

Museum International

No 191 (Vol XLVIII, n° 3, 1996)

Les Maisons d'artiste

UNESCO WORLD HERITAGE DESK DIARY 1997

Users of this redesigned desk diary will be able to admire daily the natural and cultural treasures of humankind through magnificent colour photographs of new sites from different parts of the world added onto the World Heritage List in 1995. An attractive work organizer, this diary aims to foster public awareness of how much still has to be done to preserve our monuments and nature for future generations. By acquiring this desk diary, you are also contributing to the World Heritage Fund, created to assist in the restoration of endangered sites around the world.

1996, 176 pp., photographs
Format: 18 x 26 cm
ISBN: 92-3-003305-7
Price: 110 FF

AGENDA UNESCO DU PATRIMOINE MONDIAL 1997

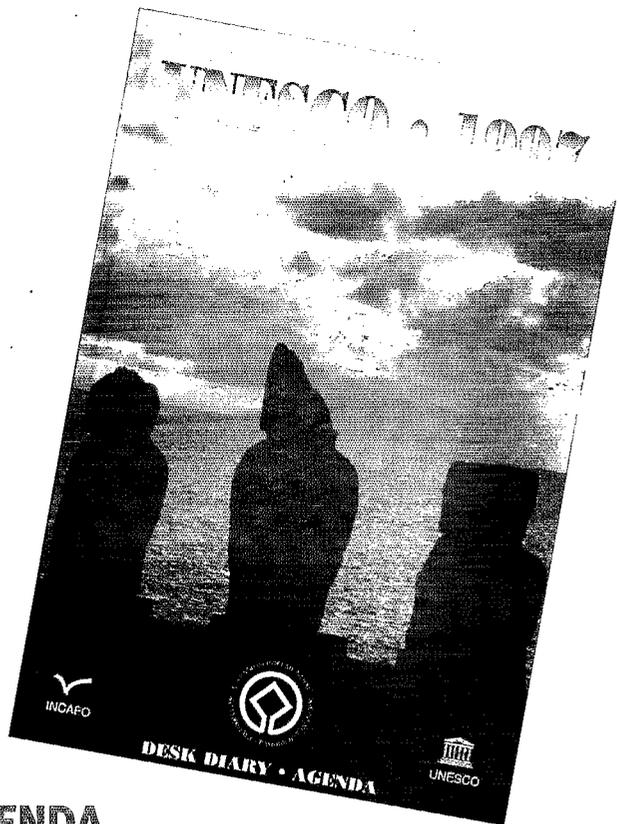
L'agenda de l'UNESCO fête ses dix ans avec une nouvelle présentation permettant de mieux apprécier les trésors culturels et naturels de l'humanité à travers de superbes photos en couleurs de nouveaux sites classés sur la Liste du patrimoine mondial en 1995. C'est un outil de travail à la fois beau et pratique, destiné à attirer l'attention du public sur les efforts que nous devons faire afin de préserver nos monuments et sites naturels pour les générations futures. Une partie des bénéfices de la vente de cet agenda sont versés au Fonds du patrimoine mondial, qui apporte une aide précieuse à la sauvegarde de l'héritage de l'humanité.

1996, 176 p. photographies
Format: 18 x 26 cm
ISBN : 92-3-003305-7
Prix : 110 FF

AGENDA UNESCO DEL PATRIMONIO MUNDIAL 1997

La tradicional Agenda, rediseñada para festejar sus 10 años, permite organizar el trabajo cotidiano y, al mismo tiempo, admirar a través de bellas fotografías los nuevos tesoros que encierra el patrimonio cultural y natural de la humanidad desde 1995. Se trata de un accesorio a la vez práctico y estético, destinado a llamar la atención del público sobre todo lo que queda aún por hacer para proteger la naturaleza y los monumentos artísticos. Parte de los ingresos de la venta están destinados al Fondo del Patrimonio Mundial, creado para contribuir a preservar los tesoros del planeta.

176 pp., fotografías
Formato: 18 x 26 cm
ISBN: 92-3-003305-7
Precio: 110 FF



→ To order the 1997 Desk Diary
Pour commander l'Agenda 1997
Para adquirir la Agenda 1997

UNESCO Publishing
1, rue Mollat
75732 Paris Cedex 15, France
Fax: +33 01 45 63 57 41

Éditorial 3

Dossier :
*Les maisons d'artiste*4 Poésie des musées *Selby Whittingham*9 Recherche d'une identité : le musée Mané-Katz *Noa Tarshish*14 « Voir l'océan dans une goutte d'eau » : le musée-mémorial Mihály-Zichy
*István Csicsery-Rónay*21 Un lieu de légende : le musée Frida-Kahlo *Dolores Olmedo Patiño*25 Un somptueux panier fleuri : la galerie Marianne-North aux Kew Gardens
*Maité Roux*31 L'atelier, source d'inspiration *Imke K. Valentien*

Innovation 36 Des tissus virtuels : les textiles du Met en direct *Suzy Menkes*

Événement 38 La galerie Tretyakov rouvre ses portes *Vitold Petyushenko*

Gestion 43 Le Scottish Museums Council : une action exemplaire au service
des musées *Timothy Ambrose*

ICOM 47 L'ICOM a cinquante ans *Patrick J. Boylan*51 L'ICOM dans la lutte contre le trafic illicite des biens culturels
Elisabeth des Portes

Rubriques 59 Forum

60 Technologies avancées

62 Informations professionnelles



OBJETS VOLÉS

Huile sur toile intitulée Portrait de Pierre I^{er}, par Johan Heinrich Wedekind (1700), volée dans un musée de Tallin, Estonie, en septembre 1992. Ce tableau est le portrait en buste d'un homme portant perruque et moustache, et revêtu d'une armure. Sa poitrine est barrée par un ruban de couleur bleue partant de l'épaule droite, l'épaule gauche étant ornée d'hermine. L'œuvre a été restaurée en 1983-1984. (Interpol Tallin - Référence 2 -2/741/ART93/487E.)

Avec l'aimable autorisation du Secrétariat général de l'OIPC-Interpol (Lyon, France).

