors même que nous étions en train de préparer ce numéro de *Museum*, une succession de terribles tempêtes dévastaient l'Europe, tuant 84 personnes et déracinant des milliers d'arbres – 10 millions en République fédérale d'Allemagne et 8 millions en France, par exemple.

Tout en pleurant ses morts, la population a aussi ressenti, et exprimé, un véritable sentiment de perte devant la destruction de la végétation. Pendant quelques jours au moins, il n'a été question, dans les conversations, que des dégâts subis et causés par la nature, et surtout (nous l'avons remarqué), chacun évoquait le souvenir attristé d'arbres favoris à jamais disparus, dont les remplaçants mettraient des dizaines d'années à atteindre leur taille adulte.

Sentiment de perte, souvenir attristé... Oui. Mais il y avait aussi quelque chose d'autre, assez difficile à cerner, un sentiment qui se situait quelque part entre l'effroi et l'excitation. « Excitation » de voir la nature déchaînée causer tant de ravages? Voilà qui peut paraître étrange et même contradictoire, mais oui, c'est bien de cela qu'il s'agissait. Une Française a effectivement déclaré à un journaliste : « Cela fait une semaine que ça dure, j'en suis... toute... toute excitée! »

Crainte et admiration : ces deux attitudes apparemment opposées ont toujours caractérisé la réaction de l'homme devant la nature à l'état sauvage. Et les parcs ou les jardins ont toujours été – psychologiquement et esthétiquement, mais aussi physiquement – des lieux où l'homme s'est efforcé d'apprivoiser la nature tout en s'exposant à ses imprévisibles caprices, de résumer notre planète en miniature sur quelques hectares, voire quelques mètre carrés, de fondre en une seule et même intention, en une seule et même expérience, le prévisible et l'inattendu. Comme le dit un proverbe : « Tout ce qui pousse dans un jardin n'y a pas été semé. »

Les parcs et les jardins sont de surcroît des lieux où coexistent tranquillité et violence, continuité et changement, ordre et désordre – toutes qualités contradictoires qui caractérisent aussi bien l'être humain pris individuellement que l'humanité tout entière. Il n'est donc pas étonnant qu'ils nous attirent comme un miroir et qu'à la manière des miroirs, ils suscitent et nous font découvrir, en nous-mêmes, comme dans le monde qui nous entoure, des sentiments et des phénomènes que nous n'avions pas remarqués ou soupçonnés auparavant.

Invitant au respect, à la communion, au mystère et à l'émerveillement comme à la découverte, ils ont souvent été investis de pouvoirs magiques, voire divins. Leur empire est d'autant plus nécessaire aujourd'hui que les efforts de l'humanité pour dompter la nature empiètent chaque jour davantage sur ce qu'il reste d'espaces verts dans nos cités et de champs et de forêts non encore touchés par l'industrialisation dans nos campagnes. A l'ère de l'utilitaire, ce qui rend les jardins indispensables, c'est précisément qu'ils n'ont pas ce caractère : ce ne sont pas à proprement parler (sauf exceptions, bien entendu) des territoires agricoles. Il est symbolique que les premiers jardins, qui seraient apparus il y a environ cinq mille ans en Mésopotamie, une fois le palmier acclimaté dans cette région, n'aient pas été destinés à la production alimentaire mais au plaisir des yeux. Gratuits, mais aussi nécessaires que l'art, ils constituent bien, en fait, une forme d'art.

Le présent numéro de *Museum* ne prétend pas évoquer tous les grands types de parcs et de jardins existant dans le monde, ni aborder l'ensemble de leurs problèmes. Il tente plutôt de présenter un large éventail international de lieux attrayants, évocateurs et/ou provocants qui ne sont pas nécessairement très connus en dehors de leur pays ou de leur province. Chacun a son histoire et ses particularités; chacun aborde à sa manière les problèmes muséographiques de conservation, de restauration, d'accueil des visiteurs, d'éducation ou de rôle social. Mais tous contribuent à nous offrir des perspectives enchanteuses, que résume fort bien cet autre proverbe :

Si tu veux être heureux un mois, marie-toi;
Si tu veux être heureux un an, abats tes moutons;
Si tu veux être heureux toute ta vie, plante un jardin.

Antonio Presti et *Monumento per un poeta morto* (Monument à un poète mort), de Tano Festa. (Voir p. 31.)

Les parcs et les jardins : vers le troisième millénaire (avec un regard en arrière)

Jusqu'à la fin du xvii^e siècle, les parcs et les jardins des villes et de leurs environs étaient ceux que faisaient construire les souverains, l'aristocratie et les dignitaires religieux. Les parcs répondaient à diverses finalités – prestige, pur plaisir visuel, chasse à courre, promenades à cheval, salubrité de l'environnement et autres.

A partir du début du xix^e siècle, les citadins se mettent à créer des parcs et des jardins urbains pour leurs besoins (tel le Volksgarten de H. Nennien, d'une superficie de 100 ha, à Budapest). Ces nouveaux parcs sont des espaces en plein air (« voir et être vu ») où l'on peut se distraire, monter à cheval, se promener en calèche, flâner et rencontrer des gens, car ils offrent un ensemble d'éléments naturels et artificiels très soigneusement composé, avec le souci notamment de la qualité esthétique.

Au xx^e siècle, les calèches des aristocrates et des riches bourgeois, tout comme les magnifiques cavaliers et cavalières, vont peu à peu disparaître des parcs publics. Et les allées seront envahies, surtout les jours fériés, par des foules de citadins qui cherchent à se délasser et se distraire. Néanmoins, bien que l'on veuille toujours « voir et se faire voir », les parcs municipaux et leurs allées seront désertés à mesure que les femmes de la bourgeoisie seront de plus en plus nombreuses à chercher et à trouver un emploi.

C'est des années 50 et 60 que date l'aménagement – en réponse à des besoins nouveaux – d'espaces verts pour le sport, les distractions et diverses activités récréatives.

L'organisation de la masse confuse des parcs urbains, jardins et forêts en un système cohérent d'espaces verts est désormais un objectif global majeur. On a non seulement préservé et accru les qualités esthétiques des parcs et des jardins – à l'intention des citadins –, mais en outre promulgué et appliqué des dispositions bénéfiques pour assu-

rer la protection de l'environnement et lutter contre la pollution atmosphérique.

A mon avis, les parcs et les jardins auront un rôle beaucoup plus important que jamais à jouer au xxi^e siècle. Les citadins et les professionnels devront définir de concert les nouvelles fonctions des parcs publics et des espaces verts du prochain siècle, ainsi que les principes esthétiques nouveaux à retenir pour leur composition.

Je suis convaincu qu'au troisième millénaire, les habitants de ces pays et de ces villes seront à même, physiquement et psychologiquement, de créer un environnement qui leur procurera un bien-être et un plaisir dus pour beaucoup à des parcs, jardins et autres lieux de promenade urbains conçus et entretenus selon les exigences modernes et réussis sur le plan écologique aussi bien qu'esthétique.

Au nom de notre profession, je dois dire la fierté, et même l'émotion, que j'ai éprouvée à la pensée que *Museum* avait suggéré, et que son Comité consultatif éditorial avait accepté, de consacrer un numéro spécial de la revue aux jardins et parcs de délices. Merci!

Je voudrais profiter de cette occasion pour saluer les lecteurs de *Museum* au nom de la FIAP et leur demander de soutenir, en songeant aux hommes du troisième millénaire (qui seront pour la plupart des citadins), les représentants enthousiastes qui composent notre profession, afin de nous permettre de continuer à la servir utilement.

M. Mihaly Möcsényi
Président de la

Fédération internationale
des architectes paysagistes (FIAP)

Respect et négligence

Depuis sa publication en 1982, la Charte de Florence a reçu un accueil très large dans un grand nombre de pays. Elle appelait l'attention sur une discipline considérée jusque-là comme un art mineur. Depuis qu'en 1981, l'Assemblée générale de Rome avait reconnu à l'unanimité que le jardin historique devait être considéré comme un monument, il fallait, compte tenu de la spécificité du jardin, des matériaux et des éléments qui le composent, établir des principes communs pour la restauration de ces monuments touchant dans un premier temps les critères à respecter et ensuite, les disciplines techniques en jeu. Le respect que nous inspirent les jardins historiques et la négligence dont ils ont été victimes pendant des années exigeaient que l'opinion publique fût fortement interpellée par la publication d'un document avalisé par le prestige et le sérieux de l'ICOMOS.

Comme nous avons pu le constater depuis, la Charte de Florence a connu une large diffusion : elle a été traduite en plus de neuf langues, citée dans de nombreux ouvrages, articles ou publications et dans tous les congrès et séminaires consacrés ces dernières années à la restauration des jardins historiques.

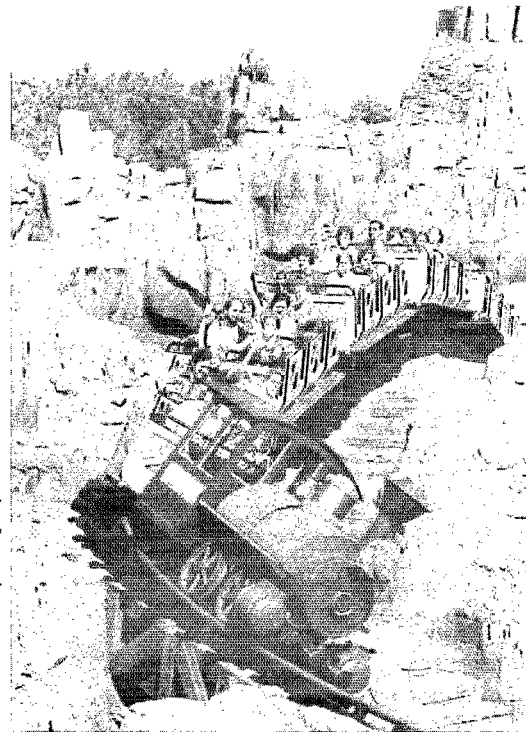
Elle a eu pour autre effet d'inciter les pouvoirs publics à exiger que les projets de restauration fassent l'objet de garanties et d'accords de la part des différents corps de métier et les universités à faire une place spéciale à la restauration des jardins historiques dans les programmes d'enseignement des différentes disciplines concourant cette entreprise.

Carmen Añon Feliú
Présidente du Comité international des
jardins et sites historiques
(ICOMOS-FIAP)

La « Disneyisation »

Pour ou contre les parcs de loisirs à thème ?

La prolifération des parcs de loisirs à thème dans certains pays soulève d'importantes questions, de méthode autant que de contenu, qui préoccupent les professionnels des musées ainsi qu'en général ceux qui s'intéressent aux musées. C'est pourquoi nous sommes heureux de présenter dans cette livraison de *Museum* deux avis, également autorisés et pénétrants mais manifestement divergents, sur certains des principaux problèmes que pose le phénoménal engouement du public pour ces lieux de loisirs.



© The Walt Disney Company, 1986

Le chemin de fer de la Grande montagne du tonnerre, à Disney World.



© The Walt Disney Company, 1989

Le grand défilé des personnages de Walt Disney, à Disney World.

Pays du rêve ou pays de demain?

Margaret J. King

Spécialiste d'analyse culturelle qui s'est occupée particulièrement d'études américaines et de culture populaire américaine, Margaret King a fait de la recherche à l'East-West Centre et au Japon. Elle a été pendant un certain temps Directeur pour le développement au Please Touch Museum de Philadelphie et enseigne aujourd'hui à l'Université Thomas Jefferson. Elle prépare actuellement un ouvrage consacré aux parcs à thème aux États-Unis d'Amérique et à l'étranger.

« Qu'est-ce que le pays du rêve? C'est une toute petite île pleine de choses, où l'on passe sans avoir le temps de respirer d'une aventure à une autre. »

James Barrie, Peter Pan, 1904

L'esquisse du pays du rêve que Barrie nous a donnée dans son roman, paru au tournant du siècle, à l'époque où naissait Walt Disney, anticipait sans le vouloir mais avec une grande justesse le succès persistant que connaissent aujourd'hui les parcs à thème et constituait pratiquement une définition de ce qu'il faut faire pour réussir dans ce domaine.

Les parcs Walt Disney – Disneyland en Californie et Disney World en Floride –, les studios Disney-MGM ainsi que l'Experimental Prototype Community of Tomorrow (EPCOT) [Prototypé expérimental de communauté de l'avenir], également en Floride, attirent chaque année plus de visiteurs – ce nombre dépasse 40 millions – que n'importe quel lieu touristique ou manifestation en Amérique, et probablement dans le monde (sans compter les 10 millions de visiteurs supplémentaires du Disneyland de Tokyo)¹. Ces parcs à thème ont pour concurrents directs ou indirects d'innombrables hauts lieux culturels nationaux, capitales, manifestations sportives, monuments historiques ou musées. Il faut également comparer la durée moyenne des visites qui, dans le cas des musées nord-américains, est de 50 minutes, aux 8 heures que l'on passe dans les parcs Walt Disney. Les parcs de loisirs accueillent chaque jour de 25 000 à 150 000 personnes, au point que l'on a dû récemment fermer les grilles d'entrée de Disney World en plein milieu de la matinée, ce qui a de quoi faire rêver plus d'un directeur de musée!

Ces seules raisons suffiraient à faire légitimement décerner à ces parcs le ruban bleu, toutes catégories, des lieux touristiques; mais ce qui est plus important, c'est qu'après avoir redéfini la conception des parcs de loisirs, Disney et ses épigones dans le monde entier sont en train de faire évoluer, de façon inéluctable, la muséologie. Cette influence n'a rien de surprenant, dans la mesure où il n'est pas d'exemple dans l'histoire d'expressions artistiques

qui aient connu un succès aussi immédiat ou qui aient mieux « globalisé » l'ensemble des courants culturels et artistiques de la planète. Les activités proposées par les parcs à thème s'appuient sur des traditions vénérables : le théâtre, l'exposition scientifique et commerciale, le parc à thème historique, la foire mondiale, sans oublier le musée proprement dit, notamment les musées des sciences et les centres de rétrospective des réalisations humaines.

Les parcs de loisirs à thème font office à la fois de musées contemporains et de parcs à thème historique, remplissant ainsi, mieux que les musées, la mission qui est la leur « d'accroître la connaissance, d'inviter au plaisir et de stimuler la curiosité », telle que l'avait définie en 1984 la Commission sur les musées pour le *xxi*^e siècle. Le principe de la « thématisation », assorti de la représentation stylisée des personnes, des lieux et des objets, a permis de constituer des archives de la mémoire collective, des croyances, des symboles et des archétypes propres à toute une communauté. C'est une véritable « banque » de la culture populaire qui a été ainsi créée et elle « produit » des « intérêts » considérables qui ne profitent pas uniquement aux investisseurs du secteur des loisirs. Les musées de toute nature peuvent efficacement, pour préparer le *xxi*^e siècle, puiser sur le « compte » qui a été ainsi ouvert.

Bien qu'on les considère souvent simplement comme une forme, extrêmement réussie, de loisirs populaires, les parcs à thème (quelquefois appelés « parcs d'atmosphère ») exercent une influence qui s'étend à des domaines de plus en plus nombreux, qu'il s'agisse de l'urbanisme, de la préservation des sites historiques, de l'architecture, de la conception des centres commerciaux et des techniques de vente ou encore de l'enseignement assisté par ordinateur et les techniques vidéo, en passant par l'aménagement des logements et des bureaux, la mise en valeur des objets d'exposition, les enquêtes d'opinion ou, enfin, les techniques de régulation des foules. S'appuyant sur des applications novatrices des techniques, l'emploi de décors

1. Selon une enquête réalisée en France en 1987, 75 % des personnes interrogées déclaraient avoir l'intention de se rendre à l'Eurodisneyland quand il ouvrira ses portes en 1992, ce qui constitue une proportion bien supérieure à celle qui concerne les autres parcs de loisirs, y compris aux États-Unis d'Amérique.

thématiques, les techniques de pointe de la mise en scène et une imagination qui emprunte les formes traditionnelles de l'architecture symbolique, l'« effet Disney » s'impose, à la fois aux yeux et à la sensibilité, sur l'ensemble de la scène culturelle mondiale. En évoluant et en prenant du champ par rapport au rôle qu'ils jouaient à l'origine dans le domaine de la culture populaire, les parcs à thème sont devenus adultes et ont accédé à la notoriété à partir du moment où les spécialistes de la commercialisation, de la planification et de la communication ont commencé à s'y intéresser de près et à étudier certaines de leurs caractéristiques.

Que peuvent apprendre les musées des parcs de loisirs à thème ?

Quels enseignements les musées peuvent-ils retirer de l'expérience des parcs à thème ? C'est là une question qui concerne la dynamique de l'éducation, du divertissement et de l'acculturation ainsi que des rapports entre ces éléments. Quels sont les effets interculturels qui se produisent au cours de la « translation » vers les pays étrangers des parcs à thème et de leurs techniques ? Les questions essentielles qui se posent à cet égard sont les suivantes : que font exactement les parcs à thème et comment expliquer leur prodigieux succès ? Que pourraient-ils offrir au reste du monde – au monde réel situé au-delà de leurs grilles – et dans quels domaines en particulier ?

Comprendre comment, à partir de l'application de la thématization à des ensembles de connaissances, les parcs à thème parviennent à attirer des publics différents, à les intéresser et à les éduquer, cela entre bel et bien dans le cadre des rapports novateurs que l'on essaie actuellement d'établir entre le divertissement et la muséologie. Cet effort de compréhension irait de pair avec l'étude des problèmes de la convergence interculturelle entre éducation formelle et éducation informelle, étude qui fait partie des travaux de George MacDonald et de Stephen Alford au sein du tout récent Musée canadien de la civilisation, exemple remarquable de musée des temps nouveaux. Le développement considérable du tourisme et du commerce international, ainsi que l'ampleur des migrations actuelles, font de ces questions, auparavant négligées, des problèmes qu'il y a lieu d'élucider sans tarder.

Ces formes naissantes d'intégration ouvrent des voies et des perspectives nouvelles et stimulantes pour les musées, quelle que soit leur nature ou leur mission, au cours du siècle qui va s'ouvrir. En même temps, elles représentent une tendance intellectuelle qui s'affirme de plus en plus nettement dans le monde en général : la synthèse (ou réunification) créatrice de la culture populaire et de la culture des élites, qui s'exprime dans d'innombrables motifs, sujets et styles. Plus particulièrement les parcs à thème, inspirés des prototypes de Californie et de Floride, offrent également des solutions, ou en tout cas un cadre de solutions possibles, pour quelques-uns des problèmes fondamentaux de la civilisation moderne, non seulement occidentale mais internationale.

Pourtant, de nombreux intellectuels américains, dont les troupes de choc sont si souvent propulsées par cooptation dans les rangs de la direction des musées, se targuent de n'avoir jamais mis les pieds dans ce genre de lieux, et se refusent à le faire. Cette attitude reflète la gravité des tensions qui existent au sein des musées entre l'élite culturelle de la vieille garde et les jeunes Turcs qui raisonnent en termes de marché. Le directeur d'un musée ethnographique m'a rapporté que, se trouvant à Honolulu, il avait visité le Musée Bishop d'ethnologie mais s'était bien gardé de se rendre au Polynesian Culture Centre (parc à thème consacré à la culture polynésienne), qui constitue le principal lieu d'intérêt touristique de l'archipel et représente pour le public la source principale d'impressions et de connaissances sur la Polynésie. Cet homme est donc rentré chez lui sans avoir connu la source la plus importante des idées concernant le domaine propre de son musée ! L'analyse des présupposés intellectuels sur lesquels reposent les deux attitudes impulsives qui s'affrontent dans les musées offre de grandes possibilités pour trouver un terrain d'entente dans ce conflit, tout en ouvrant les perspectives pour ce qui est de faire avancer, dans son ensemble, la tâche entreprise en ce qui concerne les parcs d'interprétation. Si l'on ne parvient pas à concilier les deux positions antagonistes, on risque fort d'aboutir à l'une des deux situations extrêmes suivantes : ou bien les musées resteront des endroits figés, mornes et intimidants au milieu de l'indifférence croissante du public, ou bien ils prendront une orientation commerciale et deviendront des vitrines qui n'attireront le public que de façon

sporadique et ne procureront que des satisfactions éphémères.

Il faut en outre approfondir le problème de l'authenticité dans la présentation des peuples, des lieux, des périodes et des objets. La présentation illustrée par la fiction (je préfère le mot « évocation ») a depuis longtemps acquis ses lettres de noblesse dans de nombreuses formes d'expression artistique, qu'il s'agisse du roman, du théâtre, de la poésie, de la peinture ou du cinéma. Elle mérite qu'on réexamine sa place en tant qu'approche efficace pour l'interprétation historique et culturelle.

Dans un essai publié récemment, l'historien Richard Snow, directeur de la rédaction de la revue *American Heritage*, a qualifié la reconstitution de l'histoire des États-Unis d'Amérique par la Société Disney (Main Street U.S.A.) de « triomphe de l'imagination historique ». C'est dans la même esthétique de la participation que s'inscrit l'idée des objets de remplacement, qui peuvent être manipulés par le visiteur dans le cadre d'expositions interactives où ce dernier est « invité à toucher » ou qui peuvent être partagés entre différents établissements sous forme de disques laser ou d'hologrammes, objets que l'on préférera aux précieuses pièces originales, fragiles et irremplaçables des expositions statiques traditionnelles, où il est « interdit de toucher ». Les responsables de Disney ont le sens de l'interpellation créatrice, de l'innovation et de la délectation, et ils ont beaucoup contribué à faire bouger les choses dans cette direction.

Ayant choisi d'innover sur la scène de la culture populaire et non dans un atelier d'avant-garde, les « professionnels de l'imagination » travaillant pour Disney ont été des pionniers dans la recherche et l'élaboration des idées intéressantes cette zone magique qui se situe entre l'art et la science. Ces idées se sont traduites, entre autres, par l'« audionimatronique », les applications de l'ordinateur aux problèmes de la communication et de l'exposition d'objets, de nouvelles utilisations du vidéodisque, de l'électronique et de la fibre optique, la récréation d'objets historiques à l'aide de techniques de pointe, l'adaptation des techniques d'avant-garde aux formes et fonctions néotraditionnelles, et la recherche d'une constante évolution dans l'organisation des différents éléments qui composent les parcs. Cette expérimentation a aussi une dimension résolument humaine. La société Walt Disney Seminars joue un rôle de premier plan

dans le domaine des activités de conseils en gestion ; centre d'excellence en ce qui concerne la formation des cadres de direction pour les hôtels, les hôpitaux et les musées, cette société forme également du personnel appelé à exercer des responsabilités dans d'autres domaines très divers du secteur des services.

C'est à ce courant que se rattache l'EPCOT (Experimental Prototype Community of Tomorrow), établi à Disney World en Floride. Conçu à l'origine comme un ensemble résidentiel prévu pour 20 000 personnes, l'EPCOT devait être l'incarnation des idées les plus avancées en matière de science de la consommation et d'ergonomie. L'architecte Peter Blake faisait à son propos, dans la revue *Architectural Forum*, la remarque suivante : « Même Le Corbusier, dans ses moments d'inspiration la plus débridée, n'a jamais conçu de projet aussi audacieux »². Par l'intérêt dont ils témoignent pour la technologie et par la façon dont l'éducation y est conçue – une forme d'enrichissement accessible à tous –, les parcs à thème sont probablement, dans l'échelle de l'évolution des parcs de loisirs publics, plus proches du musée scientifique ou du centre scientifique, par exemple l'Exploratorium de San Francisco (voir *Museum*, n° 163 [Ndlr.]), que de toute autre institution. D'un autre côté, les parcs de loisirs à thème sont également les cousins des musées d'art et des parcs à thème historique. C'est cette parenté multiple qui en fait des lieux si fascinants, car ce sont des survivants mais aussi des géniteurs féconds, à la fois le lieu paradoxal pour des formes en voie d'extinction et des sources de vie pour nos croyances et les images qui représentent nos croyances.

Sommes-nous prêts pour le siècle prochain ?

Organiser et traiter l'information de manière efficace et rentable, c'est une nécessité partout dans le monde. Les expositions organisées par Disney, par exemple dans le domaine de la science (*Mers vivantes, La terre, Le monde en mouvement*) ou dans celui de la communication (*Communicore*), ou bien encore le nouveau Pavillon des merveilles de la vie, transforment l'information scientifique récente en un message tactile, visuel et cinétique, comme le font d'ailleurs, de manière très efficace, le monorail ou les autres centres d'animation, baptisés « Univers de l'énergie » et « Montagne de l'espace ». La « Disneyisation » des lieux publics en

Amérique (mais aussi à l'étranger) est à l'origine des pressions qui s'exercent sur les musées, par exemple le Musée des sciences de Boston, pour qu'ils s'efforcent d'attirer les foules en organisant des animations de plus en plus extraordinaires, et ceci uniquement pour ne pas se laisser distancer par les centres du genre de l'EPCOT. Ces pressions sont un reflet de l'opposition entre les puristes et ceux qui sont prêts à rechercher un renforcement dans une alliance.

Les parcs à thème permettent de retrouver une certaine stabilité dans un monde où le changement n'est plus l'exception mais est devenu la règle et où tout évolue à une vitesse vertigineuse. Dans le parc à thème, les archétypes historiques et culturels sont présentés dans un cadre rassurant, créant une zone de sécurité contre les assauts du changement. Il est essentiel, pour notre équilibre mental, d'être en état d'affronter la grande *terra incognita* de l'avenir (y compris le proche avenir). Les musées s'inspirent, là aussi, des solutions élaborées par Disney, ce qui se traduit par une gestion subconsciente mais efficace du changement.

Le succès remporté par les domaines Disney et le soutien dont ils bénéficient incitent à penser qu'ils voient juste sur trop de plans, trop de points pour qu'on puisse les considérer comme un simple épiphénomène. Nous nous sentons tous, peu ou prou, étrangers dans notre époque et dans notre pays. A la fois les parcs à thème et les musées servent de stabilisateurs dans ce flot déchaîné des changements que connaît notre époque. A mesure que le futur nous rattrape insensiblement, il est intéressant d'observer la mise à jour dont certaines réalisations doivent faire l'objet ; ainsi le « Voyage vers la lune » (Disneyland) est devenu « En route vers Mars » après que le débarquement sur la lune fut entré dans l'histoire ; de même la « Maison du futur », qui faisait partie de l'exposition *Visage de demain*, a dû fermer ses portes dix ans après son inauguration en 1957, car ce « demain » commençait à ressembler un peu trop à aujourd'hui.

L'esprit Disneyland continue à se faire sentir dans bien d'autres domaines, aux États-Unis d'Amérique et à l'étranger, en raison de la création de parcs Disney à Tokyo et en Europe (Eurodisneyland). Cet esprit a déjà, notamment, modifié l'aspect et l'ambiance de nos villes, de nos lieux publics et de nos centres d'enseignement. D'ores et déjà, les parcs retraçant

l'histoire du patrimoine du pays sont devenus une priorité nationale aux Philippines, en Thaïlande, en Indonésie et au Japon (où l'on trouve, par exemple, un Musée de l'humanité, établi à Nagoya). Le Musée Uberzee réalise des projets dans les pays en développement et, aux Pays-Bas, le Tropenmuseum, nouveau type de musée consacré à la « compréhension culturelle », constitue un modèle dans ce domaine. Autrefois, les aristocrates anglais entreprenaient un voyage méthodique à travers les principaux pays d'Europe. Or, aujourd'hui, le « grand tour » à travers le village universel consiste à se rendre d'un parc à thème à un autre, tandis que le Projet Jason relie entre eux les musées par satellite. Cette nouvelle universalisation de la « thématisme », qui s'accompagne de l'intégration de la télévision dans tous les aspects de la vie quotidienne, constitue l'arrière-plan par rapport auquel toutes les autres activités destinées à attirer le public doivent être jugées. Si l'on part de cette prémisse, il est dépourvu de sens, d'un point de vue pratique, de parler de la fréquentation des musées, de l'éducation formelle, des programmes gouvernementaux ou de n'importe quelle autre institution pour laquelle la communication est essentielle comme étant distincts de la culture populaire ou de ses exigences et de ses répercussions.

La conférence qui, en prélude aux Jeux olympiques de 1992, a eu lieu en 1989 à Barcelone sur le thème du musée de l'avenir a esquissé ce que pourrait être le musée du XXI^e siècle, issu du croisement fécond du musée et du parc à thème. Malgré le caractère inéluctable de cette évolution, nombreux sont ceux qui, dans l'administration des musées, ne sont pas prêts pour le siècle prochain et assistent, traumatisés et consternés, à l'évolution d'une institution où les choses bougent probablement plus vite qu'ailleurs. Clubs privés ou cloîtres au XVIII^e siècle, les musées sont en train de bouger – certains avec joie, d'autres avec inquiétude –, ce qui doit faire d'eux de puissants générateurs d'activités capables d'attirer les publics des XX^e et XXI^e siècles. La machine est lancée, et c'est une aventure fascinante à laquelle devraient participer tous ceux qui s'intéressent au musée de l'avenir, pour peu qu'ils aient l'ouverture d'esprit suffisante et qu'ils sachent observer. ■

2. Peter Blacke, *Architectural Forum* (juin 1972), p. 28.

Aimez vos machines

Neil Postman

On trouvera ci-dessous des extraits d'un discours d'introduction prononcé à l'occasion de la quinzième Conférence générale du Conseil international des musées (ICOM), qui s'est tenue à La Haye en août 1989. L'une des manières de définir Neil Postman, qui est originaire des États-Unis d'Amérique, serait de dire que ses idées suscitent la controverse.

... Quant aux États-Unis d'Amérique, qui sont le pays que je connais le mieux, c'est une société à laquelle un musée ne peut faire que du bien. De quel type de musée cette société a-t-elle besoin? Considérons quelques instants le musée qui est peut-être le plus populaire de toute l'Amérique, le Prototype expérimental de communauté de demain – connu sous le nom d'EPCOT Center –, situé à Orlando en Floride. Je suppose que je n'ai pas à justifier le terme de musée que j'ai utilisé. Comme le Colonial Williamsburg de Virginie, l'EPCOT essaie de présenter sous des traits réalistes l'être humain d'une époque donnée dans un lieu déterminé. C'est, pour ainsi dire, le plus grand diorama animé du monde.

A la différence de Disney World, situé tout près, l'EPCOT n'a pas été conçu simplement comme un parc de loisirs. Comme tous les grands musées du monde, il cherche à fasciner et à captiver, mais il a manifestement, depuis le début, un programme éducatif. Il s'emploie à raconter un fragment de l'histoire de l'intelligence et de la créativité humaines et à faire en sorte que ceux qui le visitent en repartent plus riches d'émotions et de connaissances. Si certains d'entre vous ont visité l'EPCOT, ils penseront peut-être que ce double objectif n'a pas été tout à fait atteint et que l'EPCOT est sans aucun doute davantage un parc de loisirs qu'un musée, et je ne les contredirai pas. Voici quelques années, je faisais partie d'un groupe d'une trentaine de consultants invités à Orlando par ses responsables qui souhaitaient que nous leur suggérions des moyens

d'accroître son rôle éducatif. En fait, il vaut la peine de faire remarquer que l'on a dit et redit aux consultants que Walt Disney n'avait absolument pas eu l'intention de faire de l'EPCOT un autre de ses parcs de loisirs. Il devait être, en fait, sa plus grande réalisation – un musée à la gloire des nouvelles possibilités de l'avenir humain. C'est parce que l'EPCOT s'était écarté de cette voie que les consultants avaient été convoqués.

« Technologie über alles »

Toutefois, la tâche me paraissait, personnellement, désespérée. Le problème n'est pas qu'EPCOT soit aujourd'hui davantage un parc de loisirs qu'un musée. Le vrai problème, c'est que la vérité communiquée par ce musée vient à contretemps pour un peuple qui a désespérément besoin d'être guidé sur le plan moral et civique. C'est un peu comme si on essayait de faire entendre raison à un avare en lui inculquant le principe idéal qu'un sou mis de côté est un sou gagné. L'avare ne sait cela que trop bien, car c'est sur ce principe que repose son existence. On ne lui apprendra rien en le lui répétant, et il faudrait au contraire lui présenter une vision du monde inspirée, par exemple, de ce poème de Robert Herrick qui commence par les mots « *Gather ye rosebuds while ye may* ».[Cueillez dès aujourd'hui, les roses de la vie.] André Gide disait que la meilleure éducation était celle qui vous prenait à rebrousse-poil. Il voulait dire par là que nous apprenons par l'opposition et la comparaison et non par la redondance et la confirmation.

Le thème de l'EPCOT, c'est « la technologie über alles ». Tout ce qui y est montré proclame inlassablement que l'on arrivera au paradis grâce au progrès technique et seulement grâce à lui. Il y a dans ce message l'idée que nouveau c'est mieux qu'ancien, que rapide c'est mieux que lent, que simple c'est mieux que complexe et que, s'il n'en est pas

ainsi, il faut revoir notre définition du mot « mieux ». A la question : « Qu'est ce qui fera à l'avenir qu'un être humain est un être humain? », l'EPCOT répond : « Tu t'accompliras grâce à l'amour que tu auras pour les machines, comme les gens autrefois aimaient leur dieu, leur pays ou leur famille. » Il va de soi que ceux qui se pressent en foule pour visiter l'EPCOT sont comblés par ce message, tout comme l'est l'avare quand on lui dit qu'un sou économisé est un sou gagné. Mais ce message ne leur apprend rien.