Bien que sa création remonte à plus de cent cinquante ans, le musée monographique n'a guère été étudié scientifiquement. Inspiré de la conception de l'« artiste » héritée de la Renaissance, il a vu le jour à l'époque romantique et s'est implanté à la faveur du succès et de l'essor de l'institution muséale elle-même. Qu'il soit consacré à une célébrité ou à un artiste peu connu, à un expatrié ou à un enfant du pays, il honore la mémoire d'un créateur en évoquant les lieux où il est né, où il a vécu, en présentant des pièces de collection, des souvenirs et, bien entendu, ses œuvres. Ce phénomène d'abord essentiellement européen a gagné tous les continents : modestes musées installés dans des coins reculés qui attirent un public restreint d'amateurs éclairés, ou bien grands lieux de rendez-vous artistiques comme le musée Van Gogh à Amsterdam ou le musée Picasso à Paris, qui accueillent plus de cinq cent mille visiteurs par an. En dépit de cette infinie diversité, l'existence d'un musée monographique implique un certain nombre de constantes qui se retrouvent partout à des degrés divers et permettent d'en définir la nature : il présente une collection d'œuvres d'un même artiste, à l'exclusion généralement de toute autre, et ne se préoccupe guère ni de croître ni de se renouveler. N'étant soumis au respect d'aucune norme, il a toute latitude pour définir ses propres conditions d'existence et renforcer, chaque jour davantage, un invisible lien avec la vie et la personnalité du créateur dont il célèbre l'œuvre.

Dans son *Répertoire mondial des musées monographiques* récemment paru, Selby Whittingham recense six cent quatorze établissements de cette nature dans trente-neuf pays. Le phénomène mérite donc bien qu'on s'y arrête, et nous avons demandé conseil à Selby Whittingham. Son aide nous a été infiniment précieuse pour nous orienter parmi les multiples approches que recouvre la notion même de musée monographique et être en mesure d'en présenter un échantillon riche et divers. Si une conclusion peut être donnée à l'issue de cette recherche, ce sera celle-ci : de tels musées peuvent représenter bien des choses aux yeux des gens, mais ils sont avant tout l'instrument d'une célébration, le témoignage d'un contexte et, en définitive, une gageure.

Autre centre d'intérêt de ce numéro de *Museum international* : les cinquante ans, en novembre prochain, du Conseil international des musées, l'ICOM. On peut dire que l'UNESCO et l'ICOM ont véritablement grandi ensemble : la réunion qui, au musée du Louvre, a vu naître l'ICOM s'est tenue juste avant la première session de la Conférence générale de l'UNESCO, où ont été consacrés les principes d'assistance mutuelle et de coopération qui ont toujours marqué de leur sceau les relations entre l'UNESCO et l'ICOM. Si l'UNESCO a tant apporté à la conception, à la rénovation, à la sauvegarde de très nombreux musées de par le monde, à la campagne contre le trafic illicite des biens culturels, à la revalorisation des métiers d'art et à la création de réseaux de spécialistes, c'est bien parce qu'elle a toujours trouvé dans l'ICOM le partenaire dynamique et accompli que de tels efforts exigeaient. Tous nos vœux, donc, à l'ICOM, à l'occasion de son jubilé !

M. L.

Poésie des musées

Selby Whittingham

Les musées consacrés à un artiste distinguent l'œuvre d'un créateur, ils en retracent la genèse, ils évoquent le contexte dans lequel elle a été créée. C'est là une démarche souvent étrangère aux grands musées encyclopédiques. L'auteur de cet article n'hésite pas à affirmer qu'ainsi se crée une « union mystique » avec l'artiste, qui touche à l'« essence même de l'art ». Selby Whittingham est le directeur de J. M. W. Turner, R. A., un périodique qui s'efforce de faire mieux connaître dans le monde l'œuvre de Turner et celle de John Ruskin, ainsi que l'action du Comité pour la création d'une galerie Turner. Il est également l'auteur d'un répertoire mondial des musées monographiques.

Le musée monographique a été conçu à Florence dans les années 1612-1638, quand les artistes ont décoré les murs de la Casa Buonarroti de scènes de la vie de Michel-Ange. Et le concept a été repris à Copenhague, entre 1839 et 1848, avec la construction du musée Thorvaldsen. Dans le premier cas, l'arrière-neveu de l'artiste avait voulu perpétuer sa mémoire dans la maison familiale ; dans le second, il s'agissait de créer un cadre digne d'accueillir dans son pays natal les œuvres du sculpteur restées dans son atelier à l'étranger.

Les articles réunis dans ce numéro de *Museum international* témoignent de la diversité de tels musées — tous différents du fait des circonstances, et du fait aussi, bien entendu, de la personnalité de chaque artiste : Marianne North, Mihály Zichy, Frida Kahlo, Mané-Katz. En outre, les centres d'intérêt dominants de chacune de ces personnalités — l'art, la botanique, les droits civiques, etc. — imposaient nécessairement un éclairage différent.

Ainsi est battu en brèche le conformisme des musées d'art, qui regroupent les artistes par école et les montrent comme procédant chacun de ses devanciers, tels les descendants de Noé ou des rois de Juda. Une telle conception généalogique ne passionne assurément pas le visiteur, et la méthode ne permet pas de rendre compte véritablement de la genèse de l'œuvre d'un artiste contemporain, dont l'inspiration s'alimente à de multiples sources et à des époques parfois lointaines.

Les musées monographiques sont parfois soupçonnés d'isoler l'artiste, de le couper de ses prédécesseurs proches et de ses contemporains. Ce grief est aujourd'hui dénué de fondement : l'exégèse linéaire du développement de l'artiste est désormais tenue pour insuffisante et de nombreux établissements, on le sait, n'hésitent plus à accueillir et à exposer les œuvres de différents artistes de la même

sensibilité. Au reste, pour comprendre un créateur, il ne suffit pas de connaître la production de ses contemporains, souvent animés de bien autres intentions que lui. Les musées d'art traditionnels isolent l'œuvre d'art de son contexte, ils la coupent des lieux dans lesquels le créateur a puisé son inspiration, de l'univers auquel il la destinait. Ils la confinent dans un espace neutre.

L'isolement plus ou moins accentué d'un artiste dans le musée qui lui est consacré permet en réalité de rendre compte de son parcours et des influences qu'il a subies, mieux qu'il n'est permis à un musée encyclopédique de le faire. L'œuvre est ainsi replacée — ou devrait l'être — dans son contexte artistique véritable, au lieu de se borner à l'évocation de l'air du temps où elle a été conçue. Aux yeux des historiens de l'art ou de la littérature, un William Blake, une Jane Austen sont *a priori* des énigmes : ils semblent en rupture avec leur temps. Un examen plus attentif finit par révéler des affinités, des zones d'influence diverses, mais cela implique un éclairage sélectif de l'époque que le musée encyclopédique s'empêche de fournir, car son exigence d'exhaustivité obscurcit les liens existants plus qu'il ne les éclaire.

Le musée installé dans l'atelier ou dans la résidence d'un artiste peut offrir bien davantage : en créant un lien d'union mystique avec le créateur qui y a vécu, il touche à l'essence même de l'art. Naguère, la poésie dans l'art ou dans l'architecture était très largement ressentie. Et il suffit de penser à sir John Soane et au musée qu'il nous a légué pour comprendre qu'il peut y avoir aussi une poésie des musées.

Restituer la magie de l'art

Du temps de Soane, la direction des musées était généralement confiée à des ar-

tistes et non, comme aujourd'hui, à des historiens d'art. L'opposition entre ces deux approches est très bien illustrée par Ian Jenkins dans la monographie qu'il a consacrée aux salles de sculpture du British Museum¹. Conservateur, Jenkins s'est naturellement rangé du côté des historiens, tout en admettant que leur objectif — mettre en évidence la chaîne ininterrompue des influences tout au long de l'histoire de l'art — s'est révélé utopique. Trop de musées d'art donnent l'impression d'être gérés par des auteurs de catalogues étrangers aux œuvres et qui ont perdu de vue la magie de l'art. Dans *Plaisir des ruines*, Rose Macaulay évoquait déjà « la tragédie familière de l'archéologie — le sacrifice de la beauté à l'érudition », et l'art est en permanence menacé d'un très grave danger : être traduit dans un autre langage, celui des mots au service de l'information. Il ne faut pas oublier que même au Moyen Âge, l'art n'était pas seulement un moyen d'instruire — il ne l'était même qu'accessoirement.

Le musée monographique permet de comprendre en quoi l'artiste a pu tirer son inspiration de la magie du lieu, du paysage environnants ; et si les œuvres sont rassemblées en nombre suffisant, une autre dimension apparaît, qui outre-passe la simple érudition. En 1869, découvrant Venise, Henry James écrivait : « Le premier choc, [...] c'est l'impression de découvrir non pas tant des tableaux que *des peintres*. Cette masse de tableaux réalisés par quelques hommes vous imprègne de la personnalité de chacun d'eux avec une force extraordinaire². »

Voilà pourquoi les grandes expositions temporaires consacrées à un artiste sont aujourd'hui si prisées. Outre l'intérêt offert par la réunion d'œuvres d'un même artiste et la mise en évidence des lignes de force qui les unissent, elles proposent en quelque sorte l'essence du message esthé-



Cette vue intérieure du musée de sir John Soane, à Londres, montre qu'« il peut y avoir aussi une poésie des musées ».

tique du créateur, avec d'autant plus de force qu'il n'est pas affadi par la confrontation avec d'autres artistes. En 1843, John Ruskin prédisait que la puissance de J. M. W. Turner « ne [pourrait] être pleinement comprise que lorsque le cours des années [aurait] éteint les lumières moins éclatantes qui l'entourent pour la laisser briller seule³. Dans les expositions, il est d'usage d'écartier les copies ou les œuvres médiocres, en partie parce qu'elles ris-

quent d'atténuer l'impact des chefs-d'œuvre. Bien entendu, les historiens d'art étudient tout ce qui peut être intéressant, mais ils finissent eux aussi par opérer une sélection.

Quand on a la chance de posséder un grand nombre d'œuvres d'un même artiste, il est tentant d'en tenir à l'écart quelques-unes en se disant que la collection n'en sera pas amoindrie et que l'opération peut présenter quelque avantage.



*« Beaucoup estiment que la maison de Claude Monet à Giverny a souffert des restaurations et aussi de l'accrochage de copies à la place des œuvres originales. »
Le salon-atelier du musée Monet, à Giverny.*

Le musée Mané-Katz, pour des raisons pratiques, a résisté à cette tentation mais d'autres y ont succombé, comme le montre ce qui est advenu des collections de Turner, de Salvador Dali. La disparition du legs Turner et le retrait de certaines œuvres importantes du musée Dali de Figueras pour les accrocher à Barcelone et à Madrid ont suscité des protestations véhémentes — restées jusqu'ici sans effet. C'est là un nouvel épisode de l'éternel conflit d'intérêts qui oppose les petits musées spécialisés aux grands musées lorsqu'ils se trouvent mis en concurrence. Mais le temps des musées à vocation encyclopédique n'est-il pas révolu ? Ainsi, le Louvre a délimité ses centres d'intérêt et bien d'autres musées sont en réalité plus spécialisés qu'ils ne paraissent l'être à première vue. A Francfort-sur-le-Main, le principe a même été adopté de remplacer un grand musée généraliste par plusieurs musées spécialisés. Il faut bien reconnaître qu'il est démoralisant pour les petits musées spécialisés de voir une seule institution importante mettre tout en œuvre pour accaparer les meilleures pièces dans tous les domaines, sans égard pour les vœux des donateurs ou les goûts du public.

Certains ont tiré argument du fait que les musées d'artiste sont peu fréquentés et mal connus pour leur refuser encouragements et subventions. C'est là mettre en place une spirale d'échec : s'ils disposent de moins en moins de moyens, tant du point de vue financier qu'en attribution d'œuvres, ils sont de moins en moins attractifs, et il y a de moins en moins de raisons de les aider. Mais faut-il rappeler que le musée Dali de Figueras attire davantage de visiteurs que le Prado ? Et, compte tenu de l'importance respective de leurs collections, il est clair que bien d'autres musées monographiques attirent davantage de visiteurs que certains grands établissements à vocation généraliste.