Il existe sans aucun doute des endroits du globe où il peut être utile de préconiser le salut par la technique. J'ai vu certains de ces lieux au cours de mes voyages et je me suis dit alors qu'une bonne dose de philosophie du type EPCOT serait utile pour résoudre certains problèmes et soulager la misère. Et il est vrai que, même en Amérique, cette philosophie a été utile et a eu un effet mobilisateur au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Elle a permis de construire un nouveau colosse. Elle nous a permis de prendre confiance en nous et nous a donné la richesse, la vitalité et la puissance. Mais pour une société qui a aujourd'hui totalement souscrit à l'idée que la technique est de nature divine, on ne peut imaginer de vision plus anachronique du futur que celle-là. Que peut enseigner l'EPCOT aux Américains? Quelles pensées peut-il leur inspirer? Nous avons déjà organisé notre société de façon à intégrer n'importe quelle innovation technique. Et, insensés que nous sommes, nous nous sommes délibérément aveuglés en refusant de voir toutes les conséquences qui découlent de nos actes. Parce que la technique semblait l'exiger, nous avons renié la religion, la famille, nos enfants, l'histoire et l'éducation... ■

Les jardins de paradis de l'Islam

L'art islamique s'est abondamment penché sur la nature et, notamment, ses manifestations regroupées et agencées sous forme de jardins. Fin 1989-début 1990, le Musée du Louvre en a démontré la merveilleuse diversité dans une exposition intitulée Arabesques et jardins de paradis. Katerina Delouka, stagiaire auprès de Museum, l'a visitée pour nos lecteurs.

Dans le vocabulaire artistique du monde islamique, la nature est une source d'inspiration décorative prépondérante. La mémoire populaire conserve ainsi le souvenir des splendeurs des jardins suspendus de Babylone. Les grands parcs royaux de l'Iran sassanide étaient appelés *firdaw* [paradis], et ce n'est pas un hasard si les deux religions nées dans une des zones les plus arides du monde ont imaginé le paradis sous la forme d'un jardin luxuriant (le chrétien en vient alors que le

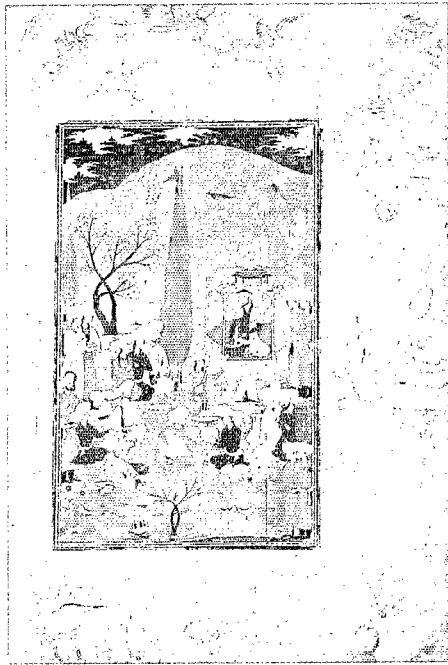
musulman y va). Autre héritage encore, les patios des demeures espagnoles et ces petites cours des plus modestes maisons orientales, ornées d'un bassin et de quelques plantes, même si celles-ci jaillissent de récipients de fortune.

Comment l'art islamique rend-il compte de la nature? Telle était, en somme, la question à laquelle voulait répondre l'exposition du Louvre. Pour le faire, elle a révélé l'art naturaliste qui s'étendait tout au long du grand croisement qui joignait l'Inde à l'Espagne et qui a duré du VIII^e au XVIII^e siècle de l'ère chrétienne (se poursuivant après sous d'autres formes). Une large gamme, une gamme étonnante même, de techniques et de matériaux y était représentée : céramiques, métaux, jades, verres émaillés, ivoires, bois et tissus, sans oublier, bien entendu, les tapis. Bien entendu... Au fait, pourquoi - bien entendu -? La nature, dans la tradition islamique, devient peut-être

Toutes photos : © Musées nationaux de France



Les animaux – ici un paon – sont souvent traités avec humour et tendresse. (Turquie, Iznik, deuxième quart du XVI^e siècle; Musée du Louvre.)



Réception princière dans un paysage.
(Iran, début du XVII^e siècle; Musée du Louvre.)

La nature, lieu privilégié pour l'activité humaine : chasse, rêverie amoureuse ou quête de l'absolu. (Turquie, Iznik, début du XVII^e siècle; Écouen, Musée de la Renaissance.)




plus qu'ailleurs et que précédemment symbole de la richesse de la vie. Face à un paysage souvent rude, le tapis servait, en quelque sorte, dans la maison ou sous la tente, de jardin intérieur.

La nature est donc omniprésente dans l'art islamique et reflète une certaine unité de conception artistique, même si elle est le fruit de styles, de traditions, d'époques et de pays très divers. Cette unité et cette diversité s'entrelacent dans un cheminement de création du signe le plus simple emprunté directement à la réalité (la palmette, par exemple) à l'expression la plus symbolique (le jardin, donc le paradis), du naturel au stylisé, tantôt à l'intérieur de cadres stricts (tel le réseau losangé), tantôt dans des compositions complexes certes mais plus souples (florales, notamment) qui offrent davantage de possibilités à la fantaisie de l'artiste.

L'animal, quant à lui, même lorsqu'il est stylisé, est traité avec un sens aigu du mouvement et, bien souvent, humour et tendresse.

Les scènes se compliquent au fur et à mesure que la nature devient objet d'étude scientifique, et ses fonctions tant privée que publique évoluent aussi. Elle devient ainsi confidente de rêveries amoureuses, compagne de parties de chasse ou ornement de banquet fastueux.

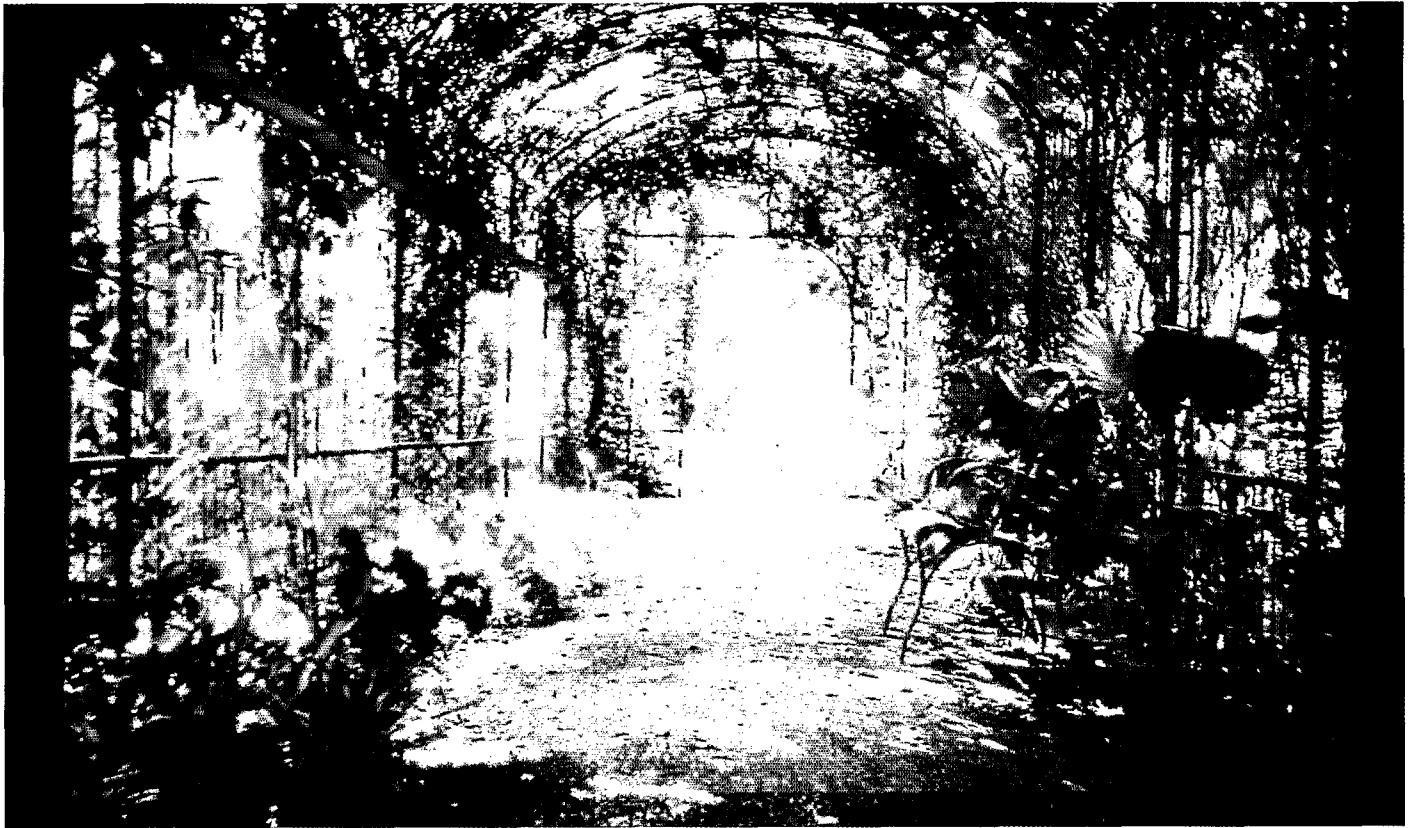
Ses représentations complexes peuvent, aussi, être une évocation voire une incantation relevant de la vie spirituelle, religieuse, mystique même. Les animaux comme le sphinx et le phénix et les fleurs comme la rosette deviennent emblématiques, chargés qu'ils sont d'une valeur ésotérique. Voilà autant d'éléments qui, pris dans leur ensemble, participent à la création d'un jardin de paradis où la sérénité et une joie paisible dominent. La nature devient pour l'âme en quête d'absolu un refuge privilégié. 

Le tapis, une manière de jardin intérieur.
(Iran, Tabriz (?), entre 1524 et 1576; Paris, Musée des arts décoratifs.)

Les jardins d'Europe orientale

Patrick Bowe

Palais Potlogi, Bucarest, Roumanie.
Ombre de la treille enroulée autour de
la pergola en fer forgé.



Nous invitons maintenant nos lecteurs à chausser de bons souliers pour une randonnée dans le temps et dans l'espace qui les conduira à quelques jardins remarquables d'Europe orientale, dont la plupart sont peu connus en dehors de leur pays, voire de la localité où ils se trouvent. Notre guide sera l'architecte et paysagiste irlandais Patrick Bowe, qui a participé, directement ou en qualité de consultant, à la restauration de différents jardins en Irlande et au Royaume-Uni, à qui l'on doit de très nombreux écrits sur les jardins, historiques notamment, et qui a donné des conférences sur des jardins en France, en Espagne, au Portugal, en Italie, en Irlande, en Angleterre et au Cachemire. Et lorsqu'ils auront les pieds par trop endoloris, nos marcheurs pourront s'asseoir pour admirer les photographies de jardins d'Europe orientale prises par Margaret Rutherford

Jay en 1924 (et coloriées plus tard, peut-être par ses soins), publiées ici pour la première fois.

L'Europe orientale a toujours été pour l'Europe la porte de l'Orient. Dans ses jardins, par exemple, les configurations d'inspiration islamique se superposent aux traditions européennes plus classiques. C'est pourtant dans les ruines des villas romaines classiques mises au jour par les archéologues que l'on découvre la première trace tangible d'un art des jardins ornementaux dans la région. Les grandes villas, dont celle de Dioclétien à Split, qui se succèdent le long de la côte adriatique de la Yougoslavie offrent des terrasses, des cours, des bassins aux formes géométriques, des mosaïques et d'autres fragments qui nous permettent de reconstituer le plan de leurs jardins. On

retrouve le même type de vestiges dans les fouilles des villes en Bulgarie.

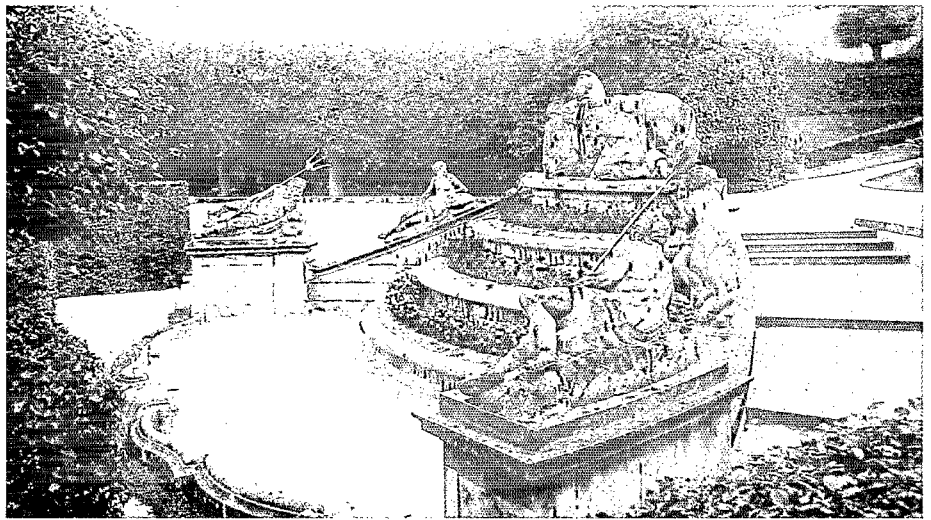
Après l'effondrement de l'Empire romain, l'art classique des jardins ne survit qu'en Serbie et en Macédoine (actuellement au sud de la Yougoslavie), alors sous l'influence de Byzance. Aux XI^e et XII^e siècles, époque plus stable, les moines d'Europe occidentale qui émigrent vers l'Est édifient en cours de route des monastères et créent dans leurs cloîtres de petits jardins au plan géométrique, plantés de légumes, de fruits, d'herbes aromatiques et de simples et parsemés de fleurs, que l'on voit souvent représentés à l'arrière-plan des retables médiévaux en Hongrie et en Pologne et sur les fresques ornant les murs des monastères en Roumanie et en Bulgarie. Bien peu se sont conservés avec leur tracé original. C'est le cas pourtant du cloître du monastère franciscain de Dubrovnik (1317), qui a gardé son plan exception-

nel, avec une allée centrale flanquée de rangées de bancs de pierre et se terminant par une fontaine qui ne ressemble en rien au plan traditionnel aux allées entrecroisées.

Innovations turques

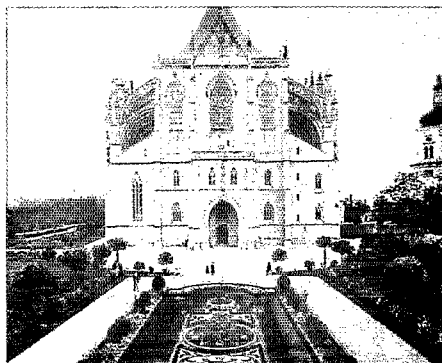
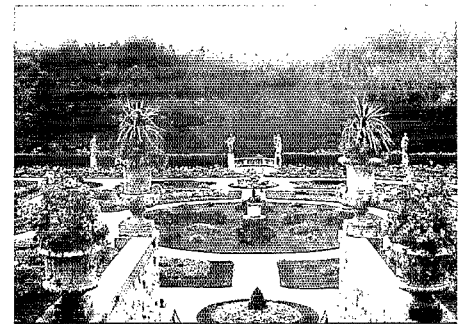
L'invasion de la partie orientale de la région par les Mongols en 1242 vient interrompre la culture paisible de cet art. Plus tard, l'expansion ottomane y exercera une influence durable tant sur l'architecture que sur l'esthétique. En Bulgarie, où la domination ottomane durera de 1391 à 1878, des jardins islamiques seront créés dans les cours de nombreuses mosquées et dans les palais des beys et des agas. L'actuel parc municipal de Sofia est l'ancien jardin du dernier *vali* turc, Makhzar Pasha. En Bosnie et en Macédoine, au sud de la Yougoslavie, on peut encore observer la créativité débordante de cette période dans les cours des mosquées ou dans les cimetières musulmans, tel celui d'Alifakovas, près de Sarajevo, avec sa situation en hauteur, ses tombes exquises et sa disposition originale en spirale. Les Turcs ont en outre acclimaté en Europe beaucoup de nouvelles plantes de jardin. Ainsi, des agrumes, la grenade, de nombreux arbustes exotiques, herbes aromatiques et fleurs, et en particulier des variétés de tulipe de toutes couleurs, y compris le vert, et le lilas, sont mentionnés pour la première fois en Hongrie à l'époque de la domination ottomane (1541-1686).

Les régions qui ne sont pas sous la domination turque continuent de puiser leur inspiration culturelle en Europe occidentale, et l'influence la plus marquante sera celle de la Renaissance italienne à son apogée aux *xv^e* et *xvi^e* siècles. Jusqu'à l'invasion de son pays par les Turcs, le grand roi hongrois Mathias I^{er} Corvin (1458-1490) invite des érudits et artistes italiens à sa cour, dans ses palais splendides de Buda et Visegrad, dont les jardins sont agrémentés de volières ornementales, de fontaines, de terrasses, de parterres et même de labyrinthes de style Renaissance, ainsi que de nombreuses plantes importées d'Italie. La République de Raguse (l'actuelle Dubrovnik) entretient des relations étroites avec l'Italie du Nord à l'époque où sa culture humaniste est au zénith. Les villas de la côte, avec leurs terrasses, leurs pergolas et leurs bassins reliant le jardin à la mer, sont calquées sur des modèles italiens. La mieux conservée est la Villa Sorokocovic, de style gothique-Renaissance, qui se trouve à Lapad. Sur la



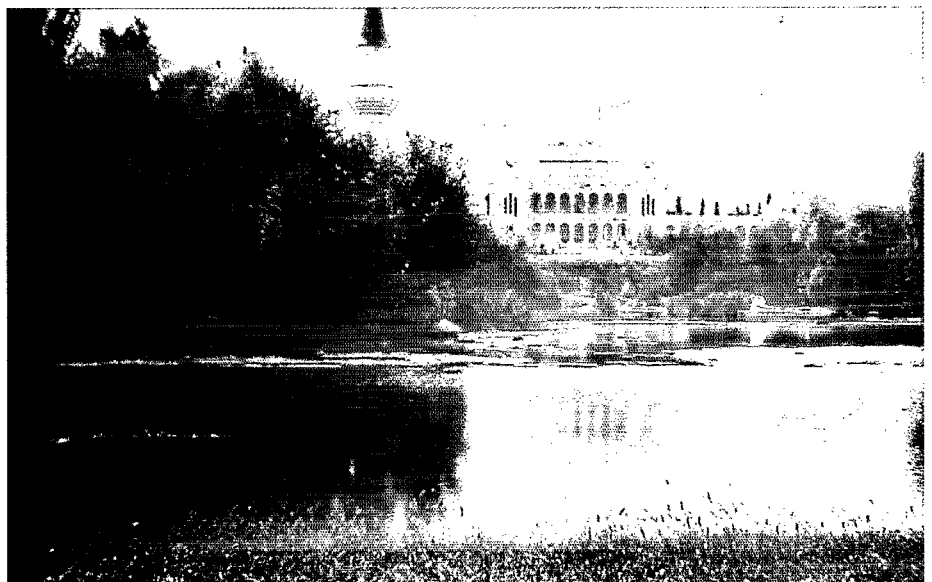
Dobříš, Tchécoslovaquie. Le jardin, dessiné par les architectes de Cotte et Servandoni entre 1745 et 1770, a été restauré par l'architecte français Touret en 1911.

Konopiste, Tchécoslovaquie. Le jardin baroque de 1750 a été réaménagé en 1910 en jardin à l'italienne sous la direction du duc Francis Ferdinand d'Este, son propriétaire d'alors.



Kutná Hora, Tchécoslovaquie. Cette église médiévale, qui est parmi les plus belles d'Europe, était rehaussée d'un tapis floral composé de plantes molles aux vives couleurs lorsque Margaret Rutherford Jay l'a photographiée en 1924.

Parc Carol, Bucarest, Roumanie. Un minaret domine le lac au dessin naturel qui occupe le centre de ce parc, ainsi baptisé en l'honneur du roi Carol.

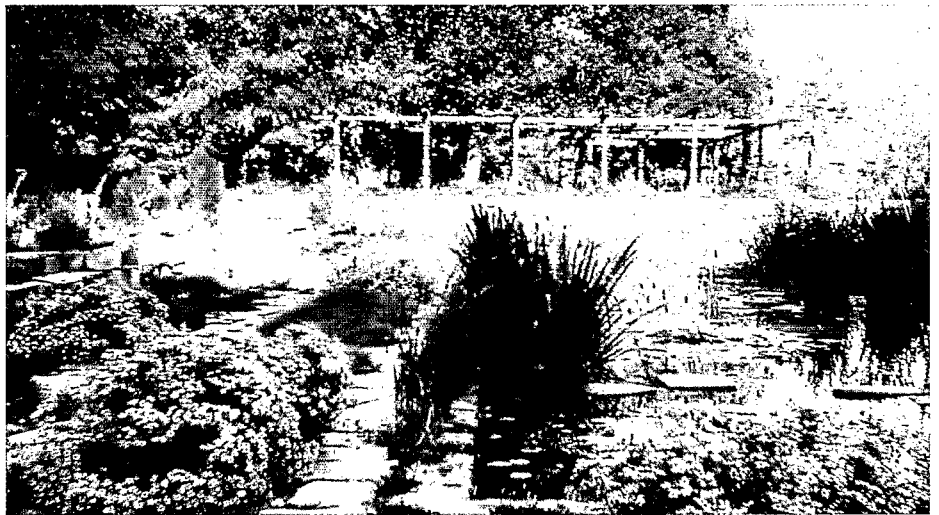


douzaine à peu près de jardins Renaissance qui subsistent en Pologne, ceux de Baranow, Pieskowa Skala et Brzeg ont récemment été restaurés, mais c'est celui de Mogilany (vers 1560) qui, avec son modeste plan classique, sa situation à flanc de coteau et sa vue sur les Tatras dans les lointains, est le plus évocateur.

Au siècle suivant, l'art des jardins se fait plus recherché et plus grandiose. L'empereur Rodolphe II embellit son spectaculaire palais de Prague de jardins à la française compliqués, richement décorés de statues et de fontaines dessinées par l'influent architecte néerlandais Vredemaan de Vries (1527-1606). Le jardin tout proche de Valdstejn, qui date de 1626, est d'une somptuosité égale, avec sa *sala terrena* dessinée par l'architecte italien G. Pieroni et ses statues d'Adrian de Vriest.

Influence française

Après la défaite de l'armée turque à Vienne en 1688, la majeure partie de l'Europe orientale va connaître une période d'essor et de prospérité considérables. La mode du style baroque, inventé par les Français et dont le parc royal de Versailles est l'exemple le plus achevé, gagne toute l'Europe, essayant en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Pologne et en Slovénie, république du nord de la Yougoslavie qui fait alors partie de l'Empire austro-hongrois. On l'adapte judicieusement au climat plus sec de ces régions en évitant les nombreuses fontaines et autres jeux d'eau complexes qui le caractérisent en France. Plus d'une centaine de jardins de ce type se créent en Hongrie, mais la plupart seront par la suite transformés ou disparaîtront. Parmi ceux qui ont subsisté, le plus grand est celui d'Esterhaza à Fertöd qui, presque entièrement détruit au cours de la dernière guerre, a été superbement restauré. Beaucoup ont également disparu en Tchécoslovaquie et ne nous sont connus que par des gravures. Celui de Buchlovice, qui existe toujours, dans les collines de Chřibý, en Moravie méridionale, en est un bel exemple – ses terrasses, escaliers, bassins et statues, tous bien entretenus, sont demeurés intacts. Ceux de Dobříš et Konopiště, en Bohême centrale, ont également conservé leur forme originale classique à la française. En Pologne, de magnifiques parterres de broderie, de nombreuses sculptures et des arbres taillés décorent encore les jardins de Nieborov près de Lowicz et de Białystok et Wilanow près de Varsovie. Bien que beaucoup de jardins de



Monastère de Cotroceni, Bucarest, Roumanie. Une pergola de pierre surplombe un jardin consacré à toutes les variétés de plantes à fleurs vivaces.



Palais de Sinaia, Roumanie. Le parterre, éblouissant de lumière et décoré d'urnes remplies de fleurs, tranche avec bonheur sur le sombre bois de conifères situé à l'arrière-plan.

style baroque aient été créés dans le bassin pannonien, en Yougoslavie, entre Styrie et Vojvodine, le plus magnifique se trouve à Dornava, près de Ptuj, en Slovénie. Là, un axe de 1,8 km de long traversant la demeure se termine à chaque extrémité par des sculptures. Un immense parterre en quatre parties, richement décoré d'un ensemble de sculptures, dont la majeure partie a résisté au temps, entoure une fontaine à l'effigie de Neptune.

Au-delà du baroque

La rigueur des formes complexes du modèle baroque commence à paraître rigide et anachronique à la sensibilité romantique naissante dans l'Europe du XVIII^e siècle. L'apparence plus naturelle du jardin paysager anglais, avec ses vastes pelouses vallonnées, ses chemins sinueux et ses plans d'eau aux formes imprécises conviennent mieux au tempérament de l'époque. En Hongrie, une multitude d'arbres et arbustes à fleurs sont ainsi plantés à Tata, Martonsvar (demeure de la famille Bruns-vick, amie de Beethoven) et à Varosliet – ces deux derniers jardins étant l'œuvre du fameux dessinateur allemand C. H. Nebbien (1778-1841) – afin

d'offrir une perspective charmante aux lignes douces. En Tchécoslovaquie, c'est à Lednice, en Moravie méridionale, que l'on trouve l'exemple par excellence de ce style. D'importance réellement internationale, ce parc créé par les Liechtenstein s'enorgueillit d'un lac de 34 hectares qui ne compte pas moins de quinze îles et d'une multitude de constructions romantiques, dont un minaret (de 1791) et une serre de fer aux lignes arrondies (de 1843) due à l'architecte anglais G. Devien. En Pologne, des tendances au classicisme se font jour avec l'apparition du style paysager. Des temples et rotondes embellissent les quatre grands parcs – Arkadia, Lazienki, Lancut et Pulawy – ouverts au public. Pulawy présente un intérêt particulier dans la mesure où il a été dessiné par Izabela Czartoryska (1746-1835), auteur de l'ouvrage polonais classique sur les jardins anglais paysagers intitulé *Various thoughts on the creation of gardens* [Réflexions sur l'art des jardins] (Wrocław, 1805).

A partir du milieu du XIX^e siècle, l'intérêt croissant du public pour la botanique va se traduire par la constitution de nombreuses collections de plantes décoratives, dont certaines

deviendront finalement des arboretums d'importance internationale. Les plus remarquables sont celles de Kornik et Goluchow en Pologne, ainsi que la célèbre collection du comte Ambrozy-Migazzy à Malonya, localité alors hongroise qui se trouve aujourd'hui en Tchécoslovaquie. On crée de nouveaux jardins botaniques, tel celui de Cluj en Transylvanie, ainsi que des jardins zoologiques comme celui de Poznan en Pologne. La santé publique et les loisirs prenant de plus en plus d'importance, des parcs publics vont être aménagés dans les grandes villes. Le parc Carol, à Bucarest, en est l'un des meilleurs exemples. Beaucoup seront installés sur les ruines des enceintes fortifiées construites pour protéger de nombreuses villes et cités anciennes. C'est le cas des parcs de Jindřichův Hradec en Tchécoslovaquie et de Cracovie en Pologne. C'est aussi le souci de la santé publique qui sera à l'origine de la création de stations thermales comme Marienbad et Francenbad, avec de vastes jardins paysagers et d'agrément

où les curistes peuvent prendre de l'exercice et qui doivent généralement leurs couleurs vives à des plantes annuelles semi-vivaces ou molles que l'on commence alors tout juste à importer d'Amérique du Sud, d'Afrique du Sud et des régions tropicales d'Extrême-Orient. Le tapis de fleurs ornant le parvis de la grande église médiévale de Kutná Hora (postérieur à 1380), en Tchécoslovaquie, est un intéressant exemple de ce type de jardin d'agrément.

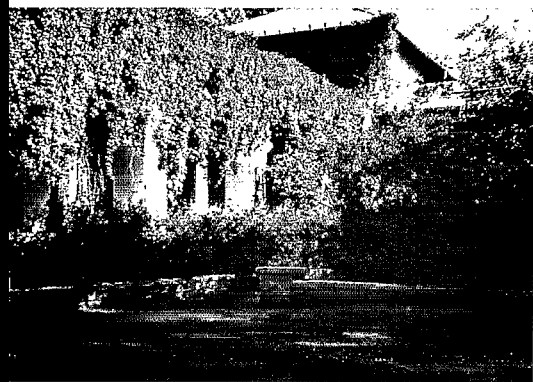
Parallèlement à ces grandes réalisations, on aménage des jardins particuliers ornés de plantes à fleurs de taille plus modeste. Ce sont eux dont les photographies, prises en 1924 par l'architecte paysagiste américaine Margaret Rutherford Jay, servent à illustrer le présent article. C'est la famille royale roumaine qui a le plus fait pour introduire ce type de jardin d'agrément dans son pays. Au palais de Sinaia, de la glycine tombait en grappes sur une loggia; les terrasses, les statues et les parterres étaient délicatement décorés

de plantes à fleurs vivaces. Au palais de Potlogi, la treille qui s'enroulait sur des arceaux de fer forgé mouchetait d'ombre une allée. Au monastère de Cotroceni, près de Bucarest, une pergola surplombait d'étroites plates-bandes plantées d'herbes odorantes et de fleurs, disposées suivant un agencement délibérément archaïque.

Au début du xx^e siècle, l'art et l'esthétique modernes ont inspiré une série de villas urbaines aux superbes jardins architecturés, tels ceux de Jan Kotera et Adolf Loos à Prague, ou de la villa Tugendhat construite par Mies van der Rohe à Brno, ainsi que le remodelage des jardins du palais de Prague par l'architecte slovène Plecnik. De nos jours, on crée des parcs et des réserves naturelles aux environs des grandes villes à des fins récréatives et pédagogiques. Avec l'essor du tourisme de masse, de grands travaux d'architecture paysagère ont été réalisés dans les stations bulgares de la mer Noire et le long des rives du lac Balaton. En même temps, de nombreux jardins historiques longtemps négligés sont refaits et restaurés. ■



Palais de Sinaia, Roumanie. Rideaux d'eau et statues de Neptune et autres dieux marins de la fontaine délicatement enserrée dans une composition florale monochrome d'un jaune orangé.



Palais de Sinaia, Roumanie. Loggia couverte de glycine.

Toutes photos : © Margaret Rutherford Jay Collection, Architecture Slide Library, University of California at Berkeley. *Museum* tient à remercier tout spécialement la bibliothécaire Maryly Snow, dont le concours lui a permis de se les procurer en temps utile.

Margaret Rutherford Jay, auteure de toutes les photos inédites prises en 1924 qui illustrent le présent article, est l'une des femmes auxquelles on doit la renaissance de l'art des jardins aux États-Unis d'Amérique dans les premières décennies de ce siècle. A l'époque, les enseignements dispensés dans les grandes universités étaient fermés aux femmes, qui devaient donc se rabattre sur d'autres établissements spécialisés comme la Cambridge School of Architecture and Landscape Architecture for Women ou la Lowthorpe School of Landscape Architecture, Gardening and Horticulture for Women. Les jeunes diplômées, exceptionnellement nombreuses, de ce genre d'écoles, rencontrèrent beaucoup de résistance dans une profession dominée par les hommes. Les bureaux d'architectes-paysagistes composés exclusivement de femmes ont joué un rôle décisif dans l'extraordinaire succès professionnel des femmes de la génération de Margaret Rutherford Jay, que leurs confrères dans leurs propres bureaux refusaient systématiquement d'employer.

LE MUSÉE ET LE PARC DE WINTERTHUR DANS LE DELAWARE

Une vaste demeure, une grande ferme et des jardins – combinant en un amalgame typiquement américain plusieurs influences européennes – constituent le Musée de Winterthur qui, entouré de son parc, est situé au bord de la Brandywine, dans l'État du Delaware, aux États-Unis d'Amérique. Dans le présent article, Lynn Davis, directrice chargée des relations avec les médias de Winterthur, retrace l'histoire du parc, tandis que Denise Magnani, conservatrice paysagiste, fait faire aux lecteurs le tour de la maison pour les familiariser avec les lieux.

Un parc américain aux racines européennes

Lynn Davis

Winterthur à l'époque où le domaine était encore une exploitation agricole en activité, dans les années 20.

Un jardin typiquement américain peut sembler une contradiction dans les termes ; car, après tout, comme pour la plupart des autres aspects de la culture américaine, l'art des jardins s'est pendant longtemps inspiré des traditions européennes. Ce n'est qu'au xx^e siècle que les imitations des styles français et italien ainsi que les diverses interprétations du paysage anglais ont débouché sur un style de jardin typiquement américain, amalgame d'influences venues de presque toutes les parties du monde.

Le paysage de Winterthur est la quintessence même du jardin américain. En se pliant à la configuration du terrain et en réalisant un équilibre entre la science de l'horticulture et l'art des jardins, le parc de Winterthur donne l'impression « d'avoir toujours été là ». Et pourtant, c'est un parc relativement récent qui se modifie sans cesse.

Lorsque Henry Francis Du Pont hérita de Winterthur en 1927, ce fut lui qui se chargea de l'aménagement du jardin. Comme les autres membres de sa famille, il avait un goût prononcé de la nature et avait toujours aimé les plantes et les fleurs. Au cours de ses études à Harvard et lors de pèlerinages annuels en Europe, il avait pu étudier divers styles de jardins. L'intérêt qu'il éprouvait pour les jardins et les connaissances qu'il avait acquises en la matière se traduisirent à Winterthur par une remarquable composition personnelle qui, malgré les diverses influences qu'on y décèle, n'est pas la copie servile d'un style européen.

Révolution et fleurs

L'influence française n'est pas toujours évidente lorsqu'on se promène dans le parc de Winterthur. Les arbustes minutieusement taillés, les parterres et les plans axiaux qui caractérisent le jardin classique à la française y sont fort rares. En fait, au moment où le premier Du Pont quitta la France pour le Nouveau Monde, les Français n'avaient déjà plus la même passion pour les grands jardins géométriques dessinés par Le Nôtre et ses disciples, au xvii^e siècle et au début du xviii^e siècle, pour orner les châteaux. Dès 1750, on connaissait l'existence, en Angleterre, de jardins qui avaient « l'air naturel », et les missionnaires envoyés en Extrême-Orient évoquaient dans leurs lettres les splendeurs des jardins chinois, au tracé asymétrique et à la végétation exotique.

Après la Révolution, les Français se prirent d'une nouvelle passion pour les fleurs et les arbres. Le botaniste Louis Lelieur remarquait en 1802 que plus personne ne s'intéressait aux affaires de l'État : tout le monde s'intéressait à l'agriculture, qui faisait fureur. Paris était alors devenu un foyer animé d'étude de la botanique et le Jardin des plantes était au centre de l'excitation suscitée par cette discipline. Un jeune imprimeur, du nom d'Éleuthère Irénée Dupont, assistait avec assiduité aux cours de botanique que l'on y donnait. S'il le faisait, c'était certes parce qu'il aimait les plantes avec passion, mais c'était également pour une raison pratique : lui et son père envisageaient d'émigrer en Amérique. Ils rêvaient de créer, dans les vastes espaces inexplo-



rés, une colonie modèle où leur survie dépendrait vraisemblablement du travail de la terre et de la mise en valeur de ses ressources.

Éleuthère s'installa sur les rives de la Brandywine en 1802 et l'un de ses premiers soins fut de planter un jardin et un verger. Ne pas avoir de jardin était ce qui le privait le plus, écrivait-il en 1803, et son premier souci fut d'en créer un. Éleuthère n'était pas botaniste professionnel, mais sur sa demande de passeport il avait inscrit « botaniste », pensant que tel serait son métier en Amérique. Il transmitt sa passion de l'horticulture à la génération suivante des Du Pont, née dans le Nouveau Monde. Tous ses enfants avaient des jardins et ils se rendirent plusieurs fois à l'étranger pour participer à des explorations botaniques.

En fin de compte, le legs d'Éleuthère Irénée Dupont en matière d'horticulture allait être son amour des fleurs,

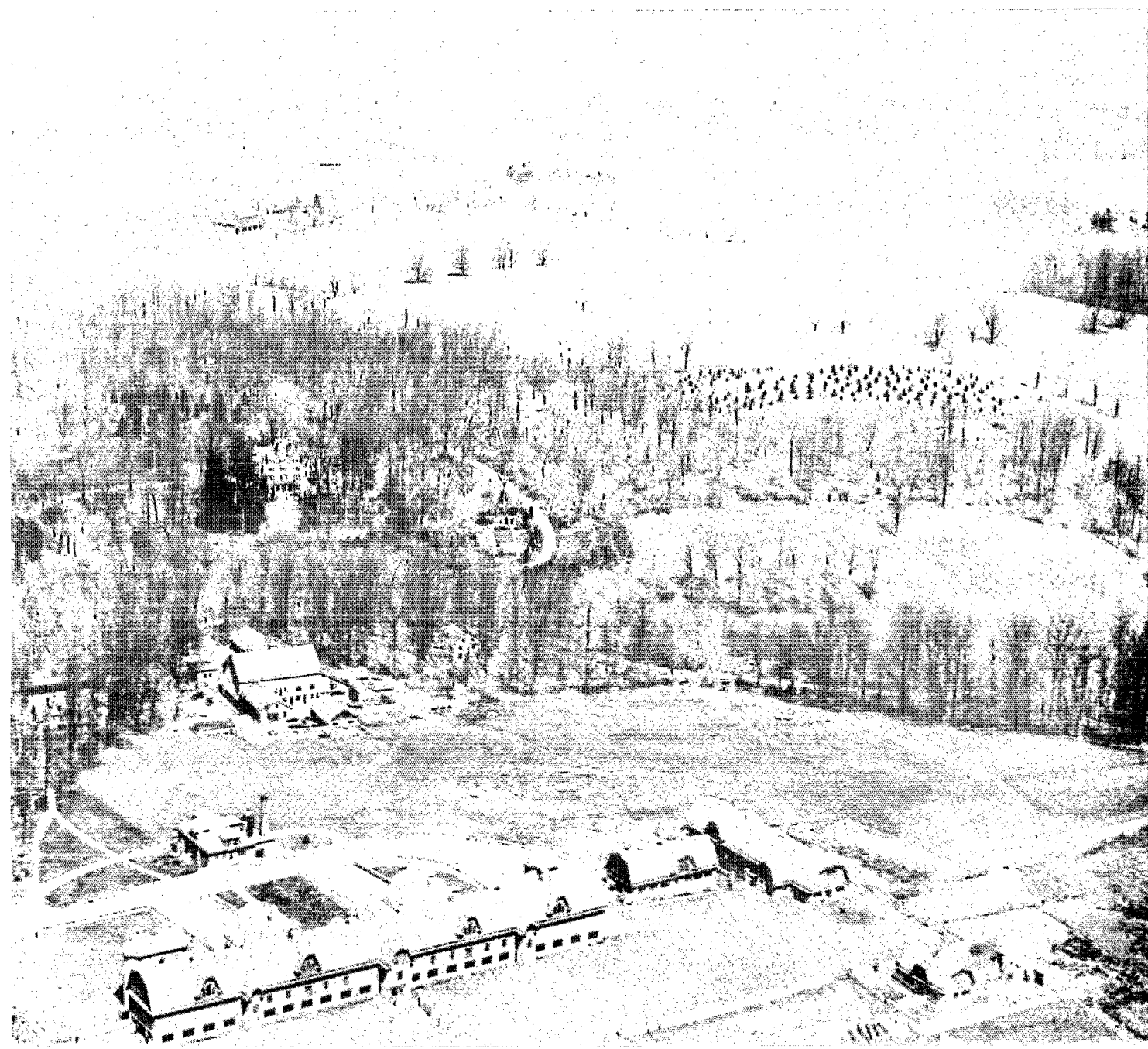
legs qui inspira des générations de jardiniers sans imposer de carcan à leur imagination. - J'espère que l'amour de la famille pour les fleurs se perpétuera chez mes enfants », écrivait Louisa Du Pont en 1876. Ses vœux devaient être comblés, car c'est à son fils, Henry Algernon Du Pont et à son petit-fils, Henry Francis Du Pont, que l'on doit le parc de la propriété familiale, dénommée Winterthur. L'influence française s'y fait sentir d'une manière à la fois directe et subtile, par une serre contiguë à la façade nord de la maison où sont exposés plantes et arbres exotiques, évoquant les orangeries de la France prérévolutionnaire, et le jardin de style semi-classique au cadran solaire où, derrière une haie de buis circulaire, fleurissent divers arbustes et buissons : xanthocères, boules de neige, halesies, fothergillas, cognasiers et lilas.

Le jardin au cadran solaire fut créé

par l'architecte paysagiste américain Marian Gruger Goffin, de même que le jardin au miroir d'eau, seul jardin de style véritablement formel de Winterthur. Ce n'est que dans cette partie du parc de Winterthur que le visiteur peut déceler une influence italienne manifeste. Fidèle à la conception de la Renaissance italienne, cette partie classique du parc est celle qui est la plus proche du musée et elle était jadis le prolongement logique de la maison. C'est l'un des rares endroits de Winterthur où les visiteurs retrouvent la structure et les caractéristiques architecturales des jardins italiens : terrasses, escaliers, balustrades et statues.

Un décor qui change de mois en mois

De toutes les traditions européennes, ce sont les styles anglais, notamment le parc paysager du XVIII^e siècle ainsi que



les jardins dessinés par Robinson et Gertrude Jekyll à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, qui ont eu à Winterthur la plus forte influence. En Angleterre, au XVIII^e siècle, l'art des jardins prit une orientation nouvelle. Au cours de cette période, on commença à modeler les jardins sur le paysage environnant afin de tenter de briser la symétrie rigide du jardin classique. Les adeptes de ce nouveau style préféraient les sentiers sinueux, les lacs de forme irrégulière et les bouquets d'arbres pittoresques au caractère artificiel des jardins géométriques à la française et des buis savamment taillés.

• Lorsque nous dessinons des parterres et des plans d'eau, nous prenons la nature comme modèle et l'art des jardins atteint son apogée lorsque nous copions la nature si judicieusement qu'il est impossible de déceler l'influence de l'art », notait Humphrey Repton, l'un des adeptes et des créateurs du style paysager. A Winterthur, on discerne surtout l'influence de cette école dans les perspectives que l'on découvre du Belvédère et de la Colline aux chênes ainsi que dans l'allée sinueuse, bordée d'arbres, par laquelle on accède au domaine. Les pelouses, les lacs et l'emplacement des arbres sont soigneusement agencés de manière à sembler le prolongement naturel

des versants onduleux de la vallée de la Brandywine, elle-même évocatrice des paysages de la campagne anglaise.

Au XIX^e siècle, les jardins anglais devinrent de plus en plus romantiques dans leur conception, éclectiques dans leur caractère et complexes dans leur détail. Les dessinateurs de jardins tels que William Robinson et Gertrude Jekyll orientèrent une fois de plus l'art des jardins dans une direction nouvelle. Renonçant aux prétentions et aux excès qui étaient réapparus pendant la période victorienne, ils préconisaient une combinaison de proportions et de formes savantes associées à un usage précis de la couleur. • Nous ne devons pas dessiner nos jardins selon un plan rigide qui lasse la vue, écrivait Robinson en 1871, mais nous devons en faire des havres de grâce paisible et de verdure, des petits tableaux qui changent de mois en mois. •

Ces principes eurent une influence profonde sur H. F. Du Pont lorsqu'il créa le jardin de Winterthur. A l'instar de Robinson et de Jekyll, il mêla les plantes en des associations qui avaient l'air naturel, mais étaient soigneusement étudiées. Il savait juxtaposer avec art couleurs et textures et était célèbre pour ses appariements inusités – mais néanmoins remarquables – de couleurs.

Une des combinaisons de couleurs préférées de Du Pont – le jaune et le bleu lavande – tient une place importante dans le jardin de Winterthur au printemps comme en automne. En avril, le jardin resplendit du jaune pâle des corymbes et du bleu lavande des rhododendrons de Corée. En automne, H. F. Du Pont eut l'idée de recréer cette combinaison de couleurs en contrastant le fruit mauve du callicarpe à l'hamamélide et également en faisant ressortir le mauve des colchiques contre le jaune des oranges sauvages.

Cependant, le parc de Winterthur est plus qu'un simple agrégat de divers styles historiques. Avec sa végétation en étages, ses couleurs et ses formes novatrices, ses plantes autochtones et ses dimensions majestueuses, c'est un hommage rendu à la fois au paysage et à l'esprit américains. Grâce à la vision d'Henry Francis Du Pont, le style américain du XX^e siècle qu'incarne Winterthur marquera un jalon dans l'histoire des jardins. ■

La maison qui abrite le Musée Henry Francis Du Pont.





Un jardinier au salon

Le Jardin au cadran solaire, l'un des rares jardins de style semi-classique du parc de Winterthur.

Denise Magnani

Les visiteurs du Musée et du parc de Winterthur recherchent en vain le peron imposant et les colonnes de marbre qui les accueillent souvent dans les grands musées américains. Pour accéder à Winterthur, ils doivent parcourir sur environ 800 mètres une route qui serpente au milieu de collines aux lignes douces, en longeant des bosquets, des ruisseaux et un étang au bord duquel s'ébattent des oies du Canada. De cette route, ils peuvent apercevoir les bâtiments de la ferme où l'on élevait des génisses lorsque Winterthur était encore une exploitation agricole.

Le conservateur d'un musée italien, en apercevant Winterthur, a immédiatement eu l'impression de quelque chose de déjà vu : « Oh ! on dirait un tableau de Wyeth. » En fait, André Wyeth et d'autres artistes de l'école de Brandywine habitent tout juste à quelques kilomètres de là.

Lorsque les visiteurs arrivent au musée, ils sont souvent étonnés que cette demeure de neuf étages et de 196 pièces ne soit pas plus imposante. Nichée au flanc d'une colline, elle

semble toute petite à côté des arbres centenaires des bois environnants. Le musée ainsi que les 95 bâtiments du domaine sont peints en un beige qu'on désigne familièrement sous le nom de « boue de Winterthur ».

Cette tonalité discrète, la célébration de la vie pastorale ainsi que l'intégration soigneusement pensée de la maison et du jardin ont été expressément voulues par Henry Francis Du Pont, le fondateur du musée. Il était très heureux d'entendre les connaisseurs dire qu'il avait créé la première collection d'arts décoratifs américains, mais il voulait également que les visiteurs jouissent à Winterthur de la beauté de la nature.

« Dans quinze ans, disait-il, on ne saura plus ce qu'est une vraie ferme. » De son vivant, les écoliers de l'État du Delaware visitaient tous les printemps Winterthur pour y voir les jeunes animaux qui venaient de naître et des milliers de visiteurs parcouraient le jardin qui changeait au gré des saisons.

« Je suis né à Winterthur et j'en ai toujours aimé tous les aspects », déclara

H. F. Du Pont dans une interview. A la fois berceau de sa famille, œuvre de sa vie, exploitation agricole et laiterie renommée dans le monde entier, ce domaine incarnait l'intérêt qu'il avait éprouvé toute sa vie pour l'horticulture et l'art des jardins ; en outre, c'était là qu'il avait réuni une collection célèbre d'objets américains. Pour lui, la ferme, le jardin et le musée étaient les trois parties d'un ensemble complexe, inextricablement liées par son amour de la nature, son souci extrême du détail et son goût pour les assemblages subtils et harmonieux de couleurs et de formes. Il instaura entre ces trois éléments un équilibre subtil qui est encore aujourd'hui la marque distinctive de Winterthur.

L'amour que H. F. Du Pont éprouvait pour le paysage de Winterthur se développa au cours d'une enfance idyllique passée dans les bois et les prés de la demeure. Comme beaucoup de membres de la famille Du Pont, son père, le colonel Henry Algernon, s'intéressait à l'agriculture moderne et gérait un domaine qui ressemblait à un



Hippocampe au bord du miroir d'eau, dans la partie la plus classique du parc de Winterthur.

petit village. Sa mère, Pauline, avait transmis son amour des fleurs à son fils et à sa fille Louise. Après l'université, au lieu d'entrer dans l'armée ou de devenir un homme d'affaires, H. F. Du Pont s'inscrivit à la Buzzey Institution de Harvard pour y étudier l'horticulture.

Quarante-huit nuances de vert

Après la mort soudaine de sa mère, H. F. Du Pont abandonna ses études et revint à Winterthur pour s'occuper du domaine. Son père, qui venait d'être élu sénateur, put ainsi habiter à Washington. Peut-être pour se distraire de son deuil récent, Du Pont se livra à une série d'expériences ambitieuses en matière d'horticulture et d'architecture paysagiste. Il se documenta attentivement sur l'époque de floraison de milliers de plantes ainsi que sur leurs caractéristiques culturelles et esthétiques. Il s'inspira de ce répertoire pour concevoir les combinaisons lyriques de couleurs qui se renouvellent toutes les saisons dans le grand parc copié de la nature et qui allait devenir l'œuvre de sa vie. Au cours des vingt années suivantes, les diverses tâches dont il assumait la direction (il s'occupait en même temps de l'exploitation agricole, de l'aménagement du parc et de l'agencement de la maison) eurent une influence considérable sur la formation de l'esthétique qui devait présider à sa collection et sur la synthèse unique en son genre qu'il sut créer à Winterthur.

Dans le musée, les pièces qui constituaient autrefois l'appartement d'Henry Francis Du Pont révèlent clairement l'importance qu'il attachait à la relation entre l'intérieur et l'extérieur. C'est de la fenêtre de sa chambre à coucher, au septième étage, qui donne directement sur le jardin de style Renaissance italienne, qu'on a la meilleure vue du domaine. Le bureau où il réunissait à l'aube ses régisseurs évoquait avec beaucoup de fantaisie les plaisirs de la vie campagnarde. Du porche contigu, il avait une vue étonnamment nette de la ferme, des bois et du jardin.

Dans la chambre de sa femme (et dans plusieurs autres pièces), on changeait les tissus d'ameublement toutes les saisons pour les harmoniser ou les contraster avec les couleurs du paysage. En mai, les motifs floraux rose foncé et blanc des housses et des lambrequins prolongent l'harmonie de blancs et de roses des cornouillers et des azalées japonais de Kurumé et les pastels des

fleurs sauvages qui tapissent, sur une colline adjacente, les quatre hectares du bois d'azalées en fleurs.

Dans le parc de Winterthur, H. F. Du Pont apprit à faire ressortir des masses claires sur un fond vert ou brun pour obtenir le maximum d'effet. Dans le musée, certaines salles et certaines entrées sont peintes dans ces couleurs. Les peintres du domaine ont quarante-huit nuances de vert à leur disposition pour faire des retouches. Les pièces sont recouvertes de papiers peints de style oriental représentant des paysages idéalisés, ce qui leur donne un air de jardin. Des tableaux figurant des paysages et des tapisseries aux motifs floraux décorent les murs. Les guides et les conservateurs invitent les visiteurs à contempler dans le parc les floraisons du moment et à faire le rapprochement avec la décoration intérieure.

Une fois que ces derniers ont pris

conscience du lien qui existe entre l'intérieur et l'extérieur du musée, ils les invitent à examiner de plus près la conception des pièces. Par exemple, la chambre à coucher bleue a des fenêtres sur trois côtés et ses murs sont peints en un bleu-gris sourd qui semble se confondre avec le ciel. Un tableau, accroché au-dessus de la cheminée, représente un paysage avec des moutons au premier plan, à côté de pièces en terre cuite posées sur le rebord de la cheminée : un bélier, une brebis et des agneaux couchés. Par les grandes fenêtres de chaque côté de la cheminée, les visiteurs peuvent contempler les terres qui étaient autrefois des pâturages.

Winterthur cessa d'être une exploitation agricole peu de temps après la mort d'Henry Francis Du Pont en 1969 et la famille ne réside plus dans la propriété. Mais les visiteurs ont tou-

jours l'impression de se trouver dans un lieu habité, vivant. Henry Francis Du Pont passa sa vie à collectionner et à agencer meubles et plantes afin que les autres puissent aussi profiter de leur beauté. Le don que représentent pour le public ses collections et les paysages de Winterthur offre une vision apaisante du passé et du présent de l'Amérique et une preuve tangible du lien étroit qui existe entre la nature et l'art. ■

L'allée dénommée à juste titre « l'Allée de mars » annonce le printemps lorsque les crocus commencent à percer au travers des feuilles de l'année précédente et s'épanouissent les jours de soleil.



Chapultepec : un refuge hospitalier au milieu de la pollution ambiante

Luz Elena Zavala Grisi

Administratrice de banque et peintre, Luz Elena Zavala Grisi possède une petite maison de campagne loin de l'effroyable pollution qui asphyxie Mexico. Cela ne diminue pourtant en aucune façon la passion avec laquelle elle présente aux lecteurs de Museum l'un des jardins publics urbains les plus anciens d'Amérique latine, le parc de Chapultepec.

La ville de Mexico et le parc de Chapultepec sont indissociables. Parler de Mexico, c'est parler de Chapultepec tant ce dernier est riche de tradition et d'histoire. Situé au sud-est de la ville, non loin du Zócalo (le cœur précolombien et colonial de la ville), ce parc vieux de plus de huit siècles constitue le centre historique, culturel et didactique et l'espace de loisirs et de divertissement le plus remarquable du Mexique, ainsi que l'un des sites publics municipaux les plus vastes, les plus anciens, les plus beaux et les plus visités du monde. Il occupe une superficie de 643 hectares et attire tous les dimanches quelque 1 200 000 visiteurs.

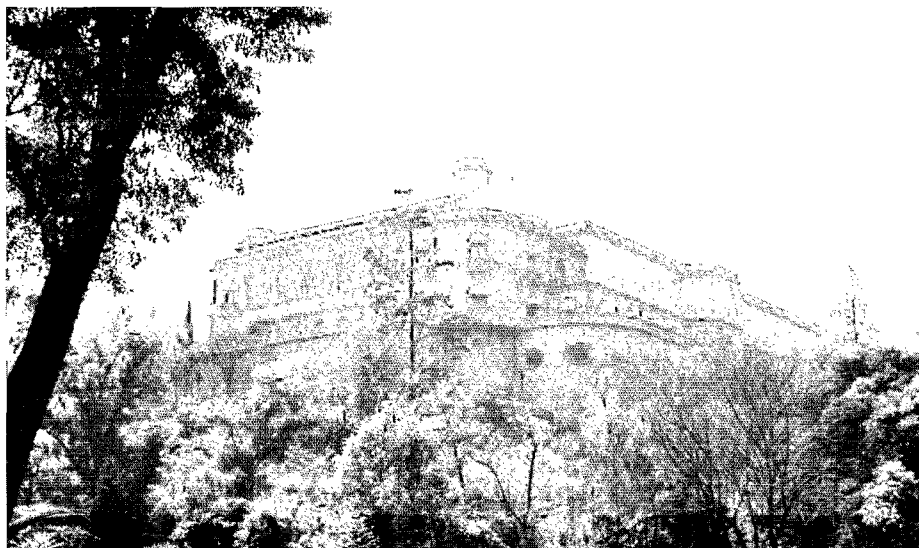
Son nom, d'origine nahuatl, signifie « la colline de la sauterelle ». Il s'agit d'un dôme volcanique qui s'élève à près de 45 mètres au-dessus du niveau de la vallée perçant la Sierra de las Cruces ; à ses pieds jaillissaient des sources aujourd'hui tarées qui alimen-

taient partiellement en eau potable la ville de Mexico ; cette colline est entourée du parc qui porte son nom. L'accès principal au parc de Chapultepec est le Paseo de la Reforma, tracé en 1864 par l'empereur Maximilien de Habsbourg et appelé à l'époque la Calzada del Emperador [Chaussée de l'empereur].

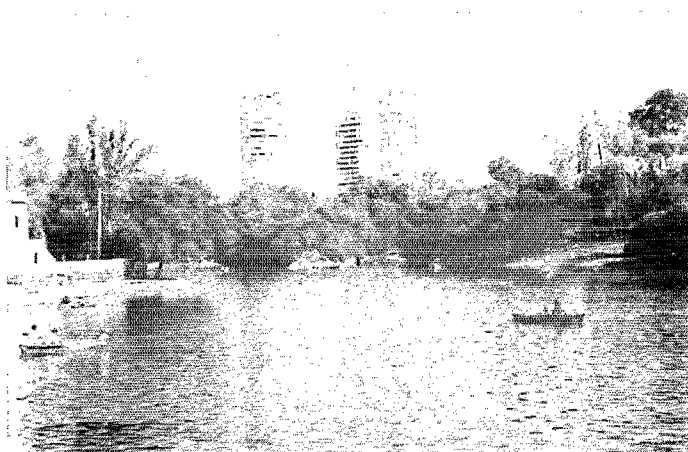
Au début du xiii^e siècle, lors du déclin de la culture toltèque et de l'abandon de la ville de Tula, quelques Toltèques s'établirent à Chapultepec en 1159, y demeurant jusqu'en 1162. C'est à cette date que Chapultepec fit son entrée dans l'histoire.

Un siècle plus tard, en 1280, seize familles aztèques originaires d'Aztlán arrivèrent à Chapultepec. L'altitude à laquelle s'élevait la colline, d'où l'on dominait le lac et ses environs, faisait de celle-ci un observatoire excellent pour guetter les groupes ennemis. Le Codex Ramírez nous apprend que les arrivants étaient entourés d'une multi-

Toutes les photos sont de l'auteur



Le château, tour à tour résidence présidentielle, observatoire et – enfin – musée.



Au centre de la ville, un poumon.



Chaque dimanche, 1 200 000 visiteurs.

tude, parmi laquelle personne ne semblait bien disposé à leur égard ». Cette hostilité était due au fait que le site était convoité par les groupes voisins à cause de ses sources et elle s'expliquait en outre par les différences de coutumes, de religions et de rites et par le fait que les nouveaux venus utilisaient une arme inconnue des autres, l'arc et la flèche. Pour finir, on leur déclara la guerre et ils furent expulsés de Chapultepec en 1299. Le petit groupe aztèque survivant prit la fuite et s'installa dans les marais roséliers de la lagune. Les Aztèques mirent vingt-six ans à se remettre de leur défaite et, en 1325, fondèrent Tenochtitlán, l'actuel Mexico.

Le premier aqueduc

Les Aztèques firent de Chapultepec un lieu sacré. Vers 1428, Nezahualcōyotl, roi de Texcoco, allié des Aztèques, fit construire une résidence au pied du versant oriental de la colline (à l'endroit où, par la suite, s'élèveraient successivement le restaurant Chapultepec, le Musée de la flore et de la faune et, aujourd'hui, le Musée national d'art moderne) ; il ferma le parc, enrichit sa flore en plantant des *abuebuetes* (conifères du Mexique) et fit se développer la faune. Moctezuma I^{er}, cinquième empereur aztèque, fit construire le premier aqueduc connu, qui amenait l'eau des sources de Chapultepec jusqu'à l'entrée de la ville (1465-1466). Cet aqueduc, long de 3 kilomètres, se composait de deux canaux de pierre et de mortier, posés sur une voie tracée tout exprès pour lui servir de support. L'une des souffrances les plus cruelles endurées par les Aztèques pendant le siège de Tenochtitlán fut le manque d'eau

potable, Cortés ayant fait détruire l'aqueduc.

Après la chute de Tenochtitlán, la ville de Mexico obtint de l'empereur Charles Quint, le 25 juin 1530, la délivrance d'une ordonnance royale stipulant que, compte tenu de ses sources qui alimentaient toute la population, Chapultepec lui serait rattaché à perpétuité. En 1779, le vice-roi Bucareli acheva la reconstruction et le nettoyage de l'aqueduc, qui doublait toute la calzada de Chapultepec jusqu'au lit du Salto del Agua, mesurait 4 636 aunes, soit 3 963,5 mètres, et se composait de 904 arcades. Actuellement, on peut voir un petit tronçon formé de 22 arcades de 4 mètres de haut sur l'avenue Chapultepec.

C'est au vice-roi Matías de Gálvez que l'on doit le projet initial du château de Chapultepec et c'est à son fils et successeur, le vice-roi Bernardo de Gálvez, qu'il appartient de faire construire cet ouvrage. Les plans furent dessinés par l'ingénieur Manero et la construction placée sous la responsabilité du capitaine d'infanterie Augustin Mascaro. Les travaux débutèrent en 1785 et se terminèrent en 1787. Le vice-roi de Horcasitas (1789-1794) empêcha qu'il ne fût vendu aux enchères et fit de l'Alcazar le siège des Archives générales de la vice-royauté.

Chapultepec fut à nouveau témoin de l'histoire en 1847 ; en effet, à cette date, le château abritait le Collège militaire et, au moment de l'invasion nord-américaine, il fut le dernier rempart défendu par les cadets du collège, âgés de treize à dix-neuf ans, qui trouvèrent tous la mort dans cette action héroïque. En souvenir de cet événement, le président Alvaro Obregon fit édifier le Monument à la patrie, inauguré le 27 novembre 1924.

Séduit par la beauté du château et de son parc, Maximilien décida de faire de Chapultepec sa résidence et il entreprit de coûteux travaux de transformation. On laissa les pièces d'habitation dans l'extrémité orientale de l'Alcazar, on construisit les terrasses et la rampe qui fait le tour de la colline et on traça diverses chaussées à travers le parc.

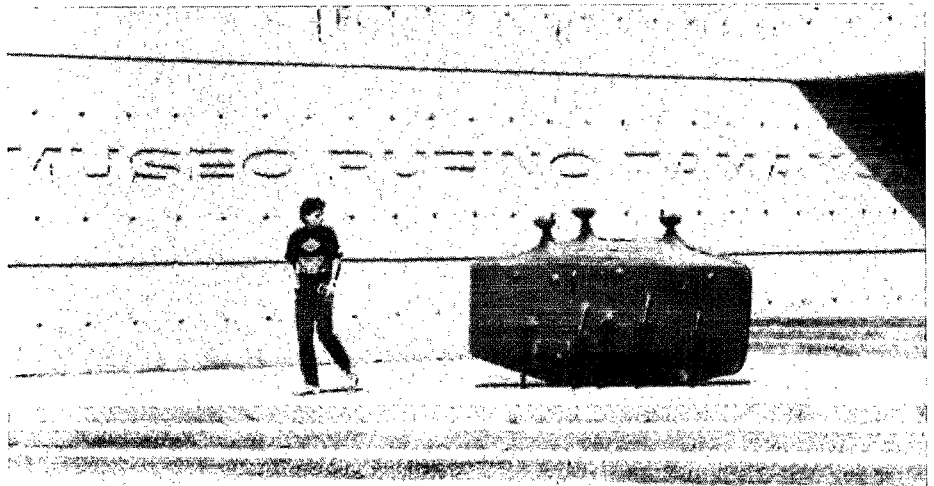
Porfirio Diaz est le président qui a résidé le plus longtemps dans le château et lui a fait apporter le plus grand nombre de modifications. Il supprima le deuxième étage pour réaliser un grand salon de réception et une large galerie décorée de vitraux ; il relia les deux niveaux de l'édifice au moyen d'un grand escalier extérieur en marbre blanc abrité par une marquise et d'un escalier intérieur de bois ouvré et il fit creuser la colline pour installer un ascenseur auquel on accède par la rampe. On planta des arbres et des fleurs dans les jardins situés au pied de la tour et, en 1878, on installa dans cette dernière un observatoire astronomique.

Par un décret en date du 31 décembre 1938, le général Lazaro Cardenas changea la destinée du château en ordonnant qu'il soit mis à la disposition du public et qu'on en fasse un musée, musée qui fut inauguré le 27 septembre 1944, rendant ainsi Chapultepec à sa fonction première de parc ouvert au public pour son plaisir ainsi qu'à tous ceux qui souhaitent le visiter.

Poètes, pagode et déchets

Le parc de Chapultepec a été aménagé de 1898 à 1910 sur l'initiative de José Ives Limantour, ministre des finances. Il fut considérablement agrandi au nord, les principales avenues furent

Dans le Chapultepec ancien, art
contemporain.



pavées, de nouvelles chaussées, des ronds-points et des esplanades furent ouverts, deux lacs furent creusés, dotés, le plus petit, d'embarcadères et de barques de louage et, le plus grand, d'un jet d'eau jaillissant d'un rocher et d'une île plantée d'arbres où fut placée une réplique de la Victoire de Samothrace; sur sa rive occidentale, on construisit la Casa del Lago, résidence d'été des présidents, qui abrita ultérieurement l'Institut de biologie et où est installé aujourd'hui le Centre culturel de l'Université nationale autonome de Mexico.

Le centre de loisirs le plus visité est sans doute le jardin zoologique Alfonso Herrera, ainsi baptisé en l'honneur du biologiste qui l'a créé, dont la construction a débuté le 6 juillet 1923 et qui héberge 2562 individus appartenant à 311 espèces différentes sur une aire de 136458 m². Il est agrémenté en outre d'un petit train qui fait le bonheur des enfants et des adultes.

On trouve, dispersés à travers le parc, de nombreux monuments; de vagues vestiges des effigies du roi Moctezuma I^{er} et de son conseiller Tlaacélel; près du petit lac, l'hémicycle Juventino Rosas, où l'on donne des concerts populaires et d'où part la Calzada de los Poetas avec son alignement de bustes de granit reposant sur des socles de pierre de taille et représentant, entre autres, Antonio Plaza, Manuel Acuna, Sor Juana Inés de la Cruz; le grand monolithe préhispanique placé à l'entrée du Musée national d'anthropologie; le totem de bois sculpté, cadeau du Gouvernement canadien; et la pagode que la République de Corée a offerte à Mexico en 1968.

La deuxième section du parc a été inaugurée le 24 octobre 1962; elle occupe 127 hectares et se compose de nouvelles zones plantées d'arbres, de prairies et de deux lacs. La troisième

section, ouverte en 1974, s'étend sur 286 hectares, dont 7,4 aménagés en jardin.

Le parc de Chapultepec est un centre culturel par excellence puisque l'on y trouve sept des musées les plus importants du pays; le Musée national d'histoire, le Musée du Caracol, le Musée national d'anthropologie et d'histoire, le Musée d'art moderne, le Musée Rufino Tamayo, le Musée d'histoire naturelle et le Musée technologique.

Dans une entrevue qu'elle nous a aimablement accordée, Mme Luisa Mendoza R., coordonnatrice générale du parc, nous a parlé des principaux problèmes auxquels elle se trouve confrontée, dont certains tiennent à l'âge du parc lui-même et à la dégradation des terres, tandis que d'autres résultent de l'insuffisance des ressources, du manque d'eau, des déchets que laissent derrière eux tant les visiteurs que les vendeurs ambulants, ainsi que des dégâts subis par les installations et les espaces verts en raison de l'afflux de visiteurs que le développement excessif de la capitale fédérale et la pollution atmosphérique poussent à aller chercher un peu de repos dans le parc.

Pour résoudre ces problèmes, une campagne en faveur du parc de Chapultepec a été lancée afin de réunir les fonds nécessaires pour couvrir les dépenses considérables encourues et demander des contributions en temps et en travail et des dons en espèces, ainsi que pour organiser des actions d'information et de sensibilisation. Mme Mendoza, avec le dynamisme qui la caractérise, a des plans très ambitieux pour le parc, par exemple poursuivre le reboisement des espaces verts, oxygéner l'eau des lacs, installer un système d'irrigation par aspersion, ainsi que réaliser le projet de plantation d'arbres fruitiers.