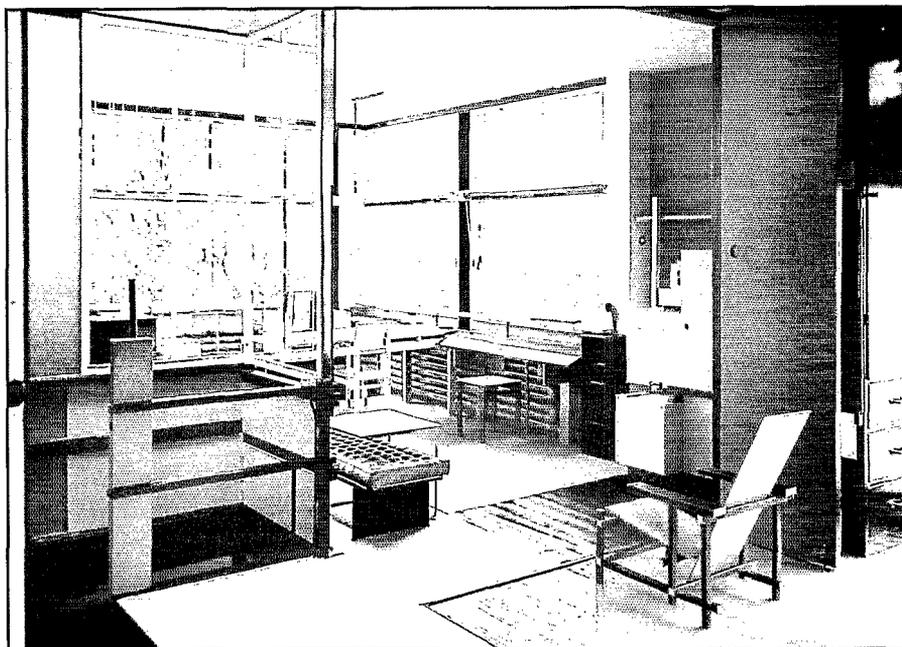
Se battre pour être reconnu

Il est juste de reconnaître que, depuis une dizaine d'années, ce type de musée commence à être mieux connu, voire apprécié. En 1987, le musée d'Orsay a organisé une exposition où le musée Gustave-Moreau était cité comme un modèle de sa spécialité. Trois ans plus tard, une série de conférences organisée en Scandinavie (la première en Suède) était consacrée aux Konstnärsmuseer, tandis

qu'à Paris une conférence sur les musées d'artiste était donnée, cette fois dans une perspective mondiale, expérience renouvelée à Bologne en 1995. Il en est résulté des propositions visant à regrouper ces musées en association et à publier un répertoire mondial — même si, du fait que sans cesse il s'en crée un grand nombre, de fréquentes mises à jour seraient nécessaires⁴.

Les plus modestes de ces musées doivent néanmoins lutter en permanence pour survivre. Beaucoup dépendent de financements privés qui ont tendance à se tarir, tandis que les moyens dont ils disposent pour attirer les visiteurs et se procurer des ressources sont souvent limités. Et pour peu qu'un musée consacré à un artiste relativement peu connu soit implanté dans une ville très riche en structures culturelles — c'est le cas du musée Roy-Adzak ou du musée Henri-Bouchard, à Paris —, il souffre de la concurrence de nombreuses institutions plus importantes que lui. A l'inverse, s'ils sont situés trop à l'écart des circuits touristiques, il leur faut acquérir une réputation qui, pour reprendre les expressions du guide Michelin, « vaut le déplacement » ou du moins « mérite un détour ». Mais, trop souvent, ces guides touristiques n'en font pas même mention.

En 1995, la galerie Graham-Sutherland, fondée par l'artiste à Pictoo Castle, dans le sud du pays de Galles, dans le cadre même qui lui avait inspiré nombre de ses tableaux, a dû fermer ses portes parce que l'objectif annuel de vingt mille visiteurs par an, fixé par le Musée national du pays de Galles auquel il avait été rattaché, n'avait pas été atteint. Vu la taille modeste de ce musée, son isolement et la brièveté de la saison touristique, la plupart des observateurs trouveraient sans doute que l'objectif était beaucoup trop ambitieux. En outre, Sutherland, n'étant



© Centraal Museum Utrecht

pas Gallois (et, de même, bien des musées de ce type sont consacrés à des artistes exilés ou itinérants), ne pouvait s'appuyer sur la fierté des populations locales. Pourtant, l'artiste lui-même avait défendu avec éloquence l'idée d'exposer son œuvre dans un lieu dont il pensait qu'il la mettrait beaucoup mieux en valeur que la Tate Gallery à Londres par exemple⁵. Peut-être la galerie Sutherland rouvrira-t-elle ses portes dans un nouveau site du pays de Galles, mais elle ne bénéficiera plus, comme c'était le cas à Pictoo Castle, des recommandations de l'artiste, aujourd'hui disparu.

A l'inverse, il arrive qu'un musée soit délibérément créé en un lieu écarté, dans l'espoir que les visiteurs l'apprécieront d'autant plus qu'ils auront fait quelque effort pour s'y rendre. Telle était l'idée de Marianne North, même si son musée se rattache au grand ensemble culturel de Kew Gardens, ou encore celle des fondateurs du musée Toulouse-Lautrec à Albi.

*« Certains musées sont conçus par des collectionneurs que l'œuvre d'un artiste passionne. »
Une pièce de la maison Rietveld-Schröder, à Utrecht, créée par l'architecte et décorateur d'intérieur Gerrit Rietveld pour Truus Schröder-Schröder, 1924.*

A propos de la Casa Buonarroti, Henry Moore faisait remarquer que le nombre de visiteurs n'est pas seul déterminant, et qu'il peut même poser un vrai problème dans un très petit musée.

Imke Valentien fait état de certaines difficultés liées à la transformation de la résidence d'un artiste en musée et du risque ainsi couru de perdre certains des avantages que présentait le lieu. Beaucoup estiment que la maison de Claude Monet à Giverny a souffert des restaurations et aussi de l'accrochage de copies à la place des œuvres originales. Une opération semblable a beaucoup contribué à occulter l'effet magique qu'à Ostende la maison de James Ensor exerçait sur les visiteurs du vivant de l'artiste.