Et c'est ainsi que le parc de Chapultepec a été présent tout au long de notre histoire; il est cher au cœur de tous les habitants de la ville qui, sans distinction de classe ou de rang, y trouvent ce dont ils ont besoin, que ce soit la possibilité de se divertir sur ses lacs et ses aires de jeux, celui de se cultiver et de s'informer dans ses musées et ses bibliothèques, celui d'apprendre dans les ateliers ou encore de trouver refuge dans un espace vert hospitalier, l'un des plus beaux fleurons du patrimoine de Mexico. ■

Un poumon s'organise aux portes de Paris

Alexandre Delarge

Un château du x^e siècle, une flore et une faune encore rurales, des artisans (et des artisans) qui vont revivre, une conception commerciale des services et produits qui viendront équilibrer le budget d'un musée original, des randonneurs qui ne veulent pas « marcher idiot » – voilà autant d'éléments (et il y en a d'autres) qui composent un nouveau poumon à 40 minutes de train du centre de Paris. C'est en tout cas ce qu'on a dit à Museum au téléphone. Alors... Alors Museum a été voir, et en est revenu convaincu. Pour nous présenter cette entreprise éclatée, nous avons eu recours à son muséologue en titre, Alexandre Delarge, trente-trois ans et plus d'une corde à son arc puisqu'il est tout à la fois diplômé d'ethnologie, organisateur d'expositions, céramiste et marionnettiste.

Nous sommes à 30 kilomètres de la capitale française, dont les tentacules urbains viennent enlacer le nord d'un petit territoire appelé Parc naturel régional de la haute vallée de Chevreuse. L'un de ces tentacules a pour nom Ville nouvelle de Saint-Quentin-en-Yvelines; c'est pourquoi en 1985, dix-neuf communes proches se sont constituées en Parc naturel régional afin de préserver leur territoire du béton envahissant.

Leurs liens? Le haut bassin versant de l'Yvette qui forme la vallée de Chevreuse, pour ce qui est des treize communes du Nord. C'est pour les autres, situées sur un autre bassin, qu'a été créé le terme de « vallée de Chevreuse ». Le choix n'est pas neutre, ce territoire au relief très accidenté est sûrement un des plus attrayants d'Ile-de-France avec sa succession de vallées et de plateaux, ses espaces boisés sur la moitié du territoire, et ses petits villages traditionnels nichés au pied des plateaux.

C'est pour ces caractères naturels dépaysants aux portes de Paris, mais aussi pour un riche patrimoine historique (château de Dampierre, abbaye des Vaux de Cernay, Port-Royal des Champs...) que le public, en majorité de la région Ile-de-France, vient se promener le week-end. En plus de cette fréquentation régionale, la vallée de Chevreuse a acquis une notoriété internationale (ne raconte-t-on pas que les commandants de bord des avions venant d'outre Atlantique signalent notre territoire?)

Région touristique depuis le xviii^e siècle, époque à laquelle le jeune Racine arpentaient les chemins et écrivait des vers de jeunesse (*Là, le chevreuil, champêtre et doux / bondit aussi dessous les houx*), en passant par le xix^e siècle et ses peintres paysagistes de Cernay qui venaient se perdre dans ce territoire pittoresque, pour enfin

arriver en notre xx^e siècle où viennent déferler les hordes de citadins motorisés en mal d'un éden où se mêlent saugerie de la nature et beauté du patrimoine bâti.

Ratons laveurs et judoka

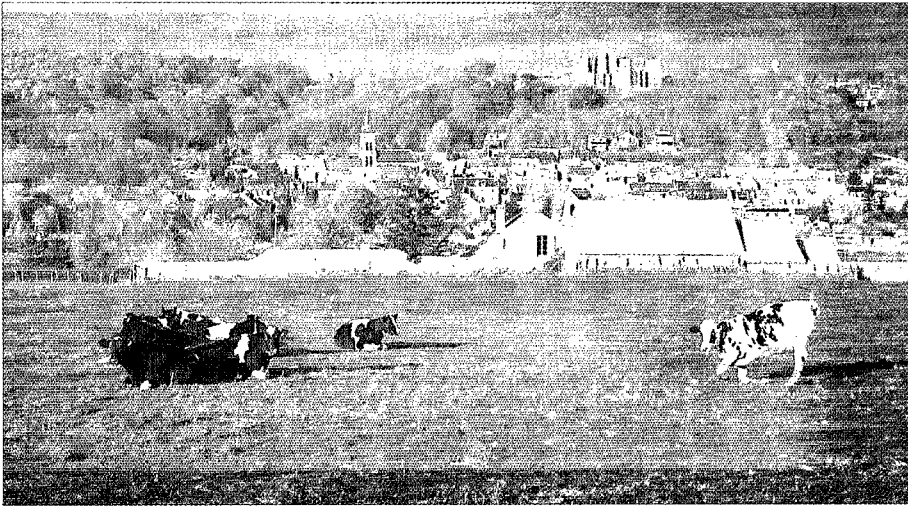
Voici brossées, en trois coups de plume, les conditions de la naissance de ce parc naturel régional. Dès la création de cette structure, il m'a été demandé de réfléchir à la possibilité d'y créer un musée qui, cela semblait évident, serait un musée d'art et traditions populaires. Je découvris alors que les choses n'étaient pas si simples qu'il y paraissait. En effet, pouvait-on poser le musée au milieu du parc comme on poserait un éléphant dans un magasin de porcelaine sans réfléchir aux incidences de ce geste? La première question à poser était : « Faut-il créer un musée? » Et la réponse était : « Oui, si l'on assigne des objectifs précis au musée, notamment en termes de développement local et dans la mesure où ces objectifs correspondent à la Charte du parc naturel régional. » Et je partis à la découverte de ce territoire afin de mettre à plat toutes les questions soulevées par l'hypothèse musée. Il se formait imperceptiblement un inventaire des points à résoudre dont voici une version simplifiée :

Inventaire à la Jacques Prévert

Comment présenter un patrimoine constitué en majorité de documents écrits ou parlés?

Comment parler du contemporain (il faut en parler puisque ce musée se veut en prise sur la vie)?

Comment préserver un patrimoine immobilier et naturel riche, disséminé et souvent de petite taille?



Depuis la vallée, le château de La Madeleine : haut lieu du parc.

Comment parler des rats laveurs ?
 Comment faire participer la population au musée ?
 Comment dynamiser la vie culturelle du territoire ?
 Comment fixer une population qui, pour des raisons professionnelles et de longueur des trajets vers Paris, déménage souvent ?
 Comment travailler avec les rats laveurs ?
 Comment faire découvrir la réalité du territoire du parc ?
 Comment éviter la dégradation des milieux naturels, fragiles, par une trop forte fréquentation ?
 Comment le public va-t-il se déplacer sur le territoire, un flot démesuré de voitures étant source de nuisances et de dégradations ?
 Comment accueillir les rats laveurs ?
 Comment conserver au territoire ce qui fait son intérêt : ses paysages variés, non clôturés et ruraux ?
 Comment faire reconnaître le Parc naturel régional de la haute vallée de Chevreuse ?
 Comment éviter l'urbanisation galopante ?
 Comment lutter contre les rats laveurs ?
 Comment développer la vie économique ?
 Comment équilibrer le budget du musée ?

Cet inventaire a de quoi donner le vertige ; il paraît *a priori* difficile de résoudre des problèmes aussi opposés qu'ouvrir un territoire au public de l'agglomération parisienne et éviter la dégradation des milieux, mettre en valeur un territoire naturel aux portes de Paris et éviter l'urbanisation, ou encore avoir une politique muséographique d'envergure et équilibrer les budgets. Nous avons proposé, pour contourner cette difficulté, d'adopter l'attitude du judoka s'appuyant sur les

faiblesses de l'adversaire pour gagner le combat. Et le ton est donné !

Il s'agit bien d'un pari, projet pour lequel il faut concilier l'inconciliable. Apparemment, en tout cas. Mais ce projet va être pris en charge par un musée ; or, à la lecture de notre inventaire, on peut se demander si certaines questions sont de son ressort, et si l'ensemble des préoccupations exposées ne correspond pas plutôt aux objectifs du Parc naturel régional lui-même. Alors le musée ne serait-il pas allé trop loin, avant même d'avoir démarré ? Pour voir ce qu'il en est, nous allons reprendre en détail, et à titre d'exemple, deux des questions posées, à savoir : « Comment faire découvrir la réalité du territoire ? » et « Comment équilibrer le budget ? ».

Comment faire découvrir la réalité du territoire ?

Un territoire est une entité extrêmement complexe aux aspects tellement variés qu'il est impossible de le représenter intégralement dans le cadre d'un musée. A moins de transposer l'idée de l'écrivain argentin Borgès en reconstruisant ce territoire à l'intérieur du musée en grandeur nature. Peut-être, partant de cette idée, pouvons-nous envisager d'envoyer le public sur le vrai territoire, ce qui sera à la fois plus réel et plus vivant. Le musée sera alors considéré comme un ensemble de points disséminés sur le territoire. Il y aura bien sûr des lieux muséographiques (depuis la plaque de rue, donnant en deux lignes une information, jusqu'au musée classique, en passant par le sentier d'interprétation). Mais chaque élément du territoire, qu'il soit naturel ou culturel, parlera par lui-même. Or, si nous voulons que les petits éléments muséaux soient visités, il faut que la découverte se fasse à pied,

Nichée au creux du château (leurs deux architectures ne jurent pas), la Maison du parc gère et accueille.

c'est-à-dire à un rythme où l'on prend le temps de s'arrêter et de s'intéresser à ces détails qui font la saveur d'un territoire. Du coup, il faut qu'une politique d'aménagement des chemins soit élaborée, ceux-ci constituant le squelette du musée.

Mais attention ! Il faut être conscient du risque qui existe de devoir créer un parking au départ de chaque chemin ; à moins d'envisager des transports en commun sillonnant le Parc naturel régional à partir des gares. La trilogie que nous venons de décrire – réseau, promeneurs, transports en commun – permet à la fois une bonne diffusion sur le territoire et une bonne préservation des environnements. Il n'en reste pas moins que cet effort d'éclatement du musée doit s'accompagner d'une réflexion sur les contenus qui favoriseront la diffusion du public et une excellente attractivité. Quels en sont les moyens ? La variété des lieux muséographiques, qui permet une variété des styles d'expositions permanentes, des expositions temporaires ainsi que des événements et des spectacles.

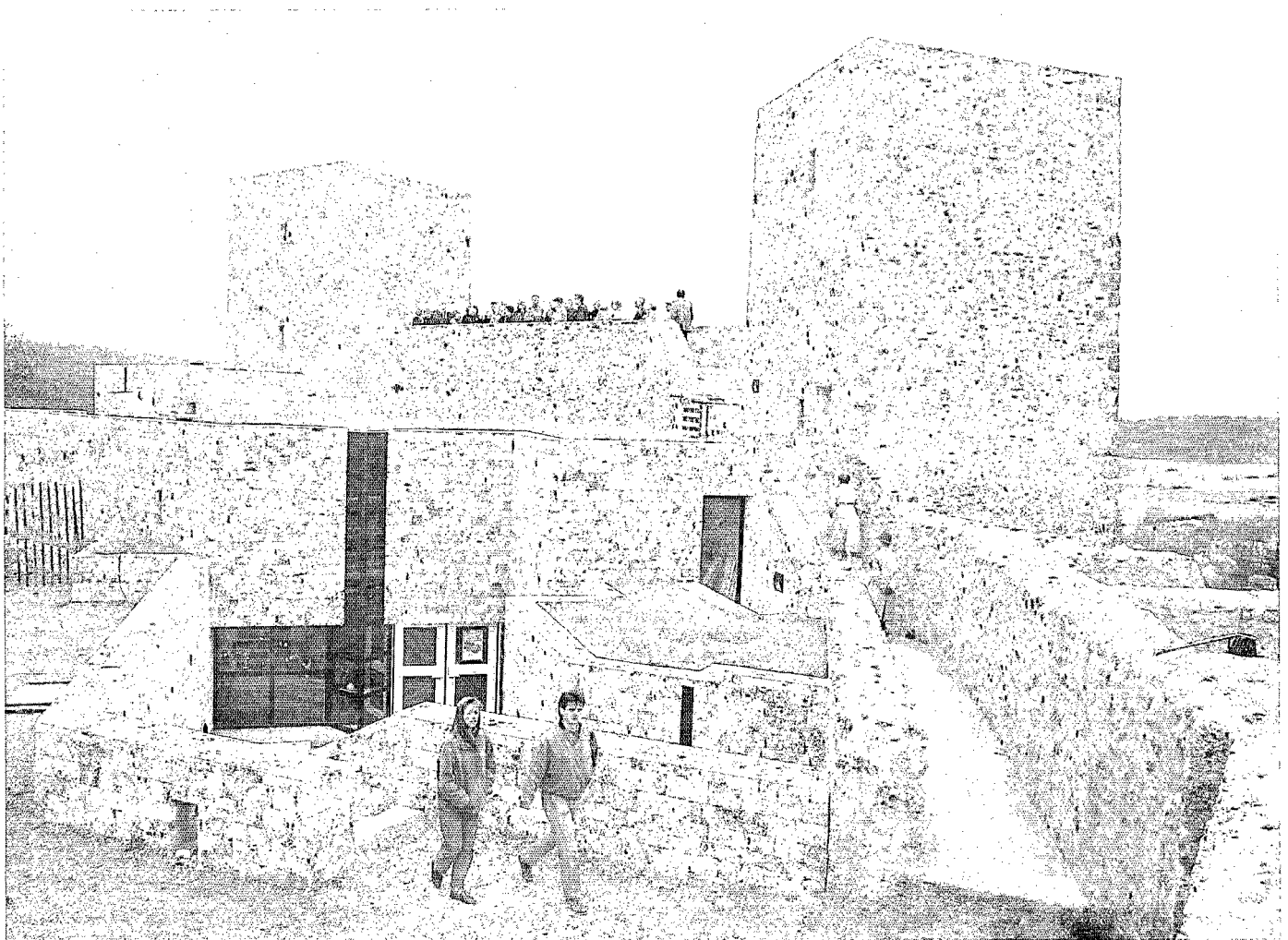
Sur ce dernier point, l'exploitation des marionnettes semble intéressante

car le média est original et rentre peu en concurrence avec les spectacles créés dans la capitale. Il demande peu d'infrastructures, peut être pris en charge en partie par la population, permet de créer des objets à exposer, d'exploiter le patrimoine oral et écrit et enfin de traiter des sujets qui intéressent le public, entre autres en fonction de l'actualité.

Avant de clore ce sujet, j'aimerais en détailler deux aspects techniques. Tout d'abord le public : une seule étude de clientèle a été réalisée à l'heure actuelle sur le Parc. Elle a déjà près de dix ans et n'avait pas été réalisée dans le cadre de la démarche que nous abordons ici. Néanmoins, elle avait le mérite de définir les classes socio-culturelles de nos visiteurs (moyennes à élevées), leurs goûts (en tête, les espaces naturels ; ensuite, les lieux culturels), leur provenance (90,9% de la région parisienne). Par ailleurs, une étude générale sur la randonnée en France permettait de dire qu'en 1981, près de trois millions de Franciliens étaient intéressés par la marche et que ce public cherchait à ne plus marcher « idiot ». En croisant ces deux études,

nous avons défini un produit qui devrait répondre à une demande.

Une étude est actuellement en cours qui permettra de vérifier la validité de nos hypothèses. Mais notre attention doit aussi se porter sur l'aménagement des chemins qui deviennent le lieu d'accueil autant que le vecteur de pénétration. C'est pourquoi il a fallu accorder grande attention à cet aspect « trivial » des choses. Tout d'abord, pour satisfaire le public, il faut que les chemins soient en boucle de 4 à 10 km ou bien qu'ils relient deux gares. Il faut donc définir ces itinéraires. Les chemins doivent être publics et les maires doivent être d'accord avec leur ouverture officielle. Ensuite, il faut faire des repérages : état des chemins, intérêt de l'itinéraire, services présents sur le tracé. Puis il faut définir les points d'implantation des panneaux d'accueil et d'information, ainsi que des fléchages. En effet, le public doit être accueilli et pris en charge pour lui éviter la peur de se perdre dans la nature. Dans cette optique, nous avons défini une cartographie spécifique pour les panneaux d'accueil qui soit à la fois très lisible et qui propose une



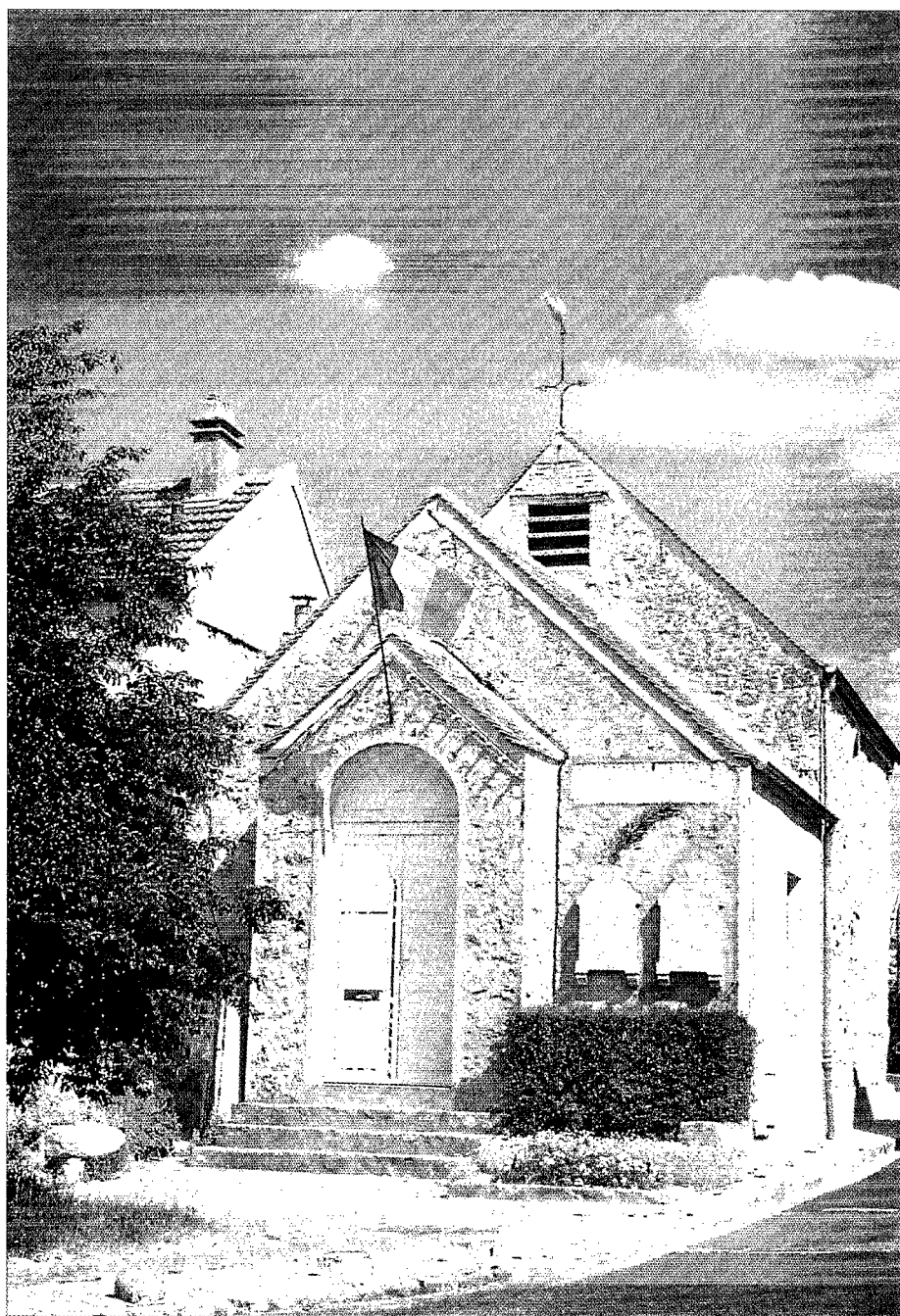
vision assez concrète et attractive des sites. Malheureusement, tout ne marche pas toujours tout seul sur le chemin. Que ce soient les réticences à l'ouverture de certains chemins, les difficultés à maintenir les chemins en bon état (dégradation du fait des 4/4 et des chevaux) ou les erreurs de définitions dues à la complexité et à la nouveauté de ce réseau de chemins.

Il apparaît donc que la découverte de notre territoire passe par une diffusion du public sur le terrain. Le projet est vaste et cher, tant en investissement qu'en fonctionnement. Alors n'est-ce pas une gageure? A nous de montrer que les plus belles gageures sont celles qui se réalisent. C'est le thème de notre seconde question.

Comment équilibrer le budget?

Le sujet est ardu, puisque rares sont les musées qui équilibrent leur budget. Il convient tout d'abord de préciser que le parc étant une administration, il est prêt à investir (même s'il le fait en partenariat); par contre, l'équilibre d'exploitation doit être atteint. L'idée est la suivante : il faut tout d'abord imposer une image forte autour du tourisme pédestre en l'occurrence, de telle sorte que les marcheurs d'Ile-de-France aient le « réflexe parc ». Ceci passe par une politique d'image graphique, d'accueil, de produits spécifiques, de promotion, etc. Mais aussi par une volonté des divers partenaires de conserver à l'espace son libre accès et son caractère rural. Il faut par ailleurs que les partenaires économiques sur le terrain soient associés au projet. C'est le cas notamment des producteurs de produits fermiers ou d'artisanat, ainsi que des commerçants et prestataires de services, mais aussi des entreprises, chacun à sa façon tirant un avantage de la notoriété et de la fréquentation du Parc naturel régional, et chacun devenant prescripteur du territoire auprès de sa clientèle.

Enfin, chatouillons, au risque de le réveiller, le monstre endormi qui s'appelle « culture et argent sont frères ennemis ». L'ensemble muséal doit être pensé dès la conception en termes économiques, et c'est dans cette mesure seulement que la culture pourra trouver son équilibre financier; après tout il n'a jamais été reproché aux éditeurs de faire du profit! Il faut donc penser l'ensemble muséal comme une entreprise proposant du loisir naturel et culturel, des services, des produits de consommation. Il convient dans la



mesure du possible d'associer à chaque élément muséographique un peu important une unité commerciale – boutique, restaurant, salon de thé ou autre. Il n'en reste pas moins évident qu'il faut mettre en place des solutions pour alléger la charge en personnel et faire payer les visites et le contenu culturel.

Nous voyons que le musée est le squelette d'une économie de tourisme, squelette dont chacun tire parti pour vivre et qui, en retour, va tirer ses revenus de l'économie qu'il génère. Rentrons plus dans le détail de ces mécanismes : le musée (activités de collecte, recherche, expositions) ne peut équilibrer son budget; il faut donc miser sur les services (hôtellerie, restauration, garde d'enfants, transports, informations sur les activités par Minitel...) et les produits de consommation (créations du musée, produits de terroir, artisanat, commerces...).

Un chemin du musée, c'est étrange comme une mairie-église et...

Deuxième élément : il faut y associer les entreprises intéressées par le sponsoring, voire mettre en place des structures qui peuvent éventuellement accroître leur ouverture commerciale de façon directe ; ce serait le cas lors de la création par exemple d'un restaurant-musée. Le travail avec les entreprises peut aussi déboucher sur la création de produits originaux liés au musée : récréation d'une boisson traditionnelle disparue ou conception de jeux à partir de thèmes muséographiques. Pour obtenir un retour vers le musée, il faut bien évidemment que les structures commerciales reversent directement ou indirectement une partie de leur bénéfice, ceux-ci provenant de façon indirecte d'une exploitation du musée. Mais cela n'est possible que si l'on peut quantifier cette « exploitation ».

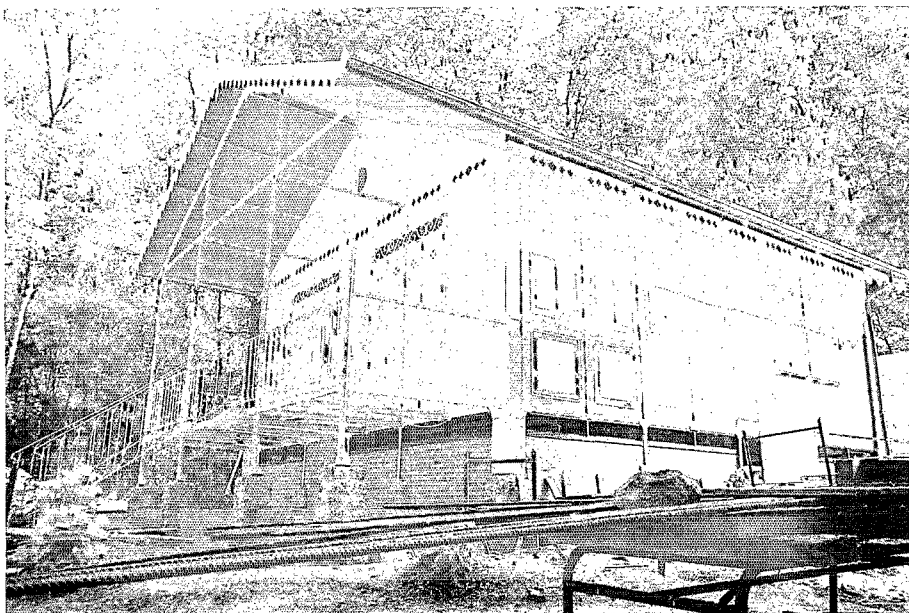
Une solution serait l'utilisation de cartes à puce donnant notamment droit pour le visiteur à des réductions. Notons par ailleurs que ce système permet d'alléger la charge en personnel, de faire payer la fréquentation des petits éléments muséaux, de fidéliser la clientèle et de renforcer la notoriété du musée. La constitution même du musée permet d'envisager l'équilibre budgétaire. Le grand nombre et la grande variété des éléments muséaux entraînent un renouvellement plus lent des expositions, et la petitesse des éléments liés au type de fréquentation permet de réduire voire de supprimer la surveillance sans pour autant déshumaniser. La définition d'un musée ciblé

ainsi que la prise en compte des éléments d'accompagnement spécifiques du public permettent de drainer une grande part du public potentiel. Au moment où j'écris, une étude est en cours qui devrait permettre de vérifier la validité de cette approche et qui propose de penser le musée du Parc en termes économiques, de telle sorte que chaque partenaire y trouve un intérêt.

Utopique et démesuré ?

Cela me donne une conclusion. Le musée est une utopie réaliste. Le pari consiste à dire qu'en ne suivant pas toujours le courant, il est possible de gagner. Mais le corollaire de cela est qu'il faut trouver des partenaires influents et impliquer tous les partenaires possibles (administratifs, financiers, associatifs et autres). Il faut être porteur d'une idée originale, marquante et d'envergure, ce qui est la base d'une forte notoriété. Les délais de réalisation doivent être relativement courts, sous peine de décevoir le public par un produit inachevé. Il faut innover, mais être extrêmement attentif aux attentes du public. ■

... pittoresque comme la Maison en fer (en fin de restauration).



Un chemin du musée et ses dix merveilles

Partons de Maincourt où vous pouvez admirer l'église-mairie, un bâtiment extraordinaire. En poursuivant la promenade, vous avez la possibilité de faire un écart et de parcourir un sentier pédagogique qui présente les divers aspects de la vallée. Nous longeons la rivière d'Yvette et dépassons son lavoir et abreuvoir du XII^e siècle. Plus loin, après avoir dépassé les hêtres couverts de graffiti du siècle dernier, vous longerez un fanum, temple gallo-romain. Une fois le moulin dépassé et la vallée traversée, vous rentrez dans le village de Dampierre, empruntez un chemin abrupt. A mi-course sur votre gauche, vous avez une vue plongeante sur le château de Dampierre (architecture de Mansart, jardins de Le Nôtre). N'hésitez pas à le visiter ainsi que le parc floral attendant. Continuez le chemin jusqu'à son faite : là se tient la Maison de fer, un bâtiment démontable construit par un condisciple de Gustave Eiffel et qui aurait servi de billetterie à l'Exposition universelle de 1890. Cette maison, qui a été aménagée en gîte d'étape, se situe dans un jardin du XIX^e siècle en cours de restauration. Une fois la traversée de la forêt accomplie, vous dominerez la vallée et le petit village de Maincourt duquel vous êtes parti. Si vous avez le temps, n'hésitez pas à franchir la porte du cimetière aux trois émouvantes tombes de carriers qui rappellent les œuvres de Jean Arp se dressant parmi les primevères. Tout au long de ce chemin, vous avez pu, muni d'un guide, découvrir les quatre milieux forestiers typiques de la haute vallée de Chevreuse. Vous voici de retour à l'église-mairie. Vous avez parcouru 5 km, soit 1 h 15 de marche sans compter les arrêts. Beau voyage n'est-ce pas ?



Auguste Léon (coll. Albert Kahn)

Deux fois deux à Paris

Il y a *deux* jardins japonais à Paris. Celui qui est représenté sur cette photographie (prise par Auguste Léon en 1911) se trouve à l'Espace départemental Albert Kahn; l'autre est au Siège de l'Unesco.

Et il y a également *deux* vignobles, celui que l'on voit ici, planté récemment dans le jardin Georges Brassens, et un autre beaucoup plus ancien, sur la butte Montmartre.

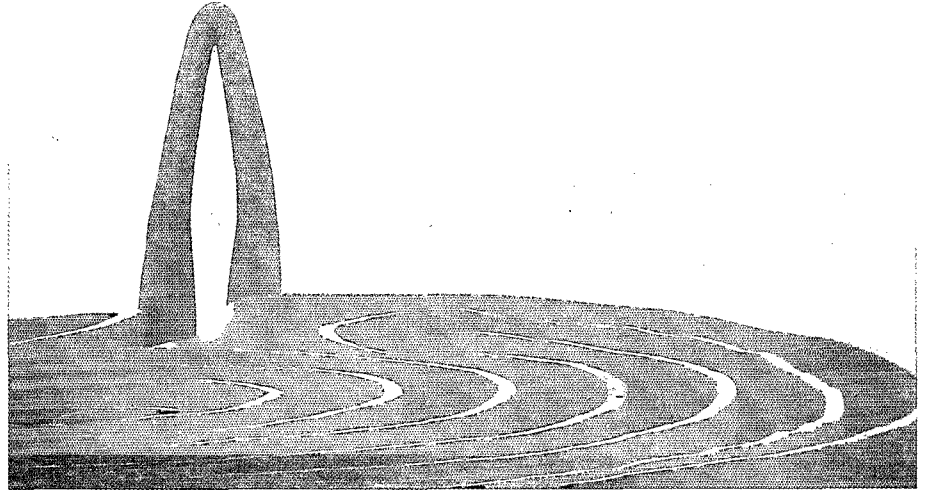
Arthur Gillette



LA SICILE TRANSFORMÉE EN JARDIN SCULPTURAL

« Voyez grand », tel aurait pu être le sous-titre de ces articles. Encore n'eût-il pas donné la pleine mesure de notre sujet, un sujet plus grand que nature : un homme déterminé, une région aride, des sculptures gigantesques. Pour parler comme il se doit de cet étonnant mélange, nous nous sommes adressés à Agnese de Donato, qui écrit depuis de nombreuses années des articles sur l'art dans *L'Europeo*, *Tempo Illustrato*, *Paese Sera* et autres périodiques. Quant à Adele Cambria, journaliste elle aussi, elle ajoute à cette description une dimension supplémentaire.

Le labyrinthe *Arianna* d'Italo Lanfredini (béton armé), Castel di Lucio.



© Zeno Colantoni

« Don Anto » : l'immense pour dimension

Agnese de Donato

Antonio Presti, trente-deux ans, sicilien, propriétaire d'une entreprise de bâtiment et travaux publics, célibataire, vit à Santo Stefano di Camastra. Signe distinctif : un amour fou pour l'art. Antonio Presti n'est pas un amateur d'art, encore moins un vulgaire collectionneur. Il dévore l'art, et l'art le dévore.

Quand je l'ai rencontré pour la première fois, il y a près de six ans, il n'avait pas encore eu le « coup de foudre » pour l'art. C'était un jeune homme charmant, doué et extravagant, riche, beau, plein de vie. Il venait de perdre son père et d'hériter d'une fortune : une importante entreprise de bâtiment et travaux publics, une usine de ciment et une autre d'asphalte. N'était-ce pas amplement suffisant ?

Pour n'importe qui d'autre, ce l'eût été. Un autre eût épousé une femme à la beauté ostentatoire, l'aurait couverte de bijoux et de zibelines, l'aurait promenée en Cadillac, accompagnée aux soirées de gala ou aux bals de bienfaisance, aurait possédé un yacht, eu droit aux courbettes de ses pairs et à la considération des « parrains » mafiosi de sa région natale. Eh bien, non ! Par respect pour son père, il garda les

entreprises que celui-ci lui avait léguées. Dans un élan d'affection filiale, il décida d'honorer sa mémoire avec quelque chose de visible, d'important, d'éternel. Ce « quelque chose » se révéla être une sculpture de Pietro Consagra, de 20 mètres de haut, en béton armé, qu'il fit ériger dans un site mythique, la vallée de la Tusa. La Tusa est un large torrent qui se tarit en été, révélant un lit de pierres et de fleurs sauvages et, en hiver, quand ses eaux se font impétueuses, vient lécher le pied de la statue¹. Tout ceci fait désormais partie de l'Histoire. Mais j'anticipe !