La maison d'un artiste peut fort bien être à l'origine d'un musée consacré à la mémoire de celui-ci, au même titre que les résidences d'écrivains, de musiciens ou d'hommes d'État, mais elle diffère de ces dernières sur un point essentiel. Elle célèbre une personne (ou un couple, une famille) qui a laissé un message exprimé dans le langage concret des formes et non par la réalité impalpable des mots, des sons ou des actes. Il est donc capital d'y montrer des œuvres, et pas seulement des objets ayant un intérêt biographique. La difficulté manifeste est d'être en mesure de faire cohabiter harmonieusement des œuvres d'art, un bâtiment (parfois conçu par l'artiste lui-même) et des visiteurs.

En revanche, si un musée est spécialement construit pour accueillir l'œuvre d'un artiste, il est naturel que le choix de son emplacement, sa conception et son aménagement créent un environnement où soit rendu sensible ce qui le rend unique. Le but sera plus facilement atteint si, pour animer l'entreprise, l'artiste est toujours en vie, ce qu'a bien montré Salvador Dali à Figueras en créant un musée d'une originalité absolue, qui déli-

béremment prend à contre-pied les canons de la pensée muséographique classique.

Tels sont les deux types principaux de musées monographiques : résidence d'un artiste ou musée expressément construit pour accueillir son œuvre. Mais des musées sont aussi conçus par des collectionneurs que l'œuvre d'un artiste passionne. Et n'oublions pas les chapelles ou autres bâtiments dans lesquels, à l'origine, le thème comptait davantage que la personnalité de l'artiste qui les avaient entièrement ou partiellement décorés — des lieux qui ont fini par devenir, en fait et en titre, des musées : c'est le cas de la galerie Marianne-North.

Un examen d'ensemble de ces réalisations serait bien instructif, qui montrerait comment certaines de ces difficultés ont pu être surmontées, comment aussi des améliorations pourraient être mises en œuvre. Il serait toutefois dommage que cela entraîne un excès de zèle imitateur : chaque musée vaut autant par son originalité que par l'excellence de ses activités.

Kenneth Hudson pense que l'avenir est peut-être à la spécialisation, cette spécialisation pouvant se référer à un principe directeur qui n'est pas forcément l'œuvre d'un seul artiste — par exemple le goût d'un collectionneur. Évoquant la collection de Samuel Rogers, Mme Jameson l'admirait d'avoir su éviter l'approche formelle « glacée et pédante » des musées. « C'est la marque la plus haute d'un goût sûr et exigeant à la fois que de réunir une petite collection de tableaux différents par la date, le style et l'inspiration, de les grouper dans une même salle et de les disposer de telle façon que l'œil ne soit pas offensé par des juxtapositions peu harmonieuses ni l'esprit perturbé par des associations malséantes⁶. »

Exposer les œuvres d'art n'est donc pas une science. C'est un art en soi, qui mé-

riterait d'être cultivé plus assidûment. Comme toutes les formes de connaissance spécialisée, il ne peut être maîtrisé que par l'étude des modèles existants, et non en partant d'*a priori*, de théories préconçues. Certes, la dispersion géographique des musées monographiques ne facilite pas une telle entreprise qui, à n'en pas douter, serait riche d'enseignements. ■

1. Ian Jenkins, *Archaeologists and aesthetes in the sculpture gallery of the British Museum, 1800-1939*, British Museum, 1992.
2. *The Correspondence of William James*. I. *William and Henry, 1861-1884*, dir. publ., I. L. Skrupskelis et al., Charlottesville, 1992. Cf. Henry James, *Lettres à sa famille*, éd. Léon Edel, choix et trad. de l'anglais par Diane de Margerie et Anne Rolland, Gallimard, 1996.
3. John Ruskin, « Art Criticism », *Artist and Amateur's Magazine*, janvier 1844.
4. Selby Whittingham, *World directory of artist's museums*, Institut de recherche sur le musée monographique, Paris, 1995.
5. Rosalind Thuillier, *Graham Sutherland inspirations*, Lutterworth Press, Guildford, 1982.
6. Mrs A. Jameson, *Companion to the most celebrated private galleries of art in London*, Londres, 1844.

Recherche d'une identité : le musée Mané-Katz

Noa Tarshish

Comment éviter qu'un musée à la gloire d'un artiste ne devienne un monument privé de toute dynamique ? Pour répondre à cette question, les responsables du musée Mané-Katz de Haïfa (Israël) ont lancé dès la création de l'établissement, il y a une vingtaine d'années, un programme ambitieux qui a contribué à enrichir l'activité culturelle de leur pays. À partir des collections léguées par Mané-Katz, ils ont entrepris d'explorer le milieu artistique où le peintre a vécu et travaillé. Le directeur du musée évoque ici cette entreprise qui a suscité l'intérêt et la curiosité du public et qui attire un flot constant de visiteurs.

En 1958, de nombreuses municipalités d'Israël invitaient des artistes et des écrivains à venir s'installer dans leurs murs afin d'enrichir la vie culturelle locale. La ville de Haïfa est alors entrée en relation avec le célèbre peintre juif français Mané-Katz, qui vivait à Paris, et lui a offert sur les hauteurs du mont Carmel une villa jouissant d'une vue magnifique sur la ville et sur la mer. Le contrat passé entre l'artiste et la municipalité stipulait que Mané-Katz, en échange de la villa, léguerait ses biens à la ville, laquelle s'engageait à entretenir le bâtiment et le site pour en faire un musée à sa mémoire après sa mort. En 1962, après quatre années passées entre son atelier de Paris et sa nouvelle demeure en cours de réaménagement, Mané-Katz mourut subitement. Contrairement à sa résidence parisienne, celle de Haïfa ne portait donc nulle empreinte de la personnalité de l'artiste ; il ne l'avait pas conçue lui-même et n'avait laissé aucune indication d'ordre pratique ou esthétique qui aurait pu guider ceux qui allaient devoir la transformer en musée. Si Mané-Katz avait accepté l'offre concurrente de la municipalité de Ramat Gan (qui lui proposait de s'installer dans un moulin à vent), le problème aurait été bien différent, car on savait que Mané-Katz avait envisagé de peindre à fresque tous les murs du moulin. En outre, les quelques membres de sa famille qui habitaient Israël — ils y résident toujours — n'avaient pas manifesté d'intérêt pour l'héritage du peintre ou pour sa carrière artistique.