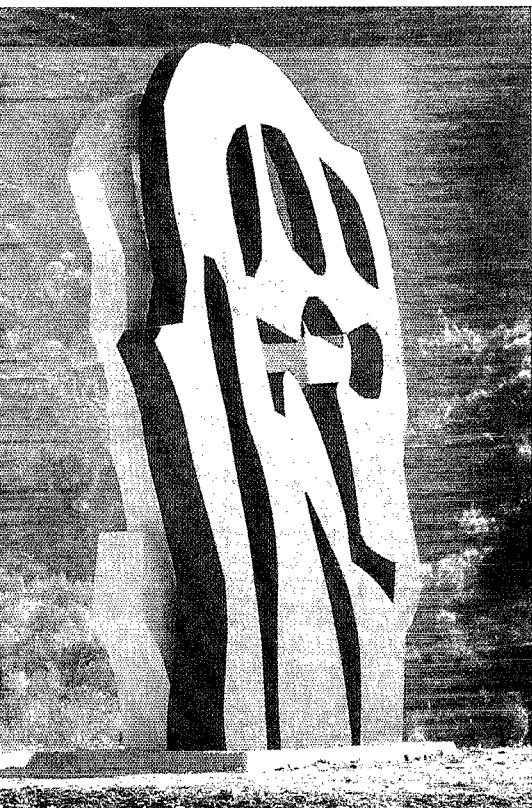
Une extraordinaire aventure

Je fis la connaissance de Presti lors d'une réception mondaine. Malgré notre différence d'âge (je pourrais être sa mère), une amitié extraordinaire se noua immédiatement entre nous. Une confiance mutuelle, je dirais même une sorte de complicité, voilà quel fut le ciment de notre entente. Jamais je ne me lasserai de dire combien me fascina la passion d'Antonio pour le monde de l'art et les artistes, passion peu commune, que je n'ai jamais rencontrée

chez quelqu'un d'autre. Je ne crois pas exagérer en disant qu'il est unique. Qui d'autre aurait eu l'idée d'ériger des œuvres d'art gigantesques au fin fond de la Sicile (en fait l'endroit idéal), dans une région qui, il faut bien le reconnaître, semble ignorée des dieux, et même oubliée des hommes ?

Les artistes qu'il choisit doivent être, ou tomber, amoureux de la Sicile, plus exactement de la région écartée chère à son cœur, terre douce-amère adossée à la montagne et proche de la mer bleu azur de Tusa et de Cefalù. Alors, et alors seulement, la cadence parfaite peut-elle s'établir entre l'artiste, son être, son art et l'intégration de ce dernier au milieu. L'artiste va, en fait, demeurer en Sicile. Or la vie chez Presti n'est pas une vie facile : c'est une vie communautaire partagée avec les ouvriers de son entreprise. L'artiste adhère alors totalement à la façon dont Antonio voit l'art : partie intégrante d'un tout où se fondent

1. Au moment où nous imprimons, *Museum* a appris qu'Antonio Presti a été condamné pour « violation du Code de construction et infraction aux normes de la gestion de l'environnement » et qu'il lui a été ordonné de démolir la sculpture de Pietro Consagra. (Voir photo page suivante.)



© Zeno Colantoni

La Materia Poteva non Esserci
[La matière aurait pu ne pas exister],
de Pietro Consagra (béton armé),
près de la rivière Tusa.

création artistique, nature et vie quotidienne. Et il est vrai que quiconque demeure chez lui finit par se sentir en parfaite harmonie avec tout et chacun, qu'il soit Milanais, Américain, Japonais ou Romain. Il n'en a jamais été autrement.

Sous le titre général de *Fiumara d'arte* [torrent d'art], artistes et ouvriers créent ces œuvres géantes. Ils vivent ensemble une extraordinaire aventure, gravissant les collines, remontant les lits à sec des rivières, foulant les galets du rivage. Jusqu'au moment où ils finissent par découvrir le lieu « parfait », l'emplacement idéal de la future sculpture qui, chose singulière, semble toujours être le seul lieu possible. Le choix en est effectué avec le plus grand soin : c'est le lieu où l'œuvre sera en harmonie avec le paysage, le vent, le lever et le coucher du soleil. Alors, quels que soient les obstacles, le travail commence.

Presti fait don des sculptures, qu'elles se trouvent ou non sur ses terres. Si elles sont érigées sur un terrain public, c'est encore mieux. Presti pourrait fort simplement ériger des sculptures sur ses propres terres, comme d'autres collectionneurs l'ont fait, à une moindre échelle, il est vrai. Mais son idée fixe est d'embellir et d'enrichir non seulement son bien propre, mais sa terre natale. Il veut – et il se bat comme un lion pour cela – que les habitants des villages voisins

puissent vivre au contact de l'art, des artistes, du monde de la culture en général, et en tirer profit. Et cet objectif, il a réussi à l'atteindre. Les étapes les plus importantes du projet *Fiumara d'arte* (l'inauguration de la sculpture de Pietro Consagra, le concours international ouvert aux « nouveaux sculpteurs » et l'inauguration plus récente des œuvres de Piero Dorazio, Graziano Marini, Paulo Schiavacampo, Tano Festa, Antonio di Palma, Hidetoshi Nagasawa, Italo Lanfredini) ont été marquées par la présence de nombreux artistes et personnalités des milieux culturels, venus du monde entier et réunis ici en parfaite symbiose avec la population locale.

Différent, donc suspect

Le plus récent, chronologiquement parlant, de ces événements a été une fête monstre de trois jours comprenant de très nombreuses randonnées d'une sculpture à l'autre, et autant de banquets campagnards auxquels prirent part, par milliers, les gens du cru venus participer et observer. Ces « trois jours » furent toutefois assombrés par l'arrogance de certaines autorités locales qui arrivèrent au milieu des festivités, funestes rois mages venus délivrer des arrêtés de saisie et de démolition des œuvres d'art, au motif qu'elles étaient « illégales ». N'est-ce pas incroyable? Songez à la façon dont la beauté séculaire de la Sicile a été dévastée par la construction de tours, de maisonnettes, de pavillons, de villas de toutes tailles, dont certaines, érigées par les puissants, atteignent aux dimensions de palais, sans qu'aucun permis de construire n'ait jamais été délivré, et tirez-en les conclusions vous-mêmes. Alors? Pourquoi opposer une si vive résistance à un homme comme Antonio Presti, qui dépense beaucoup d'argent et passe beaucoup de temps à servir une cause aussi juste? Pourquoi batailler contre lui avec une telle arrogance, une telle obstination? Je n'ai pas de réponse adéquate à ces questions. Je sais que les esprits les plus cultivés et les plus ouverts se sont élevés contre ces attaques dans des documents et des articles. Je sais qu'il y a eu plus d'une enquête parlementaire; je sais que le peuple sicilien est du côté de Presti. Mais on cherche à le paralyser parce qu'il est *différent*, qu'il ne dépense pas son argent en diamants et en zibelines : il le consacre à faire un certain nombre de choses pour le peuple sicilien, et cela met un peu trop en question les autorités responsables en faisant, par

contraste, ressortir leur propre incurie.

Une autre des caractéristiques de Presti, c'est de « voir grand ». Il ne peut supporter le moyen, encore moins le petit. Sa dimension, c'est l'immense, inconcevable pour la plupart des mortels. Quand il vient à Rome, il ne visite pas une galerie, il en visite dix. Avec lui, une maquette devient un monument de 30 mètres de haut. Il invite un ami ou une amie à dîner, et celui-ci ou celle-ci a la surprise de se trouver participer à un véritable banquet. C'est le rythme d'Antonio Presti. Là-bas, chez lui, à Santo Stefano di Camastra, « Don Anto » est aimé de ses ouvriers. Il passe avec eux ses soirées et tout son temps libre. Mais sa frénésie artistique ne se satisfait pas de cela. Il desserre le frein, s'envole pour New York ou Paris, Saint-Sébastien ou Barcelone, et là rencontre de nouveaux artistes, visite de nouveaux musées. En cinq ou six ans, il a réussi à faire ce que la plupart n'arrivent pas à faire en une vie.

S'il n'existait pas...

Presti aime m'entendre dire qu'il mène sa vie à fond de train, et sans ceinture de sécurité. C'est précisément sa fureur de vivre qui me le rend très proche. Nos relations sont des relations de travail. J'ai mis ma longue expérience dans le domaine artistique à son service et l'ai présenté à toutes mes connaissances. Je m'occupe de ses relations avec les artistes. Il est très sûr de lui et se fie toujours à son intuition. Cela me dérange, parfois, et j'envie la rapidité et l'absence totale d'hésitation avec lesquelles il sélectionne une œuvre d'art ou un artiste.

Ouvert, extravagant, généreux, brillant, totalement original, Antonio Presti pense à une chose et finit par en faire cent.

Voilà donc Presti et son projet. Un immense musée à ciel ouvert. L'utopie de l'art comme fulguration, comme damnation, comme amusement, plaisir, joie. Et, à ce jeu, il finira par gagner. Peut-être dans de nombreuses années, le nom de cet aimable fou, Antonio Presti, sera-t-il sur toutes les lèvres. On pourrait très bien lui appliquer le slogan publicitaire : « S'il n'existait pas, il faudrait l'inventer. » ■

En Sicile seulement?

Adele Cambria

« Écrivez, écrivez : c'est mal de persécuter la veuve et l'orphelin. »

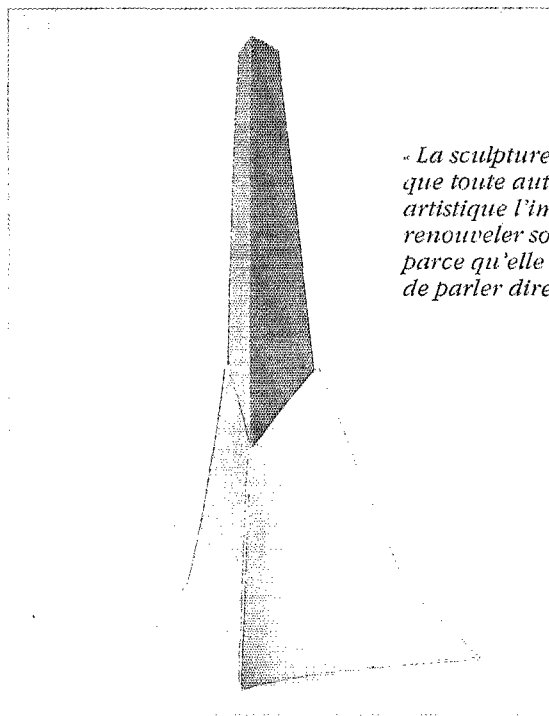
Quel pathos, unimaginable dans toute autre région du monde, dans ces mots prononcés par la mère d'Antonio Presti sur la toile de fond azuré, flottante bien qu'immobile, de la gigantesque *Onda mediterranea* [Vague méditerranéenne], sculpture en ciment peint, juchée au sommet d'une colline, à Motta d'Affermo, et surplombant la mer elle aussi d'azur, juste après que son auteur, l'enfant prodige d'aujourd'hui, le sculpteur italien Antonio de Palma, l'eut inaugurée avec tambours et trompettes : fanfare des grandes occasions, bannières et étendards, maire ceint de son écharpe tricolore, enfants heureux.

De telles choses n'arrivent probablement qu'en Sicile, pensai-je, sur cette terre où peuvent s'entremêler la fantaisie la plus débridée et l'amour maternel le plus tendre et le plus terrible, l'attachement profond à la beauté et l'horreur d'une bureaucratie aveugle infestée par la mafia.

Peu après, Antonio me donne les dernières nouvelles au téléphone : « Les trois affaires ont été regroupées à la préfecture. On m'accuse de construire sans permis. Mes avocats me disent de ne pas m'inquiéter, qu'une amnistie sera bientôt décrétée. Mais je ne veux pas être amnistié comme un vulgaire voleur. L'argent que j'ai dépensé, je l'ai pris dans ma poche. J'ai bel et bien demandé et obtenu les permis nécessaires. J'ai fait don de ces sculptures, comme de toutes les autres, aux miens, aux habitants de l'île. Alors, pourquoi diable devrais-je être amnistié? »

Il s'indigne, mais à sa façon, sans se fâcher, et il continue, « là-bas », dans le Sud profond, de concevoir de nouveaux projets, de créer non pas des événements éphémères mais des « choses » concrètes et durables. « A présent, je réaménage un hôtel à Tusa, poursuit-il. *L'atelier sul Mare* [L'atelier sur la mer], comme je l'ai rebaptisé, a quarante-cinq chambres, et chacune d'entre elles sera décorée par un artiste, par Vedova Perilli, Turcato, Corpora, San Tomaso, notamment. Et il y a aussi le projet de la fontaine. On dit toujours qu'en Sicile il n'y a pas d'eau. Je compte

© Zeno Colantoni



« La sculpture ressent aujourd'hui plus que toute autre forme d'expression artistique l'impérieuse nécessité de renouveler son langage, précisément parce qu'elle a toujours eu le pouvoir de parler directement aux peuples. »

Nino Franchina

utiliser la carte qu'ont dessinée pour moi les anciens des villages. Je creuserai cent cinquante puits artésiens. Les fontaines publiques qui y seront reliées seront « retravaillées » par des artistes. Le troisième projet, c'est une maison de retraite. Elle sera construite à l'emplacement de l'usine de ciment et décorée par de jeunes artistes. »

Hiératique

Quant à moi, mon expérience la plus intime de son œuvre (si l'on peut parler de la sculpture en ces termes) est celle que m'a procurée le labyrinthe d'Italo Lanfredini. D'abord, les couleurs étaient saisissantes. Nous atteignîmes l'emplacement de la sculpture une heure seulement avant le coucher du soleil. Pendant que nous parcourions le labyrinthe, le ciel s'empourpait de plus en plus, et l'argile qui marque les contours du labyrinthe en reflétait la coloration. Pendant les quelque trois quarts d'heure que dura la progression dans le labyrinthe – huit tours effectués à l'intérieur de huit cercles irréguliers, formant comme un tunnel allant se rétrécissant, d'immense devenant minuscule, et fermé par des murs interminables –, j'avais l'impression que la chaleur de l'été, émanant de ces murs comme une poussière ardente, recouvrait nos épaules et nos bras jusqu'à être absorbée par notre propre sang. Pour

Maquette de Nino Franchina pour *Controcorrente* [A contre-courant], sculpture de 25 mètres de haut actuellement en cours de réalisation grandeur nature (acier).

moi, une femme du Sud, ces sensations évoquent une passion torride. Qui sait pourquoi? Peut-être parce qu'un jour, alors que je n'étais qu'une enfant, je surpris les soupirs de deux amants cachés par un mur qui réverbérait la chaleur emmagasinée dans la journée.

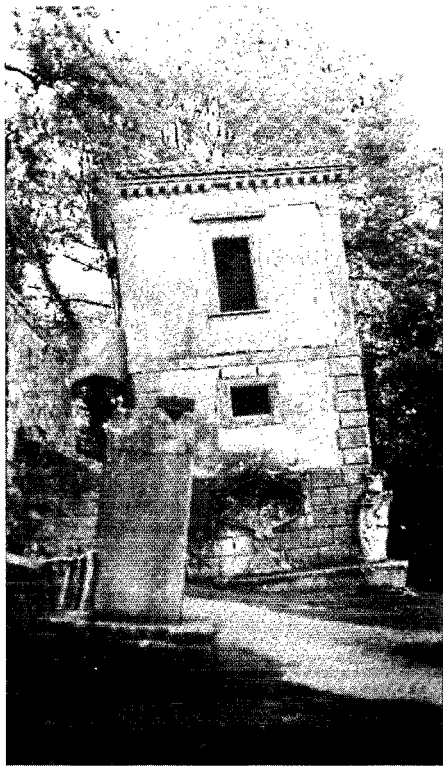
Quand Antonio vient à Rome, je ne manque jamais de lui demander des nouvelles du labyrinthe de Lanfredini, perché sur son tertre désert, face à l'église de Castel di Lucio. Je crains qu'abandonné à lui-même, sans personne pour s'occuper de lui, le labyrinthe ne soit saccagé, souillé. *Arianna* (c'est le nom que le sculpteur lui a donné) ne le supporterait pas.

Le souvenir demeure vif et profond. Nous étions au moins cinquante à progresser en même temps dans le labyrinthe. Et pourtant, bien que chacun d'entre nous restât silencieux, enfermé dans ses pensées, nous ressentions les liens qui nous unissaient. Peut-être cela était-il dû aussi à la voix psalmodiante bien que hiératique de Maria Monti, notre guide. ■



Le combat de géants.

La maison penchée.



Bomarzo : lecture

Oswaldo Rodríguez-Musso

Si le parc des monstres de Bomarzo était un morceau de musique, ce serait très certainement un madrigal de Carlo Gesualdo da Venosa, compositeur contemporain de celui qui conçut le parc, le duc Orsini, et comme lui Italien et prince. Formes étranges, modulations audacieuses, dissonance générale, tels sont les traits communs de leurs œuvres respectives. Ce n'est donc pas par hasard que Museum a demandé à un musicien, le compositeur interprète, poète et essayiste chilien Oswaldo Rodríguez-Musso (lauréat de l'Académie Charles Cros en France et de la Casa de las Américas à Cuba) d'explorer ce jardin extraordinaire.

Pour le lecteur latino-américain, le mot « Bomarzo », titre du roman de l'écrivain argentin Manuel Mujica Lainez¹, est évocateur de la magie dont sont empreintes nombre d'œuvres majeures de notre littérature romanesque. Pourtant l'histoire narrée dans *Bomarzo* n'est pas celle d'un monde magico-réaliste d'Amérique latine mais la vie d'un duc de la Renaissance, que tourmente sa difformité physique et qu'épouvantent les monstruosité comises en son nom.

C'est avec cette idée présente à l'esprit que je suis parti visiter le parc, proche de Viterbe, par un beau dimanche ensoleillé d'automne italien. Les sentiers serpentant entre les vignobles si particuliers à la région m'ont conduit jusqu'à la muraille crénelée derrière laquelle devait m'attendre la quiétude d'un jardin de la Renaissance; mais je me suis retrouvé parmi une foule dense de Romains : hommes, femmes, enfants et groupes de jeunes porteurs de postes radio diffusant une allègre musique populaire. Les enfants jouaient aux jeux les plus divers sous l'œil vigilant de leur

mère et les hommes fumaient force cigarettes, l'oreille rivée à leur transistor, qui retransmettait un match de football extrêmement animé. Le tout au milieu d'une végétation ombreuse et humide peuplée d'immenses monstres de pierre taillés dans le roc.

Faisant abstraction de ces promeneurs joyeux et insoucians, j'ai tenté de me rappeler les phrases de l'écrivain argentin qui avaient provoqué ma curiosité et ma visite.

Dans le roman de Mujica Lainez, le duc Orsini se raconte à la première personne; il s'agit donc d'une autobiographie fictive, du récit d'une existence tumultueuse et passionnée dont nous renvoyons aujourd'hui le reflet les sculptures que son héros, vers le milieu de sa vie, fit ériger dans le jardin de son palais. Selon Mujica Lainez, ce jardin ésotérique unique en son genre fut pour son créateur un livre, un livre de pierre qui recélait les secrets les plus profondément enfouis d'une vie dont on ne sait presque rien si l'on s'en tient à l'historiographie officielle, mais dont nous pouvons beaucoup présumer si nous laissons notre imagination suivre les pistes que nous offre Mujica Lainez.

Il y a certes lieu de se demander s'il est logique, voire admissible, d'expliquer quelque chose d'aussi concret que les sculptures de ce parc singulier à partir du récit imaginaire que fait de la vie publique et intime d'un duc de la Renaissance un écrivain argentin de notre époque. Mais cette incursion dans l'histoire sur les pas d'un auteur qui fait sommairement référence à la réalité n'est-elle pas, en tant que démarche, aussi valable que celle des peintres de la Renaissance qui paraient la Vierge Marie, son fils Jésus et les douze apôtres des élégantes tuniques italiennes de l'époque, sans tenir le moins du monde compte du climat qui régnait dans le désert du Sinai?

plurielle d'un parc peuplé de monstres

Un parc que Dali voulut acheter

Mais revenons au duc Orsini qui, selon Mujica Lainez, aurait ainsi imaginé son jardin : « Un livre de pierre où se liraient le bien et le mal, ce qui m'a fait trembler de douleur, l'anxiété, la poésie et l'aberration, l'amour et le crime, le grotesque et l'exquis. Moi, dans un livre de pierre, pour toujours ? Et à Bomarzo, mon Bomarzo. »

Un fait en particulier frappe le visiteur attentif : les énormes sculptures n'ont pas été transplantées – ce qui, au demeurant, aurait été impossible étant donné leur taille et leur poids. Elles ont été taillées sur place dans les rochers qui se trouvaient là. Cela suffit à faire du parc un lieu hors du commun. L'écrivain argentin évoque ainsi le cheminement de l'imagination dans l'esprit du duc : « Chaque roc recélait une énigme et chaque énigme était un aspect secret de mon passé et de ma personnalité. Il fallait déchiffrer ces énigmes [...] pendant longtemps j'ai erré comme un fou parmi les pierres, à les observer, à les palper. »

Manuel Mujica Lainez n'est d'ailleurs pas le seul intellectuel illustre qui ait visité le bois sacré. On sait qu'André Breton, Jean Cocteau, André Pieyre de Mandiargues et Salvador Dali avaient coutume de s'y rendre et que Dali, selon le critique nord-américain Paul Hume, aurait essayé en vain de l'acheter au Gouvernement italien.

Il serait intéressant d'étudier l'influence probablement exercée par les sculptures du bois sacré sur ces artistes qui ont souvent représenté des personnages monstrueux, privant ainsi l'effet que peuvent avoir l'une sur l'autre deux cultures très éloignées dans le temps. Ainsi se trouve accompli, concrétisé dans diverses œuvres d'art de notre époque, le désir du duc Orsini de perpétuer son nom et sa mémoire à



L'éléphant et le légionnaire.

1. Manuel Mujica Lainez, *Bomarzo*, Seis Barral Editores (Espagne), 1980 (première édition : Buenos Aires, 1975).



travers les siècles, autrement dit son désir d'immortalité. Le roman intitulé *Bomarzo* a inspiré un opéra à l'un des musiciens argentins contemporains les plus célèbres, Alberto Ginastera. Cet opéra a été représenté pour la première fois en Amérique du Nord en 1967. (En réalité, la plupart des situations qui étaient déjà développées dans le roman se trouvent ensuite dans le livret de l'opéra, écrit par Mujica Lainez.)

Le critique nord-américain Paul Hume a estimé que l'opéra de Ginastera et Mujica Lainez n'avait pas son égal dans la musique de son temps et qu'il contenait des scènes uniques dans l'histoire de la musique. Il se réfère à la scène dans laquelle les monstres de Bomarzo essaient de dialoguer : « Chacun des chanteurs du chœur doit émettre *senza voce*, selon un rythme libre et discontinu, les sons gutturaux correspondant aux consonnes L J G K P N pendant 20 secondes jusqu'à la fin de l'épisode [...] C'est la scène du fantasmagorique prélude nocturne, qui se déroule au centre du jardin de Bomarzo où les énormes monstres de pierre tentent de parler, mais ne parviennent qu'à proférer un balbutiement semblable à un coassement [...] C'est une scène d'une originalité sans pareille dans l'histoire de la musique. » L'opéra, qui a été monté à Washington, comprend deux actes, quinze scènes et neuf rôles principaux. Il dure deux heures

vingt. Dans sa critique, Paul Hume le compare à l'*Orfeo* de Monteverdi.

Mais que savons-nous réellement du duc Orsini? Pier Francesco Orsini, né en 1523, était connu sous le pseudonyme de son grand-père « Vicino », qui avait vécu à Florence à la cour des Médicis, c'est-à-dire parmi les philosophes et les humanistes. En 1544, il épouse Giulia Farnese, qui elle aussi appartient à l'une des familles les plus anciennes d'Italie. Le couple s'installe au Palais de Bomarzo et poursuit la construction de l'édifice commencée par le père de Pier Francesco. La légende veut que le jeune duc soit responsable de l'assassinat de son frère, dont il était jaloux, et le présente comme un Richard III d'Angleterre, c'est-à-dire un être difforme, bossu et estropié d'une jambe. Cela ne l'empêche pas de s'engager dans les troupes du Pape qui appuient Charles Quint lors de la campagne d'Allemagne en 1546. A son retour, il partage son temps entre la riche cour de Rome et son palais de Bomarzo où il lit *Orlando Furioso*, les œuvres de Pétrarque, et des récits de voyages en pays lointain qui lui sont recommandés par ses amis proches, l'astrologue et philosophe Cardan et le savoyard J. B. Drouet, chapelain du cardinal Henri de Portugal, passionné d'astrologie, qui écrira un poème sur le bois sacré².

Symbolique romaine?

L'aménagement du jardin commence en 1551, mais son propriétaire participera deux années durant à la guerre des Flandres au cours de laquelle il sera fait prisonnier. Pendant son absence, Giulia Farnese et sa famille terminent les travaux.

Bien qu'on n'ait pas de certitude absolue quant au nom de l'architecte responsable du parc des monstres, la plupart des historiens s'accordent à penser que ce fut Pyrrho Ligorio, napolitain né en 1513. Ligorio, grâce au mécénat des princes Carafa, étudie le dessin et part ensuite pour Rome où il apprend l'architecture selon la tradition de l'époque, s'initiant aussi bien à la symétrie, aux mathématiques, à la perspective, à la topographie et à l'analogie qu'à l'histoire, la philosophie, l'astronomie et la théorie musicale. Ligorio devient un disciple de Raphaël et travaille au Vatican puis, plus tard, à Fontainebleau. Vers 1551, année où débutent les travaux de Bomarzo, il s'occupe du jardin du cardinal de Ferrare, à Tivoli, puis du jardin du Quirinal en 1560. Il remplace Michel-Ange en 1565 comme architecte de Saint-Pierre de Rome et meurt en 1585 alors qu'il est au service du cardinal Farnese.

Ne disposant pas de documents sur les raisons ayant présidé au choix des sculptures qui ornent le parc et sur

◀ L'orco.

l'itinéraire que le visiteur est censé suivre, les spécialistes ont formulé un certain nombre d'hypothèses en se fondant sur les écrits de Ligorio, par exemple le gigantesque *Libro delle antichità dei Roma* (1553) en quarante volumes où il traite des monstres antiques dans la symbolique romaine. Ils ont aussi tenté de trouver des indices dans les œuvres des disciples de Ligorio susceptibles d'avoir travaillé dans le jardin de Bomarzo, Simone Moschino de Orvieto, Raphaël de Montelupo et Curzio Maccarone, ces deux derniers étant les auteurs de fontaines célèbres à Viterbe et Tivoli.

Il y a certes des correspondances entre les divers parcs de la Renaissance. Ces correspondances sont dues aux modes et aux tendances de l'art concrétisées par les architectes et les sculpteurs d'alors, mais on ne saurait exclure que le duc Orsini lui-même ait choisi les thèmes des sculptures et que ces dernières expriment d'une façon ou d'une autre sa personnalité, sa manière d'interpréter ses songes, ses phantasmes ou les cauchemars qui l'angoissaient.

Une étude comparative des jardins de l'époque remplirait plusieurs volumes. Je mentionnerai cependant un de ceux qui étonnent le voyageur. Il y a peu, en République fédérale d'Allemagne, il m'a été donné de visiter un petit pavillon de chasse des seigneurs de Würzburg. On admire en ce lieu les splendides statues baroques du parc de Veitshöchheim, qui toutes sourient ! Là comme à Bomarzo abondent les dragons. Ils veillent sur l'escalier menant à l'esplanade du château et sur l'entrée de la caverne représentant l'enfer. Il y a également des sphynx qui eux aussi sourient ! Ce sourire omniprésent est-il une initiative de l'architecte, du sculpteur (ou des sculpteurs) qui a réalisé ces œuvres ou a-t-il été voulu par le maître des lieux ?

Le combat de géants et la maison penchée

Parcourons maintenant le jardin en nous aidant des photographies qui accompagnent le présent article.

Tout d'abord le combat de géants. Une forme énorme au visage tendu par l'effort tient captif un être féminin ou androgyne qu'il a saisi par les jambes et commence à dépecer. Les spécialistes ont vu dans cette lutte l'affrontement d'Hercule, roi d'Étrurie, et de Caco qui

terrorisait le Latium ; ou le combat entre le bien et le mal ; ou encore le pénible et douloureux labeur de l'homme en quête de connaissance qui devra sans cesse s'employer à rechercher et extraire la matière première. Le combat de géants du bois sacré est donc l'avertissement adressé à celui qui entame sa quête, estiment F. X. Bouchart et Nadine Beauthéac. Pour le personnage de Mujica Lainez, ce groupe représente la lutte de Pier Francesco Orsini lui-même contre l'un de ses frères, Maerbale, qu'il assassine dans le roman.

La maison penchée est une construction curieuse sur laquelle les historiens ne parviennent pas à se mettre d'accord. La plupart d'entre eux affirment que son inclinaison est due à un glissement de terrain mais Giovanni Bettini déduit de la structure même du roc dans lequel elle a été taillée qu'elle a été conçue ainsi à l'origine³.

Le personnage de Mujica Lainez explique de la sorte comment lui est venue l'idée de construire la maison penchée : « J'ai voulu rendre un hommage spécial – particulièrement caustique – à mes amis intellectuels [...] J'ai imaginé, au lieu d'une sculpture, un édifice de proportions réduites, d'une exquise harmonie mais penché à l'oblique par rapport au sol pour qu'il soit difficile de parcourir les pièces exigües qui le composent. » On peut penser, sans audace excessive, que l'imagination débridée du duc de Bomarzo l'a poussé à faire construire cet étrange monument penché qui s'ajoute aux autres extravagances dont

le parc est peuplé en s'inspirant de ce qu'il avait pu voir au cours de ses voyages. En effet, outre la célèbre tour penchée de Pise dont l'inclinaison provient d'un déséquilibre de la base, nous avons vu au moins trois autres édifices de ce genre en Italie, plus anciens encore, à Milan et à Bardolino.

L'éléphant et le légionnaire

Le jardin de Bomarzo n'est pas non plus le seul lieu récréatif qui soit orné d'un éléphant. Il en existe à Catane et à Rome où l'on peut voir, sur la piazza della Minerva, l'œuvre exécutée par Lorenzo Bernini en l'honneur d'Alexandre VII. Cette sculpture porte une inscription évoquant la vigueur de l'éléphant, lequel est surmonté d'un obélisque où sont gravés les symboles de la sagesse égyptienne. On peut y lire qu'il faut l'intelligence et la force de cet animal pour supporter le poids d'une science solide.

2. F. X. Bouchart et Nadine Beauthéac, *Jardins fantastiques*, Paris, CEP, 1982.

3. Giovanni Bettini (dir. publ.), *Bomarzo-Parco dei Mostri, Ville delle meraviglie, Guida al Parco dei Mostri*, Viterbo, sans date.

La nymphe endormie.





Le monstre marin.

Le dragon.

Pour F. X. Bouchart et Nadine Beauchéac, le duc Orsini s'est probablement inspiré de l'adage ésotérique selon lequel la sagesse de l'éléphant l'emporte sur la force guerrière d'un centurion romain. Giovanni Bettini rappelle, pour sa part, que Ligorio a écrit de l'éléphant qu'il était le plus sage des animaux, qu'il « discerne le bien du mal », qu'il est magnanime et fidèle, reconnaissant et amoureux de la lune vers laquelle il lance l'eau pure de la fontaine en hommage à Diane. Et Bettini ajoute que cela seul suffirait à justifier la présence du plus grand des animaux dans le parc. Cependant, poursuit-il, « n'oublions pas que pour les anciens cet animal incarnait l'éternité ; de plus, cet éléphant [celui de Bomarzo] se saisit d'un légionnaire en souvenir de l'ennemi le plus dangereux auquel l'armée la plus célèbre de l'Antiquité ait dû faire face, Hannibal qui dévasta le temple de Ferronia, très près de Bomarzo, et s'empara du trésor des Étrusques ». Toujours selon Bettini, Ligorio a peut-être aussi voulu rappeler que l'un des premiers jardins d'agrément romain a été celui de Scipion l'Africain, indissociable pour les hommes du xvr^e siècle des éléphants guerriers.

Mujica Lainez, quant à lui, prend prétexte de la présence de l'éléphant monté d'un cornac et qui se saisit d'un légionnaire pour mettre en scène une histoire singulière : il s'agirait, selon lui, de l'éléphant Annone, donné en présent à un pape et chevauché par l'esclave africain Abul, jeune éphèbe qui plus tard fut lui-même donné à Vicino par un de ses cousins Médicis.

C'est précisément Abul qui, au début du roman, sera chargé par son maître, le jeune duc de Bomarzo, de tuer Beppo, frère de ce dernier au cours d'une partie de chasse pour fuir ensuite la cour de Florence et disparaître. Selon la chronologie qu'établit Mujica Lainez dans son roman, l'éléphant est la première œuvre « extraite » de la pierre.

Le dragon et la nymphe

La tête colossale de l'*orco*, terme qui, selon Bettini, est une altération d'*Orcus*, l'un des noms du roi de l'enfer, par analogie avec l'orque, le plus féroce des cétacés, porte inscrite dans la bouche une phrase de Dante – « *ogni pensiero vola* » [toute pensée se perd] – et contient, à la surprise du visiteur, une grande table avec des bancs de pierre comme s'il s'agissait de l'une de ces tavernes anciennes où l'on s'arrêtait pour se reposer et se nourrir.

Ce gigantesque monstre a été reproduit par le metteur en scène de l'opéra *Bomarzo*, Ming Cho Lee, qui en a fait le principal symbole du drame du duc Orsini. Le duc médite en ce lieu en attendant la mort car il a absorbé un poison qu'il croyait être un élixir d'immortalité.

Le dragon est engagé dans un combat avec trois animaux – un chien, un lion et un loup – dans lesquels Bettini voit le printemps, l'été et l'hiver, c'est-à-dire « le présent, l'avenir et le passé ». Il s'agit sans doute de l'un des groupes les plus impressionnants du parc. Pour Ligorio, le dragon est le gardien des objets sacrés. Bettini s'étonne de ce que le sculpteur l'ait muni d'ailes de pa-

pillon ». En réalité les ailes en filigrane sont caractéristiques des dragons de la Renaissance, y compris ceux des deux allégories de Saint-Georges peintes par Paolo Uccello.

Par contre, d'après Mujica Lainez, dans l'esprit de Vicino, le dragon et les animaux (qui sont seulement deux dans le roman) évoquent sa vie guerrière. Le dragon représente Charles Quint et les deux animaux les deux campagnes que le duc a faites à son service.

Bettini pense que, dans la conception de Ligorio, la nymphe endormie est peut-être Ariane à demi assoupie entre un amour terrestre et un amour divin ou la nymphe dont parle Ovide et que Ligorio appelle simplement Nife, ou la pureté, si l'on se réfère à l'étymologie grecque. Pour Mujica Lainez, toutefois, elle est Pantasile, célèbre et belle courtisane qui aurait vécu à l'époque de Pier Francesco Orsini, à Florence, et que le grand-père de ce dernier aurait chargé d'initier le jeune homme à l'art de l'amour. Ce personnage joue aussi un rôle important dans l'opéra de Ginastera.

Le monstre marin

L'énorme tête de monstre marin qui soutient un globe, ou la représentation de la terre, surmonté d'un château pourrait être, d'après Bettini, la tête de Protée, fils de Neptune ; mais il pourrait aussi s'agir de Glauco, le pêcheur transformé en dieu de la mer après avoir absorbé certaines herbes magiques. Pourtant, Bettini fait observer ensuite que l'élément important de cette sculp-

Un Bomarzo français



En amont de Nantes, sur la Loire, se trouve un mini-Bomarzo, plus petit et plus récent que l'autre, mais non moins intrigant. Il a été raconté par l'écrivain Joël Roussiez et le photographe Philippe Ruault dans La folie de Monsieur Siffait (Éditions Art, Cultures, Loisirs, Nantes, 1985), dont nous présentons ici des extraits.

M. Siffait avait beaucoup d'argent, il avait l'âme d'un constructeur. Sur un terrain lui appartenant, il décida d'édifier un embarcadère [...]

Dans sa grande bonté M. Siffait a employé les pauvres chômeurs de la crise de 1848 pour consolider, pour édifier... Quoi? Un grand jardin? Il n'avait pas besoin de maison; il possédait un château tout près [...].

Je ne sais plus très bien, je me mets à douter.

ture est plutôt le château, qui évoque le pouvoir des Orsini sur les autres nobles de la même lignée, et c'est aussi, précisément, l'interprétation de l'écrivain Mujica Lainez.

Il faudrait encore mentionner l'immense tortue dont la carapace est ornée de figures géométriques et sur laquelle semble danser une silhouette baroque, un Neptune colossal, une sirène à double queue, d'autres nymphes et sphinx et de gigantesques vases, le théâtre de plein air; le nymphée, Vénus, Cecere, le siège étrusque, qui porte une inscription suggestive :

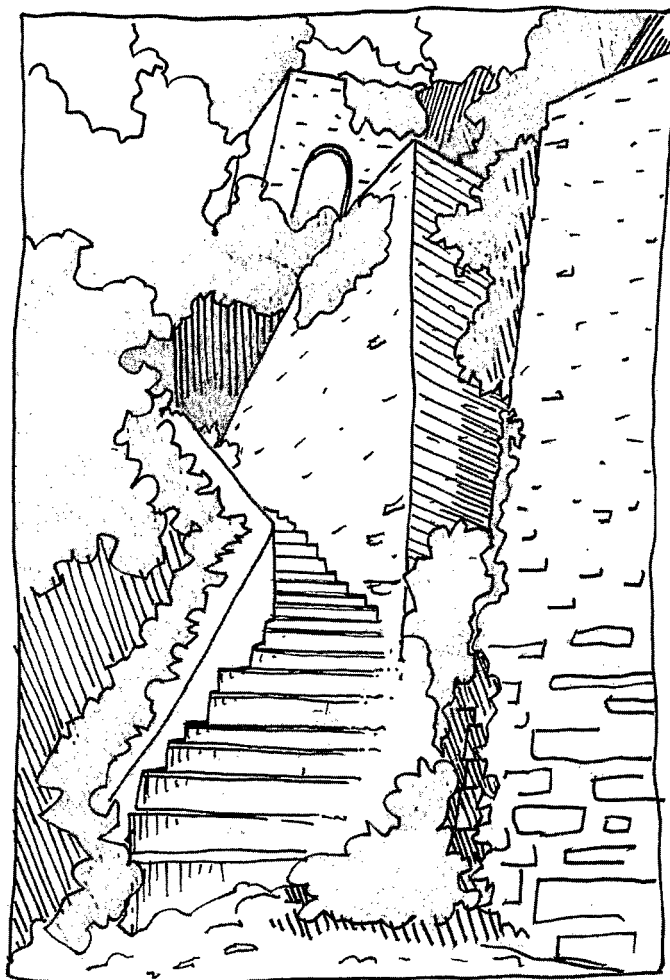
*Voi che pel mondo gite errando,
vaghi
di veder meraviglie alte et stupende,
venite qua, dove son faccie horrende,
elefanti, leoni, orsi, orchi e draghi.*

[Vous qui errez de par le monde, avides de voir de grandes merveilles, venez par ici, où vous verrez d'horribles formes d'éléphants, de lions, d'ours, d'orques et de dragons.] ■

M. Siffait, Maximilien, Oswald, avait une folie qui consistait à construire pour l'avenir. Il s'embarquait dans l'édification d'un jardin italien, il faisait des folies pour une maison de sentiment, et pour finir il se ruinait à ne rien finir.

Voilà ce qui reste, mais il me semble que quelque chose s'est perdu dans l'histoire de M. Siffait. Ce n'est pas la raison car pour construire, il en faut. Non, autre chose s'est perdu... Autre chose, c'est peut-être une île, « l'île perdue » qui continue d'être là alors qu'on ne la voyait pas.

Ainsi je découvrais la Loire avec ses bancs de sable et quelques terrasses généreusement offertes par M. Siffait... Je me promène, on se promène chez lui comme chez soi, un coin de mur ne cache rien, une fenêtre n'est pas percée. Derrière il n'y a rien. Je marche sous la jungle, dans un temple, un sanctuaire... Je m'embarque. ■



Des escaliers qui ne mènent nulle part,
n'ayant pas où mener.

Une innovation : les parcs subaquatiques

Katerina Delouka

Un parc sous la mer? Pour les buïtres, peut-être. Mais que vient faire l'ostréiculture dans ce numéro de Museum consacré aux jardins de délices? Pourtant, des parcs subaquatiques – bien organisés, avec visite balisée et guides ayant troqué leur casquette à visière pour un masque de plongée – existent bel et bien, et commencent même à se multiplier. Pour vous les présenter, nous avons fait appel à Katerina Delouka, de Grèce, étudiante en archéologie sous-marine (thèse en cours), plongeuse chevronnée, stagiaire auprès de notre rédaction, et qui, pour les lecteurs de Museum, a bien voulu se jeter à l'eau.

« Autrefois, l'homme croyait qu'il logeait dans une nature immense et inépuisable. Il croyait pouvoir la gaspiller et il l'a gâtée par les excréments de ses techniques. C'est un locataire indélicat qui s'aperçoit qu'il doit avoir le respect de sa terre et de sa mer. » (Jean Rostand.)

L'humanité comprend maintenant, en effet, que les ressources naturelles sont loin d'être illimitées. La création de parcs naturels a certainement constitué l'un des facteurs de cette prise de conscience qui devrait, à son tour, contribuer à la survie de notre espèce. Grâce aux parcs, la protection au moins partielle de la nature est assurée, et des activités scientifiques et récréatives ont trouvé en eux un lieu tout à fait privilégié.

Qui entend « parc naturel » pense « parc terrestre ». Or, depuis une vingtaine d'années, des parcs subaquatiques ont commencé à voir le jour, sur des espaces souvent assez étendus. Quelles en sont les caractéristiques principales? D'abord, ils possèdent un ou plusieurs écosystèmes peu ou pas transformés par l'exploitation ou tout au moins l'occupation humaines, où les espaces présentent un intérêt spécial

du point de vue scientifique, éducatif et récréatif, ou dans lesquels existent de véritables paysages naturels de grande valeur esthétique. Ensuite, ils dépendent sur le plan administratif d'une haute autorité du pays, qui veille à y faire respecter les entités écologiques, géomorphologiques et esthétiques. Enfin, il existe une réglementation spécifique qui autorise la visite du parc, sous certaines conditions, à des fins récréatives, éducatives et culturelles.

Mais il faut bien différencier les parcs subaquatiques des réserves sous-marines. Ces dernières sont avant tout destinées à préserver les éléments les plus précieux du patrimoine subaquatique naturel et sont par conséquent placées au seul service de la science afin notamment d'assurer la préservation et la reproduction des écosystèmes et des espèces animales en voie de disparition. Sauf exception, elles ne sont pas accessibles au public et toute activité récréative y est formellement interdite.

A vos palmes!

Mais revenons aux parcs subaquatiques. Ayant pour seuls soucis la protection de la nature et le bien-être des visiteurs-plongeurs, des gardes-moniteurs se chargent d'y faire respecter certaines règles, par exemple interdiction de toute forme de chasse sous-marine, interdiction de la pêche au filet ou à la ligne, pour la sécurité (et la tranquillité) de tous, limitation de la vitesse des bateaux, prohibition de l'utilisation de moyens pyrotechniques (sauvetage), ou visite sous-marine sous la responsabilité personnelle de chaque plongeur.

Une fois que le visiteur-plongeur sera engagé à respecter ces règles, le monde silencieux de la mer sera prêt à lui révéler des secrets doublement profonds. Il s'agit en effet non seulement d'accomplir l'exploit physique qui consiste à se promener en trois dimen-



L'auteur.

sions dans un milieu *a priori* hostile, mais aussi de se prêter à une transformation psychologique : s'éloigner du quotidien, se sentir autre, unique, au moins pour quelques heures. Il suffit de s'équiper correctement (bouteilles, palmes, masque) pour que l'aventure commence. Destination? Les parcs subaquatiques de Port-Cros (France), des Sporades du Nord (Grèce) ou d'Eilat (Israël), par exemple...

Au large de la côte du Var, dans l'archipel des îles d'Hyères, en Méditerranée, se trouve l'île de Port-Cros. Le parc sous-marin entoure ses côtes sur un rayon de 600 mètres de large et couvre une superficie d'environ 1 800 hectares. La variété du relief sous-marin (dont la profondeur peut atteindre 80 m) lui permet d'accueillir une faune et une flore très diversifiées et parfaitement représentatives de la vie en Méditerranée. Voici, par exemple, une plante baptisée *Posidonia oceanica* en l'honneur du dieu grec de la mer. Une algue? Que non! Une véritable plante marine à fleurs et à fruits, dont les regroupements en « forêts » jouent un rôle essentiel car elle facilite l'oxygénation de l'eau et sert en même temps d'abri et de nourriture aux poissons, qui aiment aussi s'y reproduire.

Au parc de Port-Cros, la vie animale n'est pas à la traîne. Voici justement que se faufilent dans les chenaux et cavernes formés (une vraie architecture!) par les algues calcaires *Lithophylla* – « feuille de pierre » – des langoustes et de nombreux poissons, tels les corbs, girelles et rascasses, dont le va-et-vient incessant offre au visiteur un festival de formes, de mouvements et de couleurs.

Le vivant, l'imaginaire

On retrouve ce fond sous-marin méditerranéen au parc des Sporades du Nord, en Grèce. Ici les eaux sont plus chaudes qu'à Port-Cros, ce qui facilite l'apparition de plantes délicates, comme l'iris, et de cet animal déguisé en formes végétales, le madrépore. Et voici – surprise agréable – *Monachus monachus*, phoque typiquement méditerranéen mais malheureusement en voie de disparition.

Refaisons surface maintenant pour partir au Sinaï sud, où se trouve le golfe d'Eilat et le parc subaquatique du même nom. Ici, la flore et la faune sont

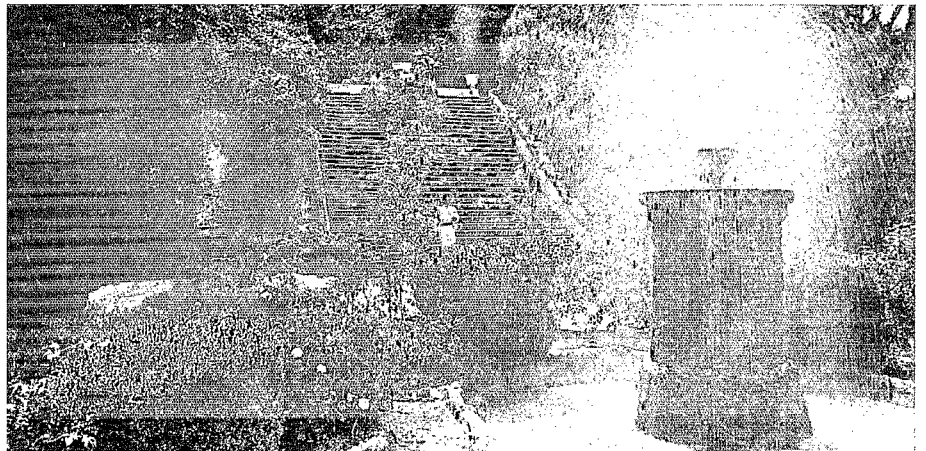
un mélange d'espèces encore méditerranéennes et déjà franchement tropicales : les 150 types de coraux rouges et tendres, par exemple. Le défilé est d'autant plus étonnant qu'y participe une gamme qui s'étend des formes les plus primitives de la vie sous-marine à celles qui sont fort intelligentes et complexes. Mais tout en nous abandonnant à l'enchantement devant cette profusion vitale, restons tout de même sur nos gardes : les épines dorsales des scorpions de mer et des poissons-pierres qui passent derrière le récif coralien là-bas peuvent paralyser, même tuer, le plongeur négligent.

Voilà, notre tournée se termine. Mais

avant de nous séparer, je voudrais exprimer un petit regret, celui de n'avoir pas trouvé dans beaucoup de parcs subaquatiques une dimension qui aurait permis de prolonger le plaisir de la découverte sous-marine : des vestiges humains. Dans le parc de Port-Cros, on conserve bien des épaves entourées d'un univers à la fois vivant et imaginaire, enraciné surtout dans la tête du visiteur-plongeur. Mais ce n'est qu'une exception trop rare à mon avis. Et même là, il n'existe aucun effort de mise en valeur archéologique. ■

Espagne : un parc du xvii^e siècle rénové

Que peut-on faire en 1991, dans la bataille qui se livre pour préserver les trésors naturels et la nature elle-même, lorsqu'on dispose d'un jardin dont la création remonte à la fin du xvii^e siècle? Le parc biologique El Retiro, près de Malaga (Espagne), apporte à cette question une réponse dont l'équipe qui a fait d'El Retiro une expression collective décrit ci-après les nombreux aspects originaux. Cet article a été écrit en 1990, à la veille de l'inauguration de l'ancien jardin rénové.



El Retiro : jardin de la Cour en 1920.

Portrait de Fray (frère) Alonso, le fondateur du parc biologique El Retiro.



Il importe d'attirer l'attention du public sur la raréfaction progressive de la flore et de la faune et sur la menace de disparition qui continue de peser sur de nouvelles espèces. Cette prise de conscience pourrait enrayer à court, à moyen et à long terme le processus de dégradation qui se manifeste déjà dans notre environnement naturel, si vital pour nous, qui a influé sur les cultures du monde, comme l'attestent notamment les traditions, les langues, les musiques et les productions artisanales.

Sur le plan conceptuel, les auteurs qui présentent ce projet aux lecteurs de *Museum* partent de deux aspects de la relation homme/culture/nature qui caractérise l'époque actuelle : en premier lieu, l'être humain est coupé de son milieu naturel ; en second lieu, on

constate une certaine paralysie de l'esprit créateur qu'il possède indiscutablement et qu'il pourrait utiliser pour atteindre l'objectif que nous visons, à savoir la préservation de la nature et du patrimoine historique et artistique. En effet, l'homme ne s'est pas consacré exclusivement à la destruction de son milieu ; grâce à nombre de ses œuvres, il a aussi su embellir les paysages naturels.

En tant que créateurs du projet d'El Retiro, nous voulons forger une œuvre exemplaire d'où puisse naître un état d'esprit visant à stimuler cette force créatrice de beauté et à renouer en même temps le contact avec le milieu, en suscitant une participation affective, créative et donc active à la culture, à la nature et à la conservation de l'une et l'autre.

Oxyura leucocephala ne se trouve guère plus qu'à El Retiro et dans le sud de l'Espagne.

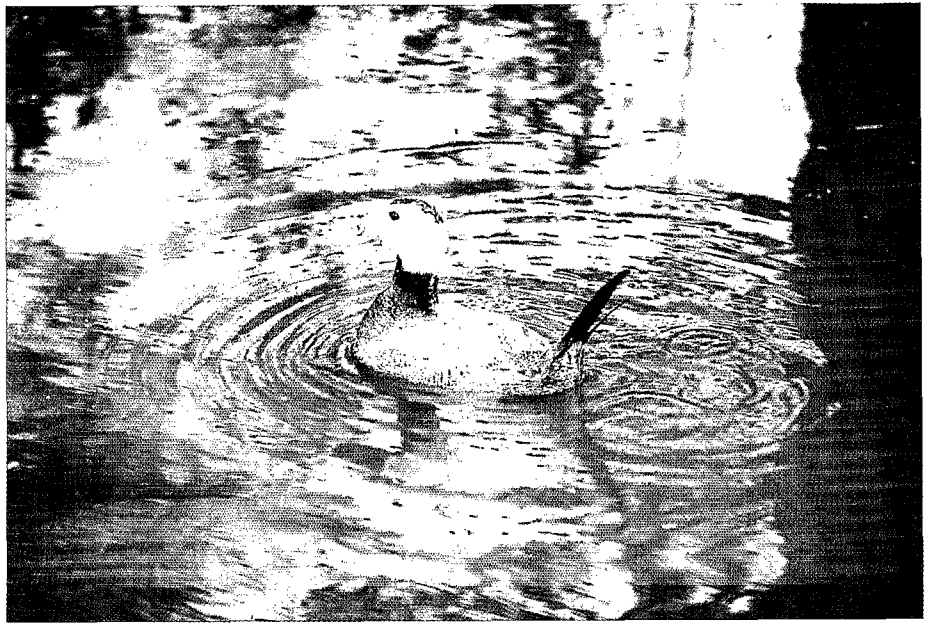
Mais quels sont les objectifs du projet d'El Retiro ?

1. Sauver, préserver et remettre en valeur un jardin historique déclaré en 1984 jardin artistique par un décret royal du Ministère de la culture.
2. Rapprocher le public de la nature et éveiller son intérêt pour les questions culturelles et écologiques en le faisant participer à la réalisation d'un objectif commun : la protection de la flore et de la faune en général et des plantes et des oiseaux en particulier.
3. Créer un centre d'études de botanique et d'ornithologie spécialement consacré à la sauvegarde des espèces.
4. Collaborer, avec les organismes et entités qui s'intéressent à la protection du milieu ambiant, à l'étude de la nature et à l'éducation en matière d'environnement.
5. Offrir une nouvelle forme de loisirs avec une dimension culturelle et éducative, ce qui a été jusqu'ici ignoré dans la péninsule ibérique.
6. Éveiller l'intérêt du public pour la défense non seulement de la nature, mais aussi de tout ce qui l'embellit et, dans le cas qui nous intéresse, du parc El Retiro.

El Retiro se trouve à 11 kilomètres du centre historique et artistique de Malaga et à 15 minutes seulement de l'aéroport international de cette ville du littoral méditerranéen. Aujourd'hui cosmopolite, cette région jouit d'un climat subtropical qui reflète la douceur méditerranéenne avec une température moyenne supérieure à 12 °C pendant le mois le plus froid. Le ciel est totalement dégagé plus de 100 jours par an et l'ensoleillement est de l'ordre de 2900 heures par an, ce qui correspond à une moyenne de 240 jours de soleil. Ces conditions climatiques font de la Costa del Sol une région privilégiée qui attire chaque année environ 6 millions de touristes.

*Anglais, arabe,
français, italien*

La diversité des écosystèmes de la province de Malaga, jointe aux caractéristiques que nous venons de décrire, se



prête à la culture et à la croissance de nombreuses espèces végétales et une grande variété d'entre elles, originaires de différentes parties du monde, s'y sont librement acclimatées.

Les jardins d'El Retiro occupent l'ancienne propriété de Santo Tomas del Monte. Ils ont été créés par un dominicain, frère Alonso de Santo Tomas, personnage fascinant que l'on disait fils du roi espagnol Philippe IV et qui fut évêque de Malaga de 1664 à 1692. Son intention était d'aménager pour lui-même et les membres de sa congrégation le lieu de retraite spirituelle que requiert tout ordre religieux, d'où le nom d'El Retiro par lequel on désigne le parc depuis lors. Au début, El Retiro était un jardin potager et un verger où les moines récoltaient des fruits et des légumes pour leur alimentation et où, peu à peu, ils introduisirent des espèces rapportées des pays lointains où les dominicains exerçaient leur apostolat.

A la mort de frère Alonso, le domaine devint la propriété du couvent de Santo Domingo et, en 1699, il fut acquis par le premier comte de Buenavista, Don José Guerrero Chavarino, d'origine génoise. Environ un siècle plus tard, sous le troisième comte de Buenavista, l'éminent architecte José Martin de Aldehuela donna au jardin l'aspect stylistique qui fait encore aujourd'hui le charme de l'ensemble : des jardins classiques à la française, ornés de statues et de sculptures de marbre et de terre cuite, alternent avec des jardins à l'anglaise ou dessinés dans le style du baroque italien, le tout dans un décor de jeux d'eau et de fontaines, réminiscences de l'art arabe.

Les connaissances du grand public en ornithologie et en botanique sont généralement assez vagues. L'un des objectifs d'El Retiro est donc de l'éduquer et d'éveiller en lui une conscience

écologique. Mais il ne s'agit pas de saturer psychologiquement le visiteur par un excès d'informations qui ne donnerait pas de résultats durables. En outre, une telle méthode ne permettrait pas de lutter contre le fait que tout être humain devient moins réceptif et que sa capacité d'attention s'émousse au bout d'un temps déterminé. Ce qu'il faut, c'est créer un effet « dramatique », comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre où le premier contact avec El Retiro serait une présentation des faits et des protagonistes qui aboutirait à un dénouement surprenant et surtout inattendu, de sorte que le souvenir en serait toujours vivace.

Pour éviter la saturation psychologique et obtenir un effet dramatique ainsi que la participation affective et continue que toute œuvre demande, il faudra éviter de présenter un nombre excessif de « protagonistes végétaux » et adopter un parcours unidirectionnel qui ne permette pas de s'égarer dans des chemins latéraux.

Autour du jardin historique, on aménage différents espaces naturels où, d'après des études scientifiques rigoureuses, pourront se dérouler les cycles biologiques complets des oiseaux et des plantes. Les divers éléments constitutifs de ces biotopes seront rigoureusement maintenus afin que soit assuré l'équilibre nécessaire à la dynamique et au comportement naturel des organismes qui habitent ces milieux.

Pour El Retiro, dont la superficie est de 16 hectares, on a choisi parmi les espèces d'oiseaux placées sous la tutelle de l'homme celles qui répondent le mieux à ces exigences conceptuelles et qui figurent sur les registres des organismes nationaux et internationaux compétents. Cette formule n'aura pas d'incidence sur les peuplements des pays d'origine qui, on le sait, comptent souvent fort peu d'animaux.

Compte tenu de la diminution très sérieuse qui frappe un grand nombre d'espèces, nous sommes convaincus que nos efforts pourront contribuer sensiblement à améliorer la situation.

Nous avons choisi un système de volières à la fois simple et recherché. Spacieuses – leurs dimensions varient de 80 m² et 5 m de haut à 1000 m² –, elles sont couvertes de fins treillis d'une teinte qui les rend le moins possible perceptibles à l'œil. Les oiseaux s'y ébattent pratiquement comme s'ils étaient en liberté. Elles possèdent d'autres caractéristiques qui favorisent le bien-être des oiseaux, accroissent le plaisir du visiteur et facilitent sa participation active.

Un « prêt » remboursé... avec les intérêts

Ces volières et les points d'observation sont placés de telle manière que le visiteur voie toujours le biotope du Sud au Nord. Là encore, on retrouve l'analogie avec le théâtre : le spectateur se trouve dans une obscurité relative provoquée par la végétation et il observe le biotope, qui est comme une scène illuminée par la lumière du soleil. Nous voulons que, à chaque point d'observation, grâce à quelques renseignements succincts mais parlants, le public sente s'éveiller en lui le désir de découvrir personnellement les espèces dans leur intimité. C'est là l'une des raisons fondamentales de notre décision de limiter le nombre des espèces et des variétés.

El Retiro contient plus de 600 spécimens botaniques représentant 80 espèces et essences végétales du monde. Ce nombre sera augmenté en fonction de certains critères : conditions climatiques et nature du sol, intégration harmonieuse avec la végétation existante, style de cette végétation, dimensions, formes, coloris, époque de floraison, robustesse ou fragilité, etc. Dans le potager-verger, fidèles à la tradition des moines du XVII^e siècle, nous augmentons le nombre des espèces en introduisant des arbres fruitiers tropicaux et subtropicaux comme le chérimolier, le manguier, le papayer, ainsi que des plantes médicinales, horticoles, aromatiques ou à usage industriel.

A condition qu'il s'agisse de sujets concernant l'ornithologie, la botanique et des matières connexes, les enseignants des collèges et des écoles auront la possibilité de mettre au point avec El Retiro un programme d'enseignement pratique permettant aux élèves de véri-

fier concrètement les connaissances inculquées en classe. Ils acquerront ainsi un savoir renforcé par l'expérience visuelle. Pour les accueillir, nous disposons d'une salle où seront dispensés des cours dont le protagoniste sera la nature.

Nos moniteurs d'éducation sur l'environnement aménageront des parcours thématiques, constitueront des comités de jeunes sur la conservation de la nature, organiseront des concours, des projets *ex situ*, ainsi que des excursions dans d'autres parcs naturels. Nous offrirons aussi toutes facilités aux étudiants et aux scientifiques – notamment aux biologistes, vétérinaires, ornithologues et botanistes. Nous envisageons également de créer un jardin spécialement conçu pour les non-voyants qui, par le toucher et l'odorat, pourront jouir de la flore d'El Retiro.

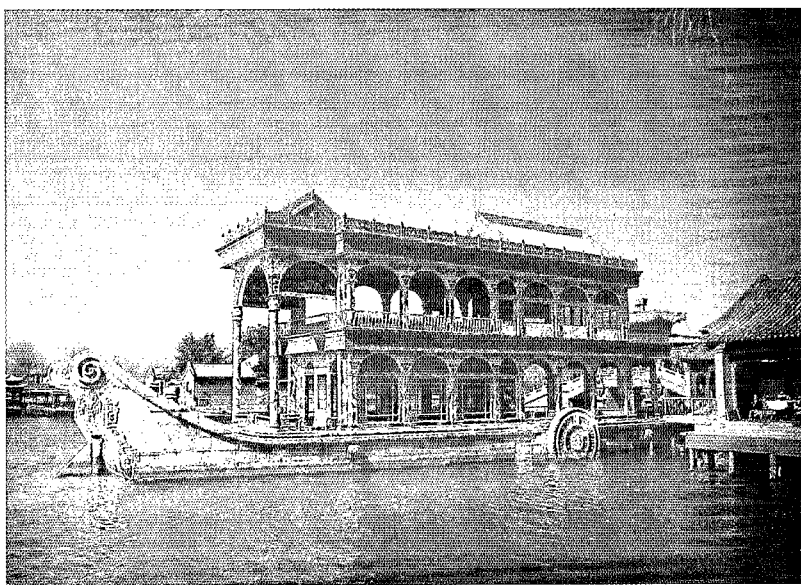
Une bibliothèque spécialisée, un musée consacré à l'histoire d'El Retiro et un service de projections vidéo contribueront à l'efficacité du rôle didactique du parc. On prévoit la publication d'une revue spéciale qui fera connaître les dernières réalisations et les projets à court, à moyen et à long

terme. Notre unité mobile d'éducation se rendra dans les collèges de la province. En outre, nous publierons sur El Retiro un guide détaillé et d'autres ouvrages plus spécialisés sur des questions relevant de l'art, de l'ornithologie et de la botanique. D'autres publications seront consacrées notamment aux changements saisonniers et à leurs conséquences sur le cycle de la flore et de la faune représentées ou non à El Retiro.

Nous voudrions dire pour conclure, et c'est là l'essence de notre démarche, que le parc biologique El Retiro sera un projet qui sollicitera un « prêt » de la nature et de la culture pour le leur rembourser avec un intérêt élevé. Nous voyons ce projet comme un instrument de compréhension entre tous les peuples de la terre et c'est dans cet esprit que nous invitons les lecteurs de *Museum* qu'intéressent notre démarche et nos préoccupations à se mettre en rapport avec nous à l'adresse suivante :

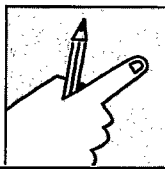
Bioparque El Retiro
Apartado de correos 885
Malaga (Espagne)
Téléphone : 62.15.80
Fax : 43.61.51

UNE FOLIE DANS UN JARDIN CHINOIS



Quoi de plus naturel qu'un petit vapeur à aubes sur le grand lac des jardins du Palais d'été de Beijing? Regardez de plus près. Mais c'est qu'il est en marbre, ce bateau à vapeur, « folie » imaginée par l'impératrice Ci Xi au début de ce siècle et financée sur des fonds initialement destinés à accroître la puissance de la flotte de guerre chinoise! Quand bien même cet argent aurait été dépensé en canons au lieu de ce jouet excentrique, n'était-il pas trop tard pour changer le sort de la dynastie Qing?





Des salles encombrées. Pourquoi pas ?

Len Deighton

Depuis qu'il a quitté le Royal College of Art (où il était boursier), Len Deighton a piloté des hélicoptères, travaillé comme serveur, été directeur artistique d'une agence de publicité londonienne et écrit deux livres de cuisine – pour ne rien dire d'une trentaine de romans policiers bourrés de renseignements. Ces ouvrages (The Ipcress File, le premier, bientôt suivi de romans à fort tirage comme Horse Under Water (il s'agit d'un sous-marin, pour le cas où vous vous poseriez la question), Yesterday Spy, Funeral in Berlin et Goodbye Mickey Mouse sont de passionnantes chroniques de guerre – vraie guerre ou guerre froide. Comment Len Deighton, qui a la curiosité et l'esprit universel d'un homme de la Renaissance, pourrait-il ne pas avoir d'opinions bien arrêtées lorsqu'il s'agit de musées? Ces opinions, il les exprime dans le présent article¹, écrit spécialement pour Museum.

Museum... Musée... Voilà bien un mot qu'on ne peut guère employer à la légère. Quand une voiture a de longues années de services derrière elle, que dit-on sinon que c'est une pièce de musée? Récemment, j'ai entendu un écrivain condamner avec mépris une machine de traitement de texte beaucoup trop encombrante (c'était la mienne) en disant qu'elle aurait sa place dans un musée. Et lorsqu'après s'être trouvé avec moi, il n'y a pas si longtemps, dans une demeure somptueuse, ma femme a déclaré que cette maison avait l'air d'un musée, ce n'était assurément pas un compliment!

L'idée est que « lorsqu'un objet est vieux, cassé et inutile, on le jette, mais

que lorsqu'il est très vieux, très cassé et totalement inutile, on le met dans un musée ». Les responsables des musées savent bien que ce sentiment est très répandu. Prenant donc énergiquement le taureau par les cornes, ils ont inventé un nouveau concept : la visite d'un musée devient une « expérience ». Le visiteur entend par exemple le son d'un luth ancien sortir d'un vénérable vase grec. Et des effets sonores comme peut en produire la BBC – bruits de tonnerre, cris féroces d'acteurs maniant épées et matraques – sont censés aider à mieux comprendre les batailles antiques. D'abord tentative désespérée pour insuffler la vie à des personnages de cire et aux scènes qu'ils représentaient, « l'expérience » a pris des proportions considérables et vu son champ s'étendre à tout l'univers du musée.

Il fut un temps où les musées étaient des entrepôts où l'on emmagasinait le patrimoine de la nation. Dans l'Antiquité, un musée [mouseion] était un centre où prêtres, savants, mathématiciens et astronomes rendaient un culte aux muses, buvaient un verre de vin ou parcouraient des collections de manuscrits. Les musées d'aujourd'hui datent de la Révolution française : ils ont été créés pour recueillir les livres, les tableaux, le mobilier, l'argenterie et les objets précieux de toute sorte enlevés à l'Église et aux grands et proclamés « biens nationaux ».

A une date plus récente, les musées sont devenus des collections destinées à mettre en lumière le développement de la science ou, à mesure que les Européens exploraient le monde, à contribuer aux études ethnographiques. Ce sont des objectifs scientifiques de cet ordre qui ont d'abord été

assignés au British Museum de Londres, de sorte que les bas-reliefs assyriens qui s'y trouvent aujourd'hui, la collection de vases classiques de sir William Hamilton, les marbres phrygiens et les marbres de lord Elgin y ont été réunis à des fins d'étude scientifique, et non parce que l'on y voyait ce que l'on y voit aujourd'hui : de remarquables œuvres d'art.