La villa du mont Carmel est devenue officiellement le musée Mané-Katz en 1977, sous l'égide d'une société à but non lucratif créée par la municipalité de Haïfa qui, pour l'essentiel, finance le musée : une subvention a été inscrite à cette fin au budget de la ville par le conseil municipal. La société est chargée de la gestion

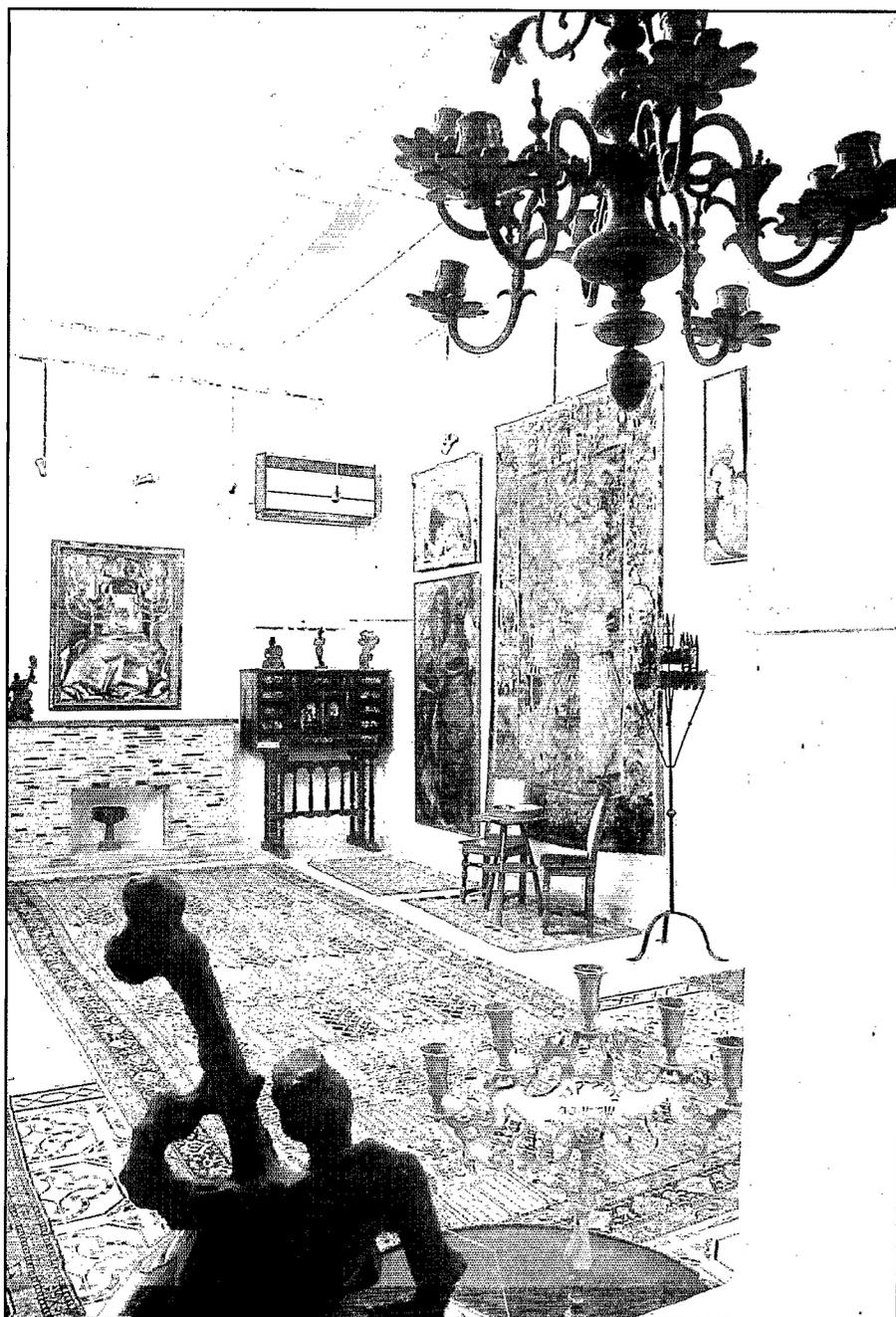
quotidienne du musée, ainsi que de la conservation et du catalogage des œuvres ; elle s'occupe également de tout ce qui concerne les droits d'auteur, l'agrandissement et l'aménagement des espaces d'exposition et la mise en valeur des collections.

Dès le départ, les responsables du musée ont dû répondre à quelques grandes questions de principe : pouvait-on vendre une partie des collections pour financer le renouvellement des installations et améliorer la qualité même des collections ? Les nouvelles acquisitions devaient-elles être limitées aux œuvres du seul Mané-Katz ? Comment protéger les droits d'auteur, et comment en utiliser le produit (étant donné que l'institution en était désormais la détentrice exclusive) dans l'intérêt bien compris de l'entreprise ? Quelles mesures fallait-il prendre pour empêcher la vente de faux Mané-Katz ? Le musée devait-il se contenter d'exposer les œuvres de l'artiste et celles qui provenaient de sa collection personnelle, ou pouvait-il organiser des expositions temporaires d'œuvres provenant d'autres sources ?

Tels ont été les problèmes à régler dans la phase initiale. Certes, les responsables bénéficiaient d'un privilège que bien des institutions de même nature pouvaient leur envier : aucune de leurs décisions n'avait besoin de l'aval de l'artiste ou de sa famille, et aucun accord contractuel ne les liait vis-à-vis de l'artiste ou de l'endroit où il avait vécu et travaillé.