On a bientôt commencé à faire une distinction, du moins dans certains pays, entre les « galeries », dont la préoccupation est essentiellement esthétique, et les « musées », où l'on peut trouver toute une gamme de collections. Certains musées auront pour thème général les arts appliqués ou les sciences, d'autres seront spécialisés, comme le musée de l'artillerie de Léningrad. Certains experts préfèrent parler de « musées » lorsque les collections gagnent à être situées dans une perspective historique, et de « galeries » lorsque les objets exposés doivent plutôt être considérés pour leur valeur esthétique propre. Un expert² a déploré ainsi l'influence exercée par les spécialistes de l'histoire de l'art : « L'un des risques auxquels les spécialistes de l'histoire de l'art sont exposés, de par leur métier, c'est de savoir tout ce qu'il y a à savoir d'une œuvre d'art, tout ce qui a pu en être dit à toutes les époques, et d'être cependant incapables de la contempler du point de vue esthétique en tant qu'œuvre d'art. »

Beaucoup d'artistes de mes amis regrettent la disposition traditionnellement adoptée dans les salles des musées de peinture : les tableaux y sont toujours présentés dans l'ordre chronologique, si bien que le musée devient une histoire de l'art illustrée et que le

visiteur, tout occupé à suivre l'évolution des écoles de peinture, n'accorde pas à chaque tableau l'attention qu'il mérite en lui-même.

Un univers de plastique

Je me rangerais d'autant plus volontiers à ce point de vue que je vois le culte de la sociologie resserrer toujours plus étroitement son étreinte sur le monde de l'art. Or, si les critiques spécialistes de la chose écrite sont pour la plupart capables d'écrire une ou deux phrases qui se tiennent, bien rares sont les critiques d'art capables seulement de tenir un crayon ou un pinceau. Cette incapacité est plus que compensée par une masse d'observations d'ordre sociologique. En règle générale, une conférence ou un film sur « l'art » ne dit rien de la peinture, des méthodes techniques employées par l'artiste, de son habileté en dessin ou de ses intentions déclarées, mais expose en détail les forces politiques et sociales qui étaient à l'œuvre, en des théories simplistes qui réduisent l'artiste à un rôle d'intermédiaire – ou peu s'en faut. Il serait vraiment très regrettable que les musées suivent cette tendance.

Beaucoup de professionnels craignent que les musées ne perdent au change : ce qu'ils ont à perdre, c'est leur étroite association avec l'érudition véritable, la conservation et la recherche. « Le déclin spirituel de nos musées n'est pas un progrès », a déclaré un conservateur qui a quitté ses fonctions pour travailler dans une société privée³. « Peu importe l'argent que la foule verse au guichet d'entrée, c'est même plutôt un danger quand les fondements intellectuels des institutions ont été irrémédiablement sapés. »

Les musées sont longtemps demeurés un univers immobile. Le spécialiste y était le bienvenu – on l'invitait à rester à déjeuner ; le public y était toléré – mais à la condition de se contenter de chuchoter et de ne pas accabler le personnel de questions. La plupart des musées du monde sont encore ainsi, et le resteront s'ils continuent à bénéficier d'un financement public suffisant. Mais pour de nombreux directeurs de musées, les années 80 ont été l'ère du changement. Il leur est vite apparu en effet que les pouvoirs publics attendaient des musées qu'ils soient « financièrement viables » : c'est à cela que se ramenait la politique officielle de financement. Les conseils d'administration – dont les membres étaient souvent désignés par les pouvoirs publics – se sont mis à choisir des

directeurs qui avaient davantage le sens des affaires. On a fait payer des droits d'entrée. Du même coup, le public étant un bailleur de fonds, il fallait l'allécher. Les musées devenaient l'une des composantes du secteur des loisirs, dont le budget atteint 150 milliards de dollars des États-Unis par an. Or, pour bon nombre de ces nouveaux directeurs de musée, « loisir », « divertissement », signifiait « théâtre », « mise en scène ». Si les concepteurs d'expositions ou d'aménagements intérieurs rejetaient ces idées commerciales – et j'en connais plus d'un qui l'a fait – on cherchait des concepteurs plus complaisants. On voulait du son, de la fumée, et des rangées d'écrans vidéo montrant interminablement les mêmes boucles de films rayés qui, pour la plupart, devaient davantage à Hollywood qu'au savoir véritable. Une visite du musée était devenue « une expérience ».

Les nouveaux directeurs et les conseils d'administration ne savaient peut-être pas tout de l'art ou de la science, mais ils savaient sans aucun doute ce qu'ils voulaient. Ils dépensèrent beaucoup d'argent pour construire des environnements globaux qui étaient l'histoire débarassée de ses laideurs. Les directeurs de musée firent bien comprendre aux concepteurs d'aménagements intérieurs que la famille-type voulait faire une sortie sans problèmes. Oh, que de crimes ont été commis au nom de cette famille-type ! On a descendu toujours davantage de trésors dans les réserves. Le musée est devenu univers de plastique, un labyrinthe dans lequel des visiteurs qui avaient payé pour cela défilaient, accompagnés d'effets sonores, de musiques et de commentaires. En général, il s'agissait d'un fond sonore dans tout le bâtiment ; quand il y avait vraiment beaucoup de monde, on pouvait en accélérer le rythme pour que la foule avance plus vite.

L'ennui est que les musées, qui n'avaient jamais été bien riches, se retrouvèrent souvent au bord de la faillite à la suite d'aménagements intérieurs trop ambitieux. Il ne restait pas grand-chose dans les caisses pour agrandir les collections ou pour réparer des bâtiments qui en avaient bien besoin. Les boutiques des musées se firent toujours plus grandes et plus clinquantes, on se mit à y vendre des objets d'un mauvais goût de plus en plus criard. Qui plus est, on s'aperçut que des familles qui naguère retournaient au musée sans se lasser pour y découvrir de nouveaux et merveilleux

1. © 1990 Pluriform Publishing Co. BV.

2. Harold Osbourne, dans un article publié dans *The Journal of Aesthetic Education* (numéro spécial sur les musées d'art et l'éducation), été 1985.

3. Peter Cannon-Brookes, anciennement au Musée national du pays de Galles.

trésors enfouis sous la poussière décidèrent qu'une coûteuse « expérience » n'était pas le genre de chose qu'il fallait renouveler trop souvent. Et tandis que le musée à l'ancienne servait à approfondir ce qu'on avait lu et étudié, à en étendre la signification et la portée, l'« expérience » était un divertissement passif, qui procurait du plaisir plus qu'il ne stimulait la curiosité et l'intérêt.

Les collections connaissent des difficultés et il ne faut guère s'étonner des controverses passionnées auxquelles ont donné lieu les modifications décidées dans le majestueux Victoria and Albert Museum de Londres qui présente *Les beaux-arts et arts appliqués de la plupart des pays, des périodes et des styles*. C'est une vaste collection réunissant quelque cinq millions d'objets, allant des gravures aux dentelles et broderies anciennes, de l'argenterie aux soldats de plomb. Le nouveau directeur qui vient d'y être nommé l'a rebaptisé National Museum of Art and Design et y a monté des expositions variées : photographies de Linda McCartney, objets divers ayant appartenu à Elton John, présentation d'objets tricotés et de bonneterie moderne. Les annonces publicitaires réalisées par Saatchi & Saatchi pour le musée montraient une main désincarnée caressant la poitrine d'une statue, et faisaient valoir, par un commentaire léger et familier, la cafétéria du musée : « Une chouette cafète avec un chouette musée qui va avec – il n'y a qu'ici qu'on vous donne gratuitement pour 100 millions de livres sterling d'objets d'art avec la plus modeste salade! »

Ces innovations n'ont pas suscité l'admiration de tous. Voici ce qu'a écrit un ancien directeur du Victoria and Albert Museum⁴ : « L'ennui, avec les politiques actuelles du musée – les sauteries où l'on danse le *jive* devant les cartons de Raphaël, les publicités de Saatchi dans le métro, les ventes de vêtements tricotés en provenance d'Habitat dans les galeries de musée –, c'est qu'elles détournent du musée les visiteurs sérieux. » Ayant touché un point sensible, il ajoutait : « A mon avis, le public de Londres est moins exigeant, moins éduqué et moins éduicable que le public de New York, mais il a tout de même plus d'intelligence et de sens critique que les politiques actuelles ne le laissent à penser. »

Pour éduicable qu'il fût, toutefois, le public de New York n'allait pas être privé des bienfaits de la nouvelle conception des musées, et un conservateur⁵ de Londres a dit du Metropolitan Museum of Art (MET) : « C'est devenu

un grand magasin de la Cinquième avenue, une expérience délirante où l'on est privé du calme nécessaire pour jouir d'une œuvre d'art. »

En fait, les normes du MET sont restées élevées, et les directeurs des musées des États-Unis d'Amérique, de République fédérale d'Allemagne et d'Italie n'ont pas été soumis aux mêmes pressions que leurs collègues d'autres pays. A Paris, on a dépensé beaucoup d'argent pour transformer une vieille gare de chemin de fer en musée, le Musée d'Orsay, qui, aux yeux d'un connaisseur en architecture⁶, est « comme un décor mis en place par Cecil B. de Mille pour quelque film à grand spectacle représentant la chute de ceci ou de cela [avec] ... une orgie agressive d'excès d'ornementation, n'offrant aucun refuge contre des intrusions qui offensent la vue. Le pire est la totale destruction visuelle des Gauguin et des néo-impressionnistes ».

Faut-il vendre les objets en trop?

Un musée britannique, le National Maritime Museum, à Greenwich, est un véritable joyau et les changements qui y ont été apportés ont amené un professionnel⁷ à cerner le véritable problème. C'est maintenant la distinction entre sujet et objet qui est au cœur de la controverse : « En proclamant que le National Maritime Museum est un « musée consacré à un sujet » et non un « musée d'objets », et en déclarant que ses collections ne sont là que pour les histoires de marins qu'elles racontent, M. Ormond (le directeur du musée) devait bien savoir que ce qu'il disait n'était vrai qu'en partie. Sinon, comment expliquer qu'il ne transforme pas tout le musée en un parc à thème et qu'il ne vende pas, pour s'en débarrasser, tous les objets ne répondant pas à ces critères?... »

Les seuls musées qui résistent encore à l'invasion des idées nouvelles sont les musées spécialisés. Ils ne sont pas assez riches pour offrir des « expériences » et leur style est difficile à changer. Cela est vrai surtout des collections rassemblant des objets de grande dimension. A Bovington, dans le Dorset (Angleterre), le Tank Museum, qui est perpétuellement à court d'argent, est simplement une collection de 160 véhicules blindés, entassés dans un immense hangar trop plein pour les contenir tous, de sorte que certains restent dehors. Les textes qui les accompagnent, les travaux de recherche menés à l'appui sont de haute

qualité, le résultat est excellent. En France, sur l'autoroute même, près de Cannes, un groupe de collectionneurs de voitures préserve ses merveilleux trésors « millésimés » dans un bâtiment moderne qui est à la fois musée et garage. A Munich, le Deutsches Museum offre une excellente présentation d'objets les plus divers, qui vont des avions aux pianos. Sous le musée se trouve une mine de charbon, mais elle a été reconstituée avec du matériel authentique provenant d'une vieille mine et n'a rien d'un « parc à thème ». Un autre musée défiant les attaques des « designers » est le bâtiment *HMS Belfast*, croiseur de la deuxième guerre mondiale ancré dans la Tamise, près de la Tour de Londres.

Ce croiseur fait partie de l'Imperial War Museum de Londres. Les bibliothécaires de ce musée, qui sont aussi serviables qu'avisés, ont été pendant des années les meilleurs auxiliaires de presque tous les auteurs d'ouvrages d'histoire militaire. Le musée lui-même est depuis longtemps l'enfant chéri des visiteurs : il en vient de partout. Je connais deux experts qui ont traversé l'Atlantique rien que pour voir l'accumulation vraiment stupéfiante, le fouillis d'uniformes, d'affiches, d'insignes, de pièces d'artillerie, de biplans qu'il contenait, ainsi que certaines des meilleures peintures que l'on puisse voir à Londres.

Il n'y a plus aujourd'hui ni accumulation ni fouillis dans l'Imperial War Museum. L'admirable vieux bâtiment – qui dans des jours anciens avait été l'asile d'aliénés Bedlam, de sinistre mémoire – a été entièrement remis à neuf. On lui a ajouté 4 600 m² d'espace utilisable, ce qui permet à chaque objet exposé d'être mis en valeur comme un joyau incrusté de diamants dans la vitrine d'une bijouterie – de l'une de ces bijouteries qui n'affichent pas leurs prix. De l'avis d'un architecte⁸ : « Disposés comme des sculptures dans la nouvelle salle d'exposition qui a tout du centre commercial [...] entourés de quelques canons d'une propreté clinique et surmontés d'un Spitfire, d'un Mustang et d'un Focke Wulf 190 aseptisés, ces tanks sont l'illustration même de l'influence délétère de la nouvelle « culture » qui sévit dans les musées. » L'auteur poursuit : « Il n'y a rien d'étonnant à ce que le moment le plus réussi soit « l'expérience du Blitz » – description d'un héroïsme civil en grande partie imaginaire dans un abri tout ce qu'il y a de spacieux. »

Nostalgiques en Hongrie

Les petits musées, comme l'élégant petit Musée de la montre, à Vienne, donnent une leçon de simplicité et d'efficacité. Le minuscule London Museum of Jewish Life (à Finchley, Londres) est un magnifique exemple de ce que l'on peut faire avec le budget le plus réduit. La fabrique de chaussures Clark à Street (dans le Somerset, en Angleterre) possède un petit musée de la chaussure que j'ai trouvé d'un charme fou. A Los Angeles, l'usine d'avions Douglas expose ses modèles d'époque dans un local élégant au-dessus duquel se trouve un bon restaurant. Le Musical Museum de Londres (plus connu sous le nom de Piano Museum) est une église désaffectée de Brentford High Street. Il est bourré d'instruments à clavier de toute sorte, dont beaucoup sont mécaniques. Lorsque plusieurs de ces instruments jouent en même temps, cela donne une joyeuse cacophonie de sons éraillés, une musique atonale qui est un enchantement.

L'aménagement intérieur des musées n'est pas nécessairement mauvais. La Burrell Collection de Glasgow est un bon exemple d'aménagement intérieur réussi, dans lequel les concepteurs s'en sont tenu à leur mission. Cette extraordinaire collection de céramiques, de vases, de sculptures et de peintures est abritée dans un immeuble de grès rouge datant de 1983, merveilleusement situé dans un décor de forêts. Passons sur les scandales et l'incompétence qui ont suivi, il y a bien longtemps, le legs fait par sir William Burrell à la Glasgow Corporation. Réjouissons-nous plutôt de l'avoir enfin là, admirable exemple d'aménagement intérieur d'un musée.

Les maisons de personnalités célèbres peuvent aussi être révélatrices. A Vienne, la visite de la pauvre petite maison de Mozart, de la maison pleine d'air et de lumière de Haydn ou de la sombre demeure de Freud laisse une impression qui dure, longtemps après que l'on a fort heureusement oublié le Palais de Schönbrunn. Non loin de Vienne mais de l'autre côté de la frontière hongroise, on peut visiter les palais Esterhazy (d'hiver et d'été) et y revivre l'inquiétude et la nostalgie qui y étaient le lot des musiciens et ont poussé Haydn à écrire sa symphonie *Les adieux*. La toute petite maison de campagne où a vécu T. E. Lawrence (d'Arabie) nous aide, elle aussi, à comprendre la personnalité de son ancien occupant. (Elle n'est pas loin du Tank

Museum; on peut prévoir une excursion hors de Londres et visiter les deux le même jour.)

Sans doute mes préférences vont-elles aux maisons historiques sans prétention, car je me souviens de nombre d'entre elles, depuis l'habitation de style arabe, entièrement carrelée et qui vous laisse abasourdi, de lord Leighton, située dans Holland Park Road (à Londres) jusqu'aux maisons de Renoir et d'Escoffier, beaucoup moins éblouissantes, que j'ai visitées dans le midi de la France. Quel plaisir toujours renouvelé de parcourir le Geffrye Museum, à Londres, où un asile de vieillards du début du XVIII^e siècle a été transformé en une série de salles où sont reconstitués des intérieurs de diverses époques, de 1600 à 1939. Deux autres de mes endroits favoris sont le Sir John Soane' Museum et la Wallace Collection. Tous deux sont des collections d'antiquités et d'œuvres d'art réunies dans de belles demeures londonniennes.

Les trésors que nous laissons à nos enfants et qui feront un jour leur admiration sont entre les mains des directeurs de musée, des conseils d'administration et de tous ceux qui sont chargés des aménagements intérieurs. Ces derniers, pour être à la hauteur de leur tâche, doivent avoir un profond respect pour ce qu'ils exposent et bien comprendre les problèmes qui tourmentent les administrations des musées; mais ils doivent surtout être prêts à résister à toute mauvaise idée qui viendrait de ces responsables et être capables de s'y opposer. Il faut, bien sûr, continuer d'attirer les groupes scolaires et tous ceux qui veulent passer agréablement un après-midi. Mais gardons-nous de remplacer nos belles collections – d'art ou de science – par des expériences de pacotille.

Le désir fondamental de tout artiste est de faire triompher l'ordre sur le chaos de la nature. Ce désir, la plupart des êtres humains le partagent, et il peut conduire à l'autoritarisme et à la tyrannie. Le directeur de musée se doit d'y résister : l'accumulation d'objets, l'encombrement même, ont leur place au musée. ■

4. Sir John Pope Hennessy, dans *The New York Review*, 27 avril 1989.

5. John Harris, conservateur de la collection de dessins de la British Architectural Library et de la Heinz Gallery, dans une lettre à un journal de Londres, *The Independent*, publiée le 16 février 1989.

6. John Harris (alors conservateur de la collection de dessins du Royal Institute of British Architects) dans *l'Architectural Journal* du 4 mars 1987.

7. John Mallet (dernièrement conservateur des céramiques au Victoria and Albert Museum), dans une lettre à *Arts Review*, 1^{er} décembre 1989.

8. Martin Pawley, *Architect's Journal*, août 1989.



Des Coréens résidant à l'étranger prêtent main forte



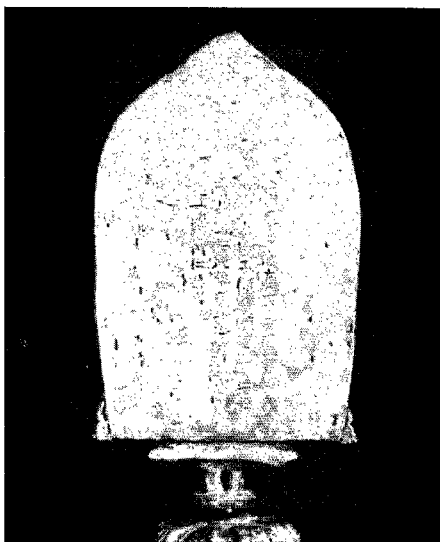
L'ensemble retourné à Pyongyang comprend un Bouddha au centre et deux Bhodisattvas latéraux, réunis sur un fond finement ouvragé et montés sur un support orné de motifs de lotus.

Photos aimablement fournies par la Commission nationale pour l'Unesco de la République populaire démocratique de Corée

Au verso de l'ensemble, une inscription a permis de savoir que l'objet a été créé en 539 apr. J.-C., au Temple Ranklang de Pyongyang, par le moine Beubyong sur instruction du moine Yeun, qui souhaitait célébrer de cette façon l'existence de la vie.

Les chemins du retour – des biens culturels à leur pays d'origine, s'entend – ne sont pas toujours aussi tortueusement institutionnalisés, voire bureaucratés qu'il peut y paraître de prime abord. Témoin, le sort de trois statuettes coréennes anciennes de plus de quatorze siècles qui ont récemment repris le chemin de Pyongyang, leur ville d'origine, après un séjour de plus de cinquante ans à l'étranger, et à propos desquelles la Commission nationale pour l'Unesco de la République populaire démocratique de Corée a aimablement communiqué à *Museum* les éléments suivants.

D'abord, l'objet. Il s'agit d'un Bouddha central et de deux Bhodisattvas latéraux, réunis sur un support orné de lotus, l'ensemble étant haut de 32 centimètres. Une inscription de 46 caractères, disposés en lignes verticales au verso du paravent, a permis d'identifier l'origine de ce trésor avec précision. C'est dans l'année Kimi, septième année des années Yeunga de l'époque de Kokuryo (soit en 539 apr. J.-C.), qu'il vit le jour au Temple Ranklang, à Pyongyang, aujourd'hui capitale de la République populaire démocratique de Corée. Le travail fut exécuté par le moine Beubyong sur instruction du moine Yeun, qui voulait faire disséminer un millier de telles sculptures afin de célébrer l'existence de la vie.



Mais voyons de plus près certaines particularités de cet objet qui, si un autre semblable a été découvert en 1963, n'en reste pas moins tout à fait exceptionnel.

Le Bouddha central, d'abord : le chignon de cheveux lissés, le sourire paisible « à l'ancienne », les mains aux paumes largement ouvertes vers celui qui le regarde – geste signifiant, lui aussi, une absence de peur (et qui rappelle avant la lettre certaines représentations chrétiennes du haut Moyen âge –, voilà autant de traits qui, avec les plis en « V » du vêtement, expriment l'imagination de leur créateur. Il en va de même pour les couronnes raffinées et les supports individuels à motif de lotus des Bodhisattvas, et de l'ornementation – fleurs de flamboyant et tiges d'herbes grimpantes – du paravent.

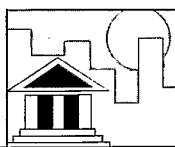
Aller-retour

Cette œuvre fut découverte à Pyongyang, dans l'enceinte de ce qui avait été le Palais royal à l'époque de Kokuryo, en 1931. Au cours de l'occupation de la Corée par le Japon, un Japonais emporta les statuettes dans son pays. Mais cela ne devait pas être, pour elles, un voyage « aller » sans « retour ».

C'est en effet un ressortissant de la République populaire démocratique de Corée résidant au Japon, O Il Hwan, qui, un demi-siècle plus tard et avec un fort sentiment patriotique, a acquis cet objet parmi une dizaine d'autres, et ce pour un prix très élevé. Il s'est adressé à l'Association générale des Coréens résidents au Japon pour faire rapatrier le Bouddha et les Bhodisattvas – chose faite dès décembre 1985. Ils sont aujourd'hui exposés dans leur ville natale (si l'on peut dire), au Musée central de l'histoire de Corée, à Pyongyang.

Et ce n'est là qu'un cas parmi des centaines d'autres qui contribuent à assurer le retour à leur pays d'origine de biens culturels jusqu'alors perdus pour lui.





Trinidad de Cuba :

histoire, romantisme et combats

Marta Arjona

Comment mobiliser les musées pour rendre vivante l'histoire d'une ville des Caraïbes dont l'existence remonte à près de cinq siècles? Voici la réponse de Marta Arjona, directrice du Patrimoine culturel de Cuba et membre du Conseil exécutif de l'ICOM.

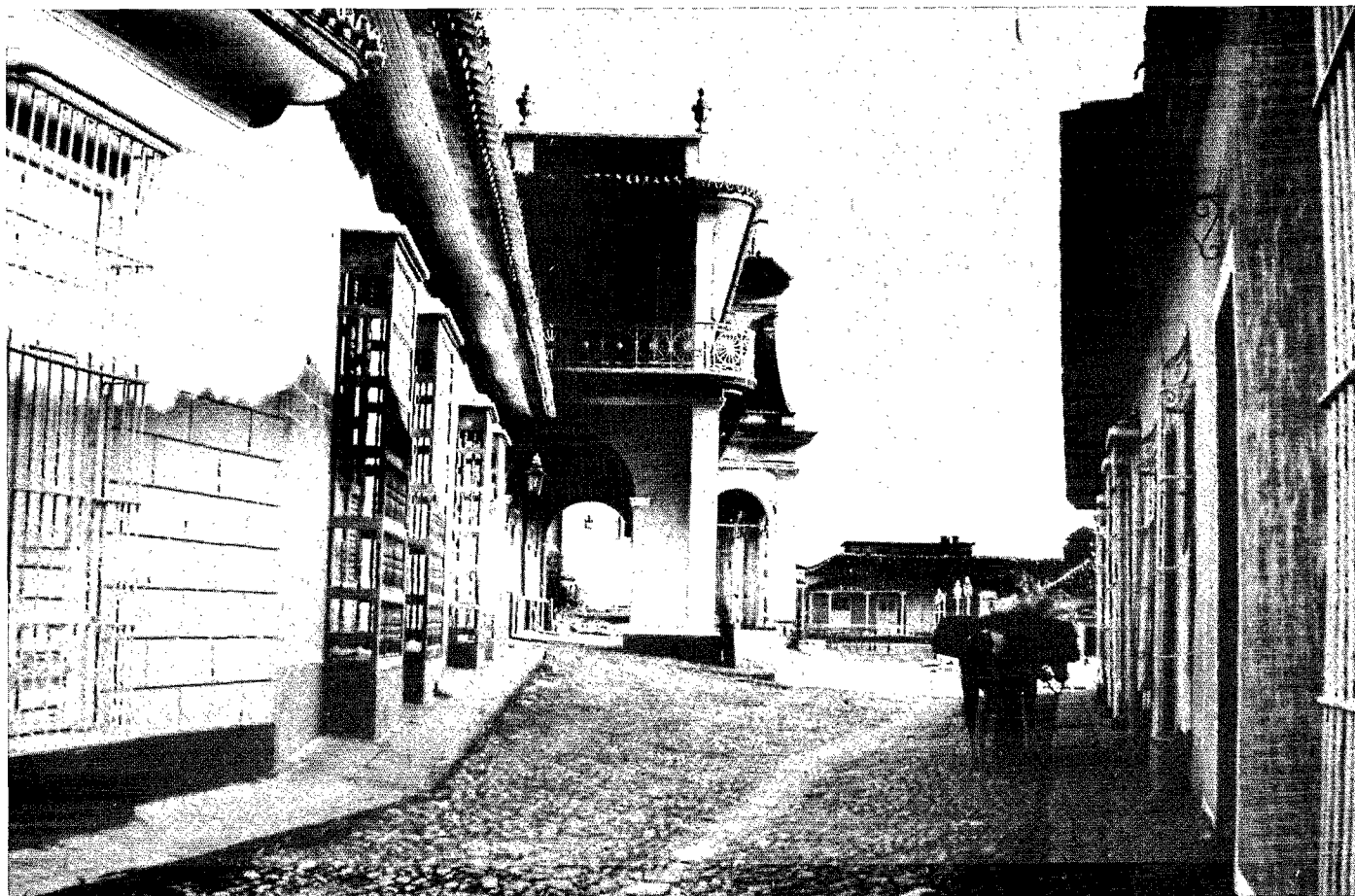
Fondée sur la côte sud de la partie centrale de Cuba en l'an 1514, la ville de Trinidad offre l'un des plus importants ensembles d'architecture urbaine de Cuba et d'Amérique latine. Inscrite sur la liste du patrimoine de l'humanité dans le cadre de la Convention de l'Unesco concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel, cette ville, qui a su préserver son unité, illustre bien ce que furent les premiers établissements espagnols de Cuba et des Caraïbes.

Occupant une superficie de 37 hectares, le centre historique de la ville de Trinidad abrite divers équipements culturels et sociaux qui offrent en permanence des éléments d'identification socioculturelle à une population comptant un pourcentage élevé de jeunes et de scolaires.

Les musées occupent une place éminente dans l'équipement culturel de la ville, qui a su aménager patiemment

De la fenêtre d'un musée, vue sur une ville qui est presque un musée en soi.

Toutes les photos : Direction du patrimoine culturel de Cuba



son patrimoine; ce faisant, elle a sauvé une grande quantité d'objets et de documents historiques, ce qui lui a permis de constituer cinq musées abritant d'importantes collections; dans le même esprit, la municipalité travaille actuellement à un projet de musée de la flore et de la faune de la vallée de Los Ingenios, à cinq kilomètres du centre historique.

Du point de vue chronologique, le premier musée inauguré à Trinidad a été le Musée du romantisme, installé en 1974 dans un hôtel particulier du XVIII^e siècle, le Palacio Brunet. Ses collections se composent pour l'essentiel de mobilier cubain des XVIII^e et XIX^e siècles, ainsi que de porcelaines, de verreries et de luminaires de la même époque.

Cet ensemble d'arts décoratifs, l'un des plus complets de l'époque, témoigne du luxe dans lequel vivait une société dont les revenus augmentaient au même rythme que la production sucrière, devenue dans la première moitié du XIX^e siècle la plus performante du monde.

Le Musée d'archéologie, créé en 1976, abrite des collections d'objets indigènes et coloniaux. Il se signale par son travail d'animation et s'occupe de divers aspects relatifs aux fouilles archéologiques menées dans la région, veillant à ce qu'aucune intervention ne soit effectuée sans l'autorisation requise ou par du personnel non qualifié.

L'image de leur raison d'être

En 1979 s'est ouvert le Musée d'architecture, qui évoque en détail l'évolution architecturale du centre historique de Trinidad sous forme de plans, de maquettes et d'éléments de décoration tels que sculptures, échantillons de matériaux, épis de faîte, marteaux de porte, carreaux, etc. Installé dans une maison du XVIII^e siècle donnant sur la Plaza Mayor, ce musée est chargé de superviser la conservation et les projets de restauration du centre historique, en collaboration avec la Commission provinciale des monuments et notamment avec les représentants de la municipalité.

Illustration exemplaire du style néo-classique à Cuba, le Palacio Cantero abrite le Musée municipal de Trinidad, créé en 1980. Avec d'autres musées municipaux, il fait partie du réseau national d'institutions chargées de collecter et d'exposer tous les témoignages de l'histoire de leur région dans le cadre d'une politique qui conçoit le musée comme centre de préservation, de conservation, de promotion et de diffusion du patrimoine, en vue de l'affirmation de l'identité culturelle propre à chaque région du territoire national.

Créé en 1984, le Musée de la lutte contre le banditisme perpétue la mémoire de ceux qui se sont battus pour mettre un terme aux exactions des

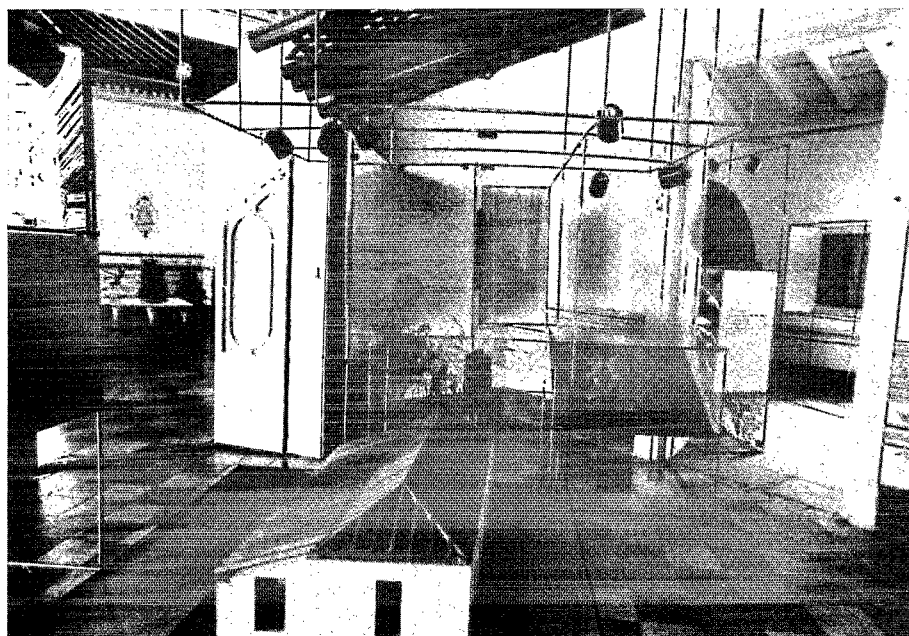
Atmosphère nostalgique aux abords du Palacio Brunet, édifice du XVIII^e siècle qui abrite aujourd'hui le Musée du romantisme.



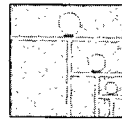
bandes qui infestaient diverses régions du pays, volant et assassinant paysans, travailleurs volontaires, alphabétiseurs et autres personnes sans défense. Installé dans l'ancien couvent Saint-François d'Assise (XVIII^e siècle), dont le clocher domine la ville, ce musée renferme un important ensemble d'objets, de documents et d'armes qui ont joué un rôle essentiel dans cet épisode de notre histoire.

Les musées du centre historique de Trinidad, tels qu'ils viennent d'être décrits, illustrent parfaitement une volonté de transmettre aux habitants comme aux visiteurs une juste image de ce qui constitue leur raison d'être. Si du point de vue professionnel ils remplissent les fonctions correspondant à leur appellation officielle, du point de vue spirituel leur aspiration majeure est de faire découvrir au visiteur – à l'instar d'Alexandre de Humboldt lorsqu'il visita Trinidad en 1801 – la beauté, la vie et le cadre naturel de la ville. ■

Techniques d'exposition au Musée d'archéologie.



Fédération Mondiale des Amis des Musées
 Adresse postale :
 Palais du Louvre,
 34, quai du Louvre,
 75041, Paris Cedex 01, France
 Tél. : (1) 48 04 99 55



Des guides en chair et en os et tous bénévoles

Robert N. S. Logan

« GAGMA » est l'un des sigles les moins euphoniques que nous ayons entendus depuis passablement de temps. Peu importe. Dans cet article, Robert N. S. Logan, président de la *Glasgow Art Gallery and Museums Association* (également connue comme *The Friends of Glasgow Museums*), nous raconte comment la GAGMA a contribué à l'ouverture du nouveau Musée des transports de cette cité écossaise et lui a permis d'assurer gratuitement un service de visites guidées.