Un bâtiment exotique dans un environnement spectaculaire

Le bâtiment quasi centenaire qui abrite le musée ne présente pas d'originalité architecturale ni d'intérêt historique particulier. Situé au sommet du mont Carmel, il reproduit le plan classique des maisons



Le hall principal vu du balcon.

arabes de la région : un hall central, qui couvre un espace au sol d'environ 60 mètres carrés, est flanqué de deux pièces de quelque 30 mètres carrés chacune. Perpendiculairement à cet alignement court un long couloir étroit d'une superficie totale de 70 mètres carrés qui, à l'origine, servait de balcon et d'où l'on jouit d'une vue imprenable sur la ville et sur la mer. L'artiste avait fait clore le balcon par un mur percé de fenêtres géantes qui constituent la principale source de lumière naturelle pour l'ensemble du bâtiment. La maison comporte de nom-

breuses ouvertures — des portes et des fenêtres décorées de grillages ornés de motifs orientaux. L'absence d'espaces de stockage pour les collections, de bureaux pour le personnel et d'installations sanitaires pour les visiteurs n'était qu'un des multiples problèmes techniques qu'il fallut résoudre en premier lieu, et certains restent entiers.

Au fil des ans, le bâtiment a connu maintes rénovations et altérations : certaines fenêtres ont été murées et des ouvertures entre les salles ont été agrandies pour faciliter la circulation ; un espace de stockage a été construit sur une terrasse à l'arrière du bâtiment, et l'on s'est efforcé d'adapter le mieux possible la structure générale aux besoins du musée. Comme il n'était pas possible d'insérer les câbles électriques et les installations de climatisation dans les gros murs en plâtre et en pisé, ils ont été fixés à l'extérieur, ce qui nuit quelque peu à l'esthétique du bâtiment.

La structure interne de la maison, qui comporte quatre espaces de taille et de forme différentes, constitue une contrainte impérieuse qui dicte l'aménagement des espaces d'exposition et qui a souvent conduit à mettre en œuvre des solutions novatrices — sans parler des trésors d'imagination dont le personnel doit faire preuve. Le musée souffre d'un handicap : il ne dispose d'aucune salle d'exposition au sens classique du terme, dont l'espace pourrait être subdivisé par des cloisons mobiles — mais cela ne risquerait-il pas de créer un effet d'éloignement aliénant ? En revanche, l'allure exotique du bâtiment et la splendeur du site, alliées à la distribution assez inattendue mais séduisante des espaces intérieurs, créent une atmosphère d'intimité qui permet au visiteur d'apprécier pleinement chaque œuvre sans être écrasé par l'ensemble. Malheureusement, la taille et

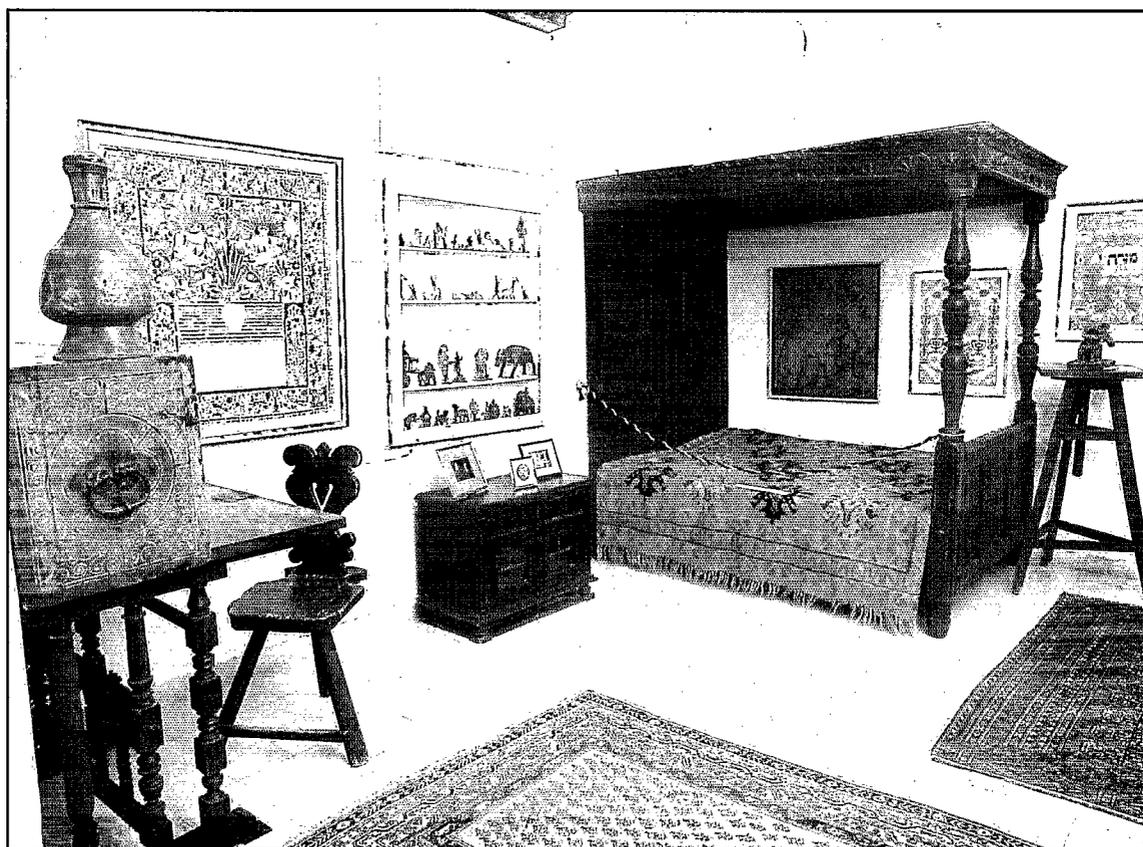
les subdivisions internes du bâtiment n'autorisent qu'une seule exposition à la fois, occasionnellement accompagnée d'une courte présentation complémentaire. La présence de groupes scolaires peut aussi être éprouvante pour les visiteurs individuels : ce problème ne sera résolu que par un agrandissement des locaux.

La vie bien remplie d'un collectionneur éclectique

Né à Krementchug (Ukraine) en 1894, Mané-Katz arrive à Paris en 1913, à l'âge de dix-neuf ans, pour suivre l'enseignement de Cormon à l'École des beaux-arts. Quand éclate la première guerre mondiale, il retourne en Russie ; puis il revient s'installer définitivement à Paris en 1921. A partir de 1923, il expose régulièrement au Salon, organise presque chaque année des expositions personnelles dans diverses galeries parisiennes et, en 1937, reçoit la médaille d'or de l'Exposition universelle. Engagé volontaire au début de la seconde guerre mondiale (septembre 1939), il est démobilisé un an plus tard et se réfugie aux États-Unis d'Amérique pour échapper à l'occupant allemand. A New York, il continue à peindre et commence à sculpter. A la fin de la guerre, dès 1945, il est l'un des premiers artistes français exilés à regagner Paris. Il avait visité la Palestine pour la première fois en 1928 et, par la suite, s'y était rendu presque chaque année. C'est son attachement à Israël, après la création de cet État, qui l'incitera à s'y installer et à léguer son œuvre au peuple israélien.

Les collections du musée se composent d'œuvres et d'objets qu'il avait pour la plupart gardés dans son atelier parisien et qui seront expédiés à Haïfa après sa mort : plus de quatre cent cinquante peintures et cinquante sculptures — le

plus important fonds au monde d'œuvres de l'artiste. Mané-Katz avait également accumulé un ensemble très éclectique de quelque sept cents objets d'art de toute nature. Dans certains cas, il a fallu des années pour en identifier la provenance : tout avait été expédié en vrac, sans aucune documentation. A côté d'objets d'un intérêt muséologique évident et de quelques-unes des meilleures œuvres de l'artiste, on trouve là des objets et des œuvres de qualité inférieure. Mané-Katz n'avait conservé aucune de ses œuvres de jeunesse peintes en Russie ; heureusement, certaines d'entre elles refont surface de temps à autre sur le marché : ainsi le musée a pu acquérir un tableau de 1916, qui constitue maintenant la plus ancienne des œuvres de l'artiste détenues dans la collection. L'engagement a été pris de ne négocier aucune des pièces du fonds afin d'encourager des mécènes potentiels qui pourraient craindre que leurs dons ne soient plus tard dispersés. Le musée a déjà reçu divers dons, mais il a pour politique de n'accepter que les œuvres d'un bon niveau ou qui constituent un utile complément de ses collections. Fort heureusement, un certain nombre de tableaux de Mané-Katz figurent dans des collections privées israéliennes, et le musée peut les emprunter quand il en a besoin. Les recherches entreprises ont permis de nouer des contacts utiles tant en Israël qu'à l'étranger : musées et collectionneurs individuels font appel à nos experts pour se renseigner sur les œuvres de Mané-Katz en leur possession, car notre établissement est le seul organisme professionnel spécialisé dans l'étude et la conservation des œuvres du peintre. A ce titre, nous avons utilement contribué à démasquer bon nombre de faux Mané-Katz, avant qu'ils ne soient mis sur le marché et ne tentent des acheteurs mal informés.



Chambre à coucher latérale.

Comme Mané-Katz ne possédait aucune œuvre d'un autre artiste, nous n'avons aucune preuve directe de ses goûts en matière de peinture, ce qui rend difficile l'appréciation des influences qu'il a subies. Lui-même était un collectionneur très éclectique d'antiquités et d'objets d'art qui emplissaient toute sa demeure parisienne, lui donnant, comme l'a écrit un journaliste français, l'apparence d'un château de conte de fées. Meubles anciens, tapis d'Orient, jouets miniatures de son Ukraine natale, bronzes d'Extrême-Orient, ustensiles de cuivre, tapisseries des Gobelins et objets de culte chrétien, telles sont les principales rubriques d'un inventaire au demeurant nullement exhaustif. Mané-Katz possédait aussi une très riche collection d'objets de culte juïque, notamment de très vieilles lampes d'Hanukkah, des contrats de mariage enluminés, des porte-bonheur, des boîtes à épices, des chandeliers à sept branches, des tissus brodés comme les rideaux de l'Arche. Il est bien malaisé de dire ce qui a pu guider le choix de l'artiste dans ses acquisitions, sauf peut-être le caractère décoratif de tous ces objets, son amour

des matériaux (tissu, bois, cuivre, etc.), la diversité des couleurs et des textures.

Vitalité, intérêt et curiosité

Dans le cadre de l'exposition « Portrait de l'artiste en collectionneur », quelque deux cent vingt objets (soit un sixième des collections) sont actuellement exposés dans les quatre salles du musée, un ensemble esthétiquement très diversifié d'œuvres de l'artiste et d'objets lui ayant appartenu. La conception et la disposition de l'exposition s'inspirent de la demeure de Mané-Katz à Paris telle qu'elle peut être reconstituée grâce à des albums de photographies. Ainsi s'offre un bon aperçu de deux décennies d'activité d'une institution modeste mais originale, au cours desquelles bien des efforts ont été consentis pour donner un caractère unique à ce lieu dont la vocation semblait pourtant toute tracée : conserver et faire connaître l'œuvre de Mané-Katz. Mais pouvions-nous nous contenter d'être les gardiens de cette collection, si riche, si singulière soit-elle ? Nous nous sommes souvent posé la question de savoir s'il convenait d'assurer la



© Yakir Gershon, Ein Hod, Israël

Vue générale de l'entrée du hall principal.

dynamique de l'institution et par là de contribuer à l'enrichissement de la culture artistique nationale, de susciter l'intérêt et la curiosité des visiteurs et de définir notre rôle par rapport aux autres institutions du même type, ou si, à l'opposé, le musée Mané-Katz devait être un mausolée à la gloire de l'artiste, dont la mission se réduirait à l'accueil de visiteurs venus en pèlerinage.

Même si son nom est surtout connu des collectionneurs d'art juif et des spécialistes de l'histoire de l'art et du milieu où il a travaillé, Mané-Katz occupe une place non négligeable parmi les artistes juifs de l'école de Paris. Simplement, il n'a nullement figuré au rang de ces créateurs prométhéens qui révolutionnent l'art et la culture ; ainsi ne risquait-il pas de susciter une curiosité universelle. La solution la plus simple et la moins coûteuse pour nous aurait été d'exposer les collections en les mettant le mieux possible en valeur — et certains ne se privent sans doute pas de penser que c'est là le véritable rôle d'une institution qui porte le nom de cet artiste. Toutefois, il est clair que le succès public de l'exposition ac-

tuelle