C'est l'heure du crépuscule, le 9 décembre 1938. Une rue connaît un moment d'accalmie : plus un seul passant. Sous la lumière du réverbère, quelques voitures stationnent sur la chaussée pavée ; un triporteur est abandonné à l'entrée d'un café, un landau vide, devant la boutique de jouets. Le kiosque à journaux est vide, lui aussi, momentanément, encore que le marchand ait laissé son manteau et son chapeau suspendus dans un coin. La poste et la banque sont résolument fermées, mais entre les motifs compliqués des fenêtres gravées du *pub* (le *Teacher's Public House*), on discerne des lumières engageantes. Pas de queue devant le cinéma, peut-être parce que la double affiche *The Drum* et *Little Miss Broadway* n'est pas assez attirante. La vitrine du pharmacien, remplie de bocaux aux étiquettes bizarres, ne témoigne pas de l'animation que lui donne habituellement en cette saison le va-et-vient des préparateurs affairés à concocter des remèdes aux maux de l'hiver. Et pas le moindre piéton solitaire ne s'engouffre dans la bouche de métro ni n'en sort.

Mais attendez l'ouverture des portes du Musée des transports de Glasgow. Inanimée pendant cinquante ans, la rue sera bientôt remplie de spectateurs du passé, car c'est là la partie toute neuve

d'une nouvelle exposition de véhicules et de curiosités diverses sur le thème du voyage, qui a drainé un nombre record de visiteurs (1304816 personnes) depuis son ouverture en avril 1988. Le musée avait d'abord été installé dans un hangar désaffecté qui servait d'atelier de réparation des trams, lesquels, lorsque la municipalité les a abandonnés pour des autobus, ont constitué le noyau des collections ; celles-ci se sont ensuite enrichies de locomotives, de voitures, de camions, de véhicules hippomobiles et de maquettes de bateaux au point de finir par dépasser les capacités de ce qui était devenu un bâtiment ayant largement fait son temps (mais où un autre utilisateur a beaucoup investi !). La réinstallation dans un autre bâtiment désaffecté a permis de disposer d'une surface utile bien plus étendue, puisqu'il s'agissait du fameux Kelvin Hall, qui a abrité beaucoup de grandes expositions et manifestations avant l'ouverture d'un nouveau centre écossais de conférences et d'expositions.

De la Bentley à la roulotte de gitans

Kelvin Street était une innovation, mais la recette avait déjà réussi ailleurs : on a reconstitué toute une rue, avec les vitrines de boutiques anciennes ainsi qu'une station de métro et des rames d'époque, en puisant largement dans les collections du musée et en faisant appel au concours financier des principales entreprises de Glasgow, l'Association des Amis des musées de Glasgow (GAGMA) participant elle aussi au financement ; pour compléter le tout, on a construit une salle de conférences et de projection pour permettre aux visiteurs de comprendre le travail essentiel d'interprétation.

Dans le grand hall, en face de l'entrée principale, on tombe immédiatement

sur les voitures de pompiers rutilantes qui ont auprès des jeunes le même succès que les locomotives à vapeur, disposées le long d'une rangée de trams. Au premier plan on peut admirer l'une des acquisitions les plus récentes, protégée par une simple bande de peinture sur le sol, un coupé Bentley de 3 litres et demi qui date de 1934 ; sa carrosserie est du célèbre vert foncé des voitures de course et son long capot est la quintessence de l'élégance et de la puissance. Plus loin, sur l'un des côtés du hall, une série de voitures commençant par une malle-poste de 1840. Parmi les véhicules privés ou utilitaires, on trouve aussi une belle roulotte de gitans à motifs peints de 1918. Au-delà se trouve une salle d'exposition de moteurs anciens, aménagée pour les voitures de tourisme avec le concours d'un des plus grands magasins de la ville de Glasgow, et au niveau supérieur (mezzanine), une collection de cycles, dont certains, à moteur, de 1905 et une rareté, un triporteur Lagonda, où l'on voit la suprématie britannique céder peu à peu devant la technologie et le marketing japonais.

La soupe populaire

Toutes ces salles offrent la possibilité extraordinaire d'approcher de très près « le vrai ». Toutefois, une visite est beaucoup plus profitable si elle est commentée, et la GAGMA a formé une cinquantaine de guides bénévoles qui travaillent à tour de rôle. Ils sont recrutés dans les entreprises ou parmi les ingénieurs à la retraite qui s'intéressent vraiment à la mécanique automobile ; on leur apprend à parler en public et on les initie à la dynamique de groupe. L'acoustique du hall n'est pas fameuse, mais les itinéraires ont été conçus de manière à permettre aux guides de prendre la parole en des points stratégiques où presque tout le monde peut

entendre sans bloquer un passage. On envisage des cassettes-guides individuelles, mais rien ne remplace un guide en chair et en os quand il s'agit de répondre à des questions délicates.

Ce musée est le quatrième de Glasgow à avoir adopté la formule des visites guidées, et nous savons qu'elles ont beaucoup de succès. L'établissement des équipes peut être une corvée, mais c'est devenu une habitude, et l'enthousiasme du début n'a pas disparu en cette deuxième année de fonctionnement du nouveau musée.

A Noël 1988, plus de 1000 invités sont venus chanter des Noëls dans Kelvin Street et autour du musée, habillés de vêtements datant de 1938 et accompagnés d'un orchestre de l'Armée du Salut en uniformes de l'époque. Une soupe et des petits pains ont été servis, et cette initiative, dont l'idée revient au Directeur adjoint qui est aussi membre du Comité exécutif de la GAGMA, résume, semble-t-il, l'attachement que le public, la GAGMA et tout le personnel vouent à ce musée exemplaire qui sait si bien « faire du neuf avec du vieux ».

Monsieur le Rédacteur en chef,

Le numéro 163 de *Museum* – « Quatre décennies de musées "phares" sous la loupe » – a retenu toute mon attention; il vaut la peine d'être lu!

Dans cet océan de papier qui nous inonde tous les jours, nous sommes bien obligés de choisir, et de mettre de côté à peu près neuf livres, articles, etc., sur dix. Le critère qui sous-tend ce choix? La démythification, à un haut niveau de synthèse, de l'expérience vécue.

De ce point de vue, j'ai regretté de tout cœur que l'article introductif de Gaël de Guichen et Jacqueline Maggi n'ait pas été deux fois plus long, ce qui leur aurait permis de s'attaquer de façon plus exhaustive à la question posée par leur titre : « Sommes-nous mûrs pour une autocritique? » Dans les quelques pages qui leur ont été imparties, ils n'ont dévoilé que le début du labyrinthe!

De même, Om Prakash Agrawal dit des choses importantes sur les « réalisations et problèmes » du Musée national de New Delhi; Thomas Messer développe des vérités fort intéressantes sur l'évolution du Guggenheim à New York et Hernan Crespo Toral dépose un témoignage tout à fait franc sur les difficultés qu'il a eues avec le Musée de la Banque centrale de l'Équateur, mais tous ces discours *pro domo* restent à l'intérieur des musées respectifs et me laissent donc sur ma faim. Jean Cuisenier, lui aussi, énonce clairement les contraintes administratives auxquelles il s'est heurté tout au long de l'évolution du Musée national des arts et traditions populaires à Paris, mais n'en explique pas les raisons; c'est dommage car les « contraintes administratives » ne sont en l'occurrence ni *causae principes* ni *causae sufficientes*.

Finalement, c'est à mon avis Rosanna Maggio Serra qui a le mieux relevé le défi de ce numéro. Ayant bien critiqué l'architecture de la Galerie d'art moderne de Turin, elle en est sortie pour nous promener dans la société environnante pour y déceler les raisons de son triste sort. Elle a su, voulu et osé – bravo!

Stelios Papadopoulos
Athènes

Monsieur le Rédacteur en chef,

Le 9 décembre 1989, le Conseil municipal de la Ville de Genève adoptait son budget global pour l'année 1990 (610 millions de francs suisses, dont environ 100 millions pour la culture). Des économies ayant été jugées indispensables pour éviter une augmentation des impôts, c'est dans le domaine culturel que des coupes sombres ont été effectuées : ainsi les crédits d'acquisition de tous les musées genevois ont été supprimés, ce qui représente une réduction budgétaire d'environ un million de francs suisses; la subvention destinée à la création d'un musée d'art moderne et contemporain a été diminuée.

Cette décision est extrêmement grave : si la mission d'un musée est bien de conserver, il ne peut toutefois se satisfaire de compter ses économies. Il lui importe de faire fructifier son avoir – en l'occurrence notre patrimoine, fait d'acquisitions nouvelles, sources de nouvelles connaissances et de plaisir renouvelé. Une acquisition est comme la naissance d'un enfant qui régénère une famille. Sans acquisitions, un musée est une institution morte, dont l'imaginaire tarit, les recherches s'essoufflent, le public se lasse et les donateurs se détournent. Que donneriez-vous qui vous soit cher à un musée sans magnétisme? Les acquisitions construisent un patrimoine qui correspond à la cité, mieux qu'en s'en remettant au hasard heureux des donations. Ce patrimoine est laissé à l'abandon quand il ne peut accueillir ce qu'une société produit de plus haut et qu'on laisse alors partir sur les chemins aléatoires du marché. Bref, le patrimoine est l'une des clefs d'une culture vivante.

Il reste à souhaiter que, pour les années qui viennent, les autorités politiques genevoises réalisent que la priorité de la culture doit faire l'objet d'une réflexion réaliste et objective plutôt qu'électorale.

Chantal de Schoulepnikoff
Vice-présidente d'ICOM-Suisse

Les jeunes au musée, ou comment éveiller les adolescents Le témoignage d'une enseignante

Olga Dassiou

Diplômée en 1980 de l'Université Aristote de Thessalonique (Département d'histoire et d'archéologie) et enseignante dans le secondaire depuis 1982, Olga Dassiou a donné des conférences et publié des essais sur la place de l'archéologie dans l'enseignement du second degré, et fait paraître des nouvelles dans des revues littéraires de Thessalonique.

Nommée en 1982 dans une école secondaire publique de Soufli, petite ville de province située à 1,5 kilomètre de la frontière avec la Turquie, j'étais censée y enseigner la langue, la littérature et l'histoire de la Grèce ancienne et moderne. Mon premier contact avec mes élèves fut décevant, car ils montrèrent autant d'indifférence pour l'étude que de méfiance à mon endroit. *L'Illiade*, cette œuvre remarquable pleine de tension et d'humanité, les faisait bâiller d'ennui. L'étude de l'histoire aurait pu leur donner une idée de l'évolution de l'espèce humaine et contribuer beaucoup au façonnement de leur conscience politique et sociale, mais ils ne voulaient rien savoir du passé.

Je me demandais naturellement ce qui n'allait pas! Peut-être n'avais-je aucun talent pédagogique? Ou se pouvait-il que mes difficultés fussent dues au fait que j'avais été nommée dans une petite ville de province, loin des grands centres urbains de notre pays, et que j'avais affaire à des enfants d'origine sociale modeste, aussi démunis sur le plan culturel que sur le plan matériel? Or, en en parlant avec des collègues qui enseignaient dans de grandes villes, je découvris que leurs élèves avaient apparemment les mêmes réactions que les miens. Je compris peu à peu quel était le problème. Mes élèves avaient appris la grammaire et la syntaxe, ils connaissaient les lois qui gouvernent la technologie et se rappelaient sans peine les dates des événements historiques, mais quelque chose d'autre manquait : l'amour du savoir véritable, l'amour des êtres. Ils étaient incapables d'établir un lien entre la connaissance et l'émotion; ils étaient affectivement immatures et intellectuellement retardés, même pour leur âge. Ces jeunes de treize ou quatorze ans n'avaient jamais eu l'occasion d'écouter de la musique classique, jamais contemplé une sculpture, un tableau ou une poterie

ancienne. Ils n'avaient jamais mis les pieds dans un musée. Comment auraient-ils pu comprendre l'influence de l'art byzantin ou de la musique populaire sur leur propre identité culturelle? Ils étaient totalement coupés de notre folklore national. Je décidai qu'il me fallait trouver un autre moyen de communiquer avec eux.

Le fait d'être diplômée du Département d'histoire et d'archéologie de l'Université de Salonique me fut d'un grand secours, de même que mes relations avec des peintres et des artistes et ma participation passée à des fouilles archéologiques. Je me sentais également très proche de diverses formes d'expression artistique. Je commençai donc mes expériences.

Un changement dans les esprits

Pour mes premiers essais, j'utilisai ce que j'appelle les « médias scolaires ». Je demandai à certains élèves de peindre des scènes décrites dans leurs manuels, à d'autres d'exprimer dans des textes en vers ou en prose les sentiments que leur inspirait la vue d'une œuvre d'art, d'un paysage ou d'une scène de la vie quotidienne (ou religieuse) de notre pays. D'autres encore furent invités à expliquer les réactions que la musique provoquait en eux. Ils devaient écouter une cassette de leur choix, puis faire part à leurs camarades des pensées qu'elle avait fait naître. Certains élèves réalisèrent des maquettes : le métier à tisser de Pénélope, le radeau de l'Odysée, la topographie de la côte à proximité de Troie. Un autre groupe fut chargé d'apporter en classe des cartes postales, des affiches et des diapositives sur les mêmes thèmes. Puis les élèves organisèrent une sorte de kermesse pour présenter leurs réalisations au rez-de-chaussée de l'école. Quelques-unes de leurs peintures et des

L'auteur.



maquettes qu'ils avaient construites trouvèrent même des acquéreurs parmi leurs camarades, en dépit, il est vrai, de quelques commentaires railleurs. Je sentis qu'un changement était en train de se produire dans les esprits. Le moment était venu de passer à la deuxième étape : la découverte des musées et des sites archéologiques.

L'une de mes classes avait été conduite dans un musée sans aucune préparation. A son retour, il apparut clairement que les élèves n'avaient compris que peu de chose à ce qu'ils avaient vu. Aucun des objets exposés n'avait, semble-t-il, frappé leur imagination ou stimulé leur réflexion. Un autre groupe effectua ensuite une visite guidée d'un musée et d'un site archéologique. Très peu d'élèves prêtèrent l'oreille aux explications du guide, la plupart s'intéressant surtout à la cafétéria proche du musée. Néanmoins, dans le bus qui nous ramenait à l'école et ensuite en classe, les questions fusèrent. Les élèves voulaient savoir comment on conduit des fouilles, en quoi consiste le travail d'un archéologue et comment les découvertes archéologiques sont exposées.

Jouer les guides avec le trac

Pour le troisième groupe d'élèves que j'emmenai visiter des musées, je procédai de manière totalement différente. Après une courte présentation du programme éducatif de notre nouvelle excursion, je leur demandai de se répartir en petits groupes, qui devaient se préparer à commenter eux-mêmes les visites que nous allions faire, l'un étant chargé de présenter une salle du musée de Salonique, un deuxième, une autre exposition, et ainsi de suite. De nombreux problèmes surgirent : difficultés à déchiffrer les ouvrages de référence, crainte de ne pas être à la hauteur ou d'être tournés en ridicule par

les autres élèves... Malgré tout, ils se débrouillèrent fort bien. D'une voix tremblante, ils guidèrent leurs camarades à travers les salles des musées, présentant chaque objet d'un point de vue historique, sociologique et artistique. Cette méthode porta ses fruits. Les élèves comprenaient à présent que les « pierres » et les « cruches », ainsi qu'ils avaient coutume de désigner les vestiges de notre civilisation ancienne, attestaient une présence humaine et portaient témoignage de la continuité d'une culture. Il leur semblait « voir » de leurs propres yeux les cérémonies religieuses de nos ancêtres, les foires locales, les concours d'athlètes et les batailles, l'essor dans les années de paix et le désespoir en temps de guerre. Ils saisissaient mieux les différents aspects financiers, politiques, sociaux et civiques de la vie de ces époques lointaines.

Je demandai alors à mes élèves de rédiger de nouveaux essais. D'une qualité remarquable, leurs textes traduisaient leur compréhension du monde antique et l'admiration que celui-ci leur inspirait avec humour et imagination. Nous étions bien loin des premières compositions froides et ternes qu'ils m'avaient remises naguère ! Mes élèves avaient, pour ainsi dire, délibérément rejoint l'humanité dans sa longue marche à travers l'histoire. Forte de leur approbation, j'écrivis un article intitulé « Archéologie et éducation », dans lequel j'exposais ma façon de faire et formulais à l'adresse du Ministère de l'éducation des propositions au sujet des programmes éducatifs et des méthodes de formation des enseignants. Publié dans la revue des enseignants grecs *Paroles et actes* au printemps de 1986, cet article suscita des réactions négatives chez mes collègues et beaucoup de méfiance chez certains archéologues. Néanmoins, plusieurs de mes supérieurs et collègues m'encouragèrent, ne demandant qu'à m'aider à poursuivre dans cette voie.

Des existences sans rêves ?

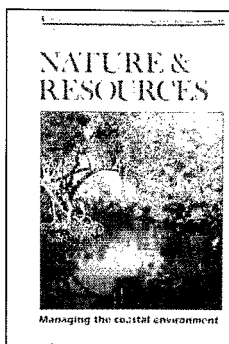
C'est exactement ce que j'ai fait jusqu'à ce jour, avec la satisfaction de voir d'autres enseignants, dans d'autres écoles, suivre mon exemple. J'ai découvert entre autres choses que les « méthodes actives » peuvent être utilisées pour d'autres périodes que l'Antiquité. Pour l'étude, par exemple, du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, mes élèves des classes supérieures se sont mis en campagne et ont découvert des sources d'information inattendues (mais, au fond, évidentes) en explorant les boutiques d'artisans ou de commerçants travaillant encore « comme au bon vieux temps » – un forgeron, un dinandier, un marchand de glaces, un chapelier et bien d'autres, qu'ils ont interrogés et dont les propos sont venus compléter de manière très vivante la visite d'une exposition sur l'architecture typique des maisons de la région au Musée folklorique de Macédoine. Le résultat global de cette expérience est que mes élèves ont ainsi appris à connaître, en y étant réellement sensibles, la situation économique et sociale – et la vie quotidienne – de notre pays après la fondation du nouvel État grec.

Des résultats analogues ont été obtenus ailleurs. Partout, on constate une maturation affective, un développement de l'aptitude à l'apprentissage et un plus grand désir de coopérer avec l'enseignant. Ce sont là des signes encourageants. Les enseignants et le personnel éducatif des musées peuvent et doivent travailler ensemble pour relever le niveau de l'enseignement. L'enjeu – offrir aux élèves d'autres possibilités que l'existence sans rêves que tant d'adultes mènent aujourd'hui – justifie assurément de tels efforts. ■

Si ce numéro de *Museum* vous plaît...

... il serait certainement intéressant pour vous de savoir que notre revue sœur *Nature & ressources*, publiée trimestriellement par l'Unesco, a été complètement modifiée. Elle est maintenant en couleur et sa présentation est plus moderne. La rédaction a également changé de façon importante car chaque numéro traite d'un thème particulier comprenant cinq ou six articles consacrés à la recherche sur la gestion des ressources pour le développement durable. La télédétection et l'environnement, la gestion de l'environnement côtier, et la gestion de l'eau étaient les thèmes traités dans les trois premiers numéros de 1990. Les prochains numéros traiteront de sujets tels que les catastrophes naturelles, l'océan, le climat et les côtes, et la forêt tropicale.

Les versions anglaise, française et espagnole de *Nature & ressources* sont publiées maintenant en coédition avec le Parthenon Publishing Group au Royaume-Uni. Les abonnements, de 25 livres sterling pour les particuliers et 50 livres sterling pour les institutions, peuvent être envoyés à Parthenon, Casterton Hall, Carnforth, Lancs, LA6 2LA, Royaume-Uni. Des conditions spéciales sont accordées aux lecteurs des pays en développement (en consultation avec l'Unesco). Les versions arabe, russe et chinoise sont toujours publiées hors siège (renseignements concernant les abonnements disponibles à l'Unesco).



Une nouvelle revue internationale : *Museum Development*

Lancé en octobre 1989, *Museum Development*, qui paraît tous les mois en anglais au Royaume-Uni, est tout entier consacré à une question importante : comment les musées peuvent-ils trouver des sources de revenus supplémentaires? Lue dans plus de vingt pays, cette revue aborde des sujets comme les aides financières, les abonnements, le mécénat, les boutiques de vente et les services de restauration, les publications, les voyages, la gestion de biens immobiliers, la location d'espaces et l'octroi de licences.

L'abonnement annuel est de 90 livres pour douze numéros (120 livres en dehors du Royaume-Uni, par voie aérienne). Pour de plus amples renseignements, s'adresser à :

Museum Development
The Museum Development Company Ltd.
Premier Suites, Exchange House
494 Midsummer Boulevard
Central Milton Keynes MK92EA
Royaume-Uni
Téléphone : 0908 690880
Fax : 0908 670013

L'ILVS Review Un nouvel instrument international pour l'étude du comportement des visiteurs de musées et de l'efficacité des expositions

Avez-vous envie de savoir quelle est l'efficacité des messages que les musées cherchent à faire passer par le biais de leurs expositions et de leurs programmes éducatifs? Si oui, les publications de l'International Laboratory for Visitor Studies (organisme sans but lucratif implanté aux États-Unis d'Amérique) vous intéresseront.

Parmi ces publications, l'une des principales est l'*ILVS Review - A Journal of visitor behaviour*, qui paraît deux fois par an depuis 1988, en anglais. Publié sous la direction conjointe du professeur C. G. Screven et de Harris Shettel, c'est la seule revue dont le contenu, soumis à une évaluation confraternelle, soit exclusivement consacré à l'étude des visiteurs de musées et à la communication entre ces derniers et leur public. Les sujets, traités par d'éminents spécialistes de diverses nationalités, vont des méthodes d'évaluation et de la conception des étiquettes aux applications les plus récentes de l'informatique dans les musées et à la recherche sur l'efficacité des expositions, en passant par les méthodes d'enseignement des sciences et le comportement du public dans les musées d'art.

Outre l'*ILVS Review*, le laboratoire publie une bibliographie mise à jour chaque année : *Visitors Studies Bibliography and Abstracts*.

Pour tout renseignement concernant les abonnements et bons de commande s'adresser à :
International Laboratory for Visitor Studies

Psychology Dept. GAR 138
University of Wisconsin
P.O. Box 413
Milwaukee WI 53201
Fax : (414) 229-6329

Eastern Art

R E P O R T

Une publication Academic File

Revue mensuelle des arts du Proche-Orient, du Moyen-Orient, de l'Asie du Sud, de la Chine et du Japon. Trois mille exemplaires diffusés dans le monde entier.

Annonces publicitaires internationales de galeries, musées, éditeurs et libraires. Vingt-cinq numéros par an.

Pour obtenir un exemplaire gratuit, prière d'écrire ou de téléphoner à l'adresse suivante:

Centre for Near East, Asia and Africa Research (NEAR)

172 Castelnau, London SW13 9DH,
Royaume-Uni
Téléphone: 01 741 5878
Fax: 01 741 5671

Et après ?

Se souvenant que les Jeux olympiques ne sont pas loin, le numéro 170 de *Museum* est consacré au thème « Sport et musées ». Les points examinés comprennent entre autres : l'organisation et la conservation des collections « Sports et jeux » dans les pays tropicaux, la présentation des sports et la forme physique sous un angle historique, et la gestion des musées sportifs comme entreprises commerciales. Il y a aussi des études de cas sur les musées consacrés au rugby, au cricket et au patinage à roulettes, de même que sur l'histoire des équipes sportives formées par le personnel d'un musée. Les représentations des sports et jeux antiques sur des objets dans des musées grecs sont également étudiées. (*Museum* a découvert dans cet article que « Platon » signifie « large » et que ce sobriquet fut donné au philosophe, comme surnom, à cause de ses larges épaules et de ses prouesses en tant que lutteur.)

Bonne lecture!

Agents de vente des publications de l'Unesco

ALBANIE : Ndermarrja e perhapjes se librit , TRANA.
ALGÉRIE : ENALP, bd Zirout-Youcef, ALGER. *Périodiques seulement* : ENAMEP, 20, rue de la Liberté, ALGER.
ALLEMAGNE (Rép. féd. d') : UNO-Verlag, Simrockstrasse 23, D-5300 BONN 1; S. Karger GmbH, Verlag Angerhofstrasse 9, Postfach 2, D-8034 Germering/MÜNCHEN. *Pour-Le Courrier de l'Unesco* (éditions allemande, anglaise, espagnole et française) : M. Herbert Baum, Deutscher Unesco-Kurier Vertrieb, Besalstrasse 57, 5300 BONN 3. *Pour les cartes scientifiques seulement* : GEO Center, Postfach 800830, 7000 STUTTGART 80.
ANGOLA : Distribuidora Livros e Publicações, CP 2848, LUANDA.
AUTRICHE : Gerold an Co., Graben 31, A-1011 WIEN.
BELGIQUE : Jean De Lannoy, 202, avenue du Roi, 1060 BRUXELLES.
BÉNIN : Librairie nationale, B.P. 294, PORTO NOVO; Ets Kouidjo G. Joseph, B.P. 1530, COTONOU; Librairie Notre-Dame, B.P. 307, COTONOU.
BRÉSIL : Fundação Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, CP 9.052-ZC-05, Praia de Botafogo 188, RIO DE JANEIRO (RJ); Imagem Latinoamericana, Av. Paulista 750, 1 andar, Caixa postal 30455, SÃO PAULO, CEP 01051.
BULGARIE : Hemus, Kantora Literatura, bd Rousky 6, SOFIA.
BURKINA FASO : Librairie Attie, B.P. 64, OUAGADOUGOU; Librairie catholique - Jeunesse d'Aïrique, OUAGADOUGOU.
CAMEROUN : Librairie des éditions Cle, B.P. 1501, YAOUNDÉ; Librairie Saint-Paul, B.P. 763, YAOUNDÉ; Commission nationale de la République du Cameroun pour l'Unesco, B.P. 1600, YAOUNDÉ; Centre de diffusion du livre camerounais, B.P. 338, DOUALA; Buma Kor and Co., Bilingual Bookshop, Mysog-Ada, B.P. 727, YAOUNDÉ; Librairie Hermès Memento, Face CHU Meïen, B.P. 2537, YAOUNDÉ.
CANADA : Renouf Publishing Company Ltd./Editions Renouf Ltée, 1294 Algoma Road, OTTAWA, Ont. K1B 3W8. *Magasins* : 61, rue Sparks, OTTAWA, et 211, rue Yonge, TORONTO. *Bureau de vente* : 7575 Trans Canada Hwy Ste. 305, St. Laurent, QUEBEC G6H4T 1V6.
CAP-VERT : Instituto Caboverdiano do Livro, Caixa postal 158, PRAIA.
CHINE : China National Publications Import and Export Corporation, P.O. Box 88, BEIJING.
COMORES : Librairie Masiwa, 4, rue Ahmed-Djoumou, P.B. 124, MORONI.
CONGO : Commission nationale congolaise pour l'Unesco, B.P. 493, BRAZZAVILLE; Librairie Maison de la Presse, B.P. 2150, BRAZZAVILLE; Librairie populaire, B.P. 577, BRAZZAVILLE; Librairie Raoul, B.P. 100, BRAZZAVILLE.
CÔTE D'IVOIRE : Librairie des Presses de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 Paris; Commission nationale ivoirienne pour l'Unesco, 01 B.P. V 297, ABIDJAN 01; Centre d'édition et de diffusion africaines (CEDA), 04 B.P. 541, ABIDJAN 04 PLATEAU.

ÉGYPTE : Unesco Publications Centre, 1 Talaat Harb Street, CAIRO.
ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE : UNIPUB, 4611-F Assembly Drive, Lanham, MD 20706-4391; United Nations Bookshop, New York, NY 10017.
FINLANDE : Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 1, SF-00101 HELSINKI 10; Suomalainen Kirjakauppa Oy, Koivuvaarankuja 2, 01640 VANTAA 64.
FRANCE : Grandes librairies universitaires; Librairie de l'Unesco, 7, place de Fontenoy, 75700 PARIS.
GABON : Librairie Sogalivre, à LIBREVILLE, PORT-GENIL et FRANCEVILLE; Librairie Hachette, B.P. 3923, LIBREVILLE.
GRÈCE : Librairie H. Kauffmann, 28, rue du Stade, ATHÈNES; Librairie Eleftheroudakis, Nikkis 4, ATHÈNES; Commission nationale hellénique pour l'Unesco, 3, rue Akadimias, ATHÈNES; John Mihalopoulos and Son, 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 10A, B.P. 104, BISSAU.
HAÏTI : Librairie - A la Caravelle -, 26, rue Roux, B.P. 111, PORT-AU-PRINCE.
HONGRIE : Kultura-Buchimport-Abt., P.O.B. 149, H-1389 Budapest 62.
IRAN : Iranian National Commission for Unesco, 1188 Engineering Avenue, Rostam Giv Building, P.O. Box 11365-4498, 13158 TEHRAN.
ITALIE : LICOSA, via Benedetto Fortini 120/10, (ang. via Chiantigiana), 50125 FIRENZE, et via Bartolini 29, 20155 MILANO; FAO Bookshop, via delle Terme di Caracalla, 00100 ROMA; ILO Bookshop, Corso Unità d'Italia 125, TORINO.
LIBAN : Librairie Antoine A. Naouf et Frères, B.P. 656, BEYROUTH.
LUXEMBOURG : Librairie Paul Bruck, 22, Grande-Rue, LUXEMBOURG. *Périodiques* : Messageries Paul Kraus, B.P. 1022, LUXEMBOURG.
MADAGASCAR : Commission nationale de la République démocratique de Madagascar pour l'Unesco, B.P. 331, ANTANANARIVO.
MALI : Librairie populaire du Mali, B.P. 28, BAMAKO.
MAROC : Librairie - Aux Belles Images -, 282, av. Mohammed-V, RABAT; Librairie des écoles, 12, av. Hassan-II, CASA BLANCA; SOCHEPRESS, angle rues de Dinant et St-Saëns, B.P. 13683, CASABLANCA 05.
MAURICE : Nalanda Co. Ltd, 30 Bourbon Street, PORT-LOUIS.
MAURITANIE : GRALICOMA, 1, rue du Souk-X, av. Kennedy, NOUAKCHOTT; SONODI, B.P. 55, NOUAKCHOTT.
MOZAMBIQUE : INDL, Av. 24 de Julho, n.º 1927, r/c, et n.º 1921, 1.º andar, MAPUTO.
NIGER : Librairie Mauclet, B.P. 868, NIAMEY.
PAYS-BAS : Keesing Bocken B.V., Hogehilweg 13, P.O. Box

1118, 1000 BC, AMSTERDAM. *Périodiques* : Faxon Europe, Postbus 197, 1000 AD AMSTERDAM.
PHILIPPINES : National Book Store Inc., 701, Rizal Avenue, MANILA. *Sous-agent* : International Book Center (Philippines), 5th floor, Filipinas Life Building, Ayola Ave., Makati, METO MANILA.
POLOGNE : Ars Polona-Ruch, Krakowskie Przedmiescie 7, 00-068 WARSZAWA; ORPAN-Import, Pałac Kultury, 00-901 WARSZAWA.
PORTUGAL : Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, 1117 LISBOA.
RÉPUBLIQUE ARABE SYRIENNE : Librairie Sayegh, Immeuble Diab, rue du Parlement, B.P. 704, DAMAS.
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE : Buchexport, Leninstrasse 16, 7010 LEIPZIG.
ROUMANIE : ARTEXIM Export/Import, Piata Scientiil, no. 1, P.O. Box 33-16, 70005 BUCUREȘTI.
SÉNÉGAL : Unesco, BREDA, 12, avenue Roume, B.P. 3311, DAKAR; Librairie Clairafrique, B.P. 2005, DAKAR; Librairie des Quatre-Vents, 91, rue Blanchot, B.P. 1820, DAKAR; Les Nouvelles Éditions Africaines, 10, rue Amadou-Hassan Ndoye, B.P. 260, DAKAR.
SUISSE : Europa Verlag, Ramistrasse 5, CH 8024 ZÜRICH. Librairie des Nations Unies, Palais des Nations, CH. 1211 Genève 10.
TCHÉCOSLOVAQUIE : SNTL, Spalena 51, 113-02 PRAHA 1; Artia, V Smeckach 30, P.O. Box 790, 111-27 PRAHA 1. *Pour la Slovaquie seulement* : Alfa Verlag, Hurbanovo nam. 6, 893-31 BRATISLAVA.
TOGO : Librairie évangélique, B.P. 378, LOMÉ; Librairie du Bon Pasteur, B.P. 1164, LOMÉ; Librairie universitaire, B.P. 3481, LOMÉ; Les Nouvelles Éditions Africaines, 239, bd Circulaire, B.P. 4862, LOMÉ.
TUNISIE : Société tunisienne de diffusion, 5, avenue de Carthage, TUNIS.
TURQUIE : Haset Kitapevi A.S., Istiklal Caddesi n.º 469, Posta Kutusu 219, Beyoglu, ISTANBUL.
URSS : Mezhdunarodnaja Kniga, ul. Dimitrova 39, MOSKVA 113095.
YOUGO-SLAVIE : Nolit, Terazije 13/VIII, 11000 BEOGRAD; Cancarjeva Založba, Zopitarjeva 2, 61001 LJUBLJANA; Mladost, Illica 30/11, ZAGREB.
ZAÏRE : SOCEDI, 3440, Avenue du Ring-Joli Parc, B.P. 16569, KINSHASA.

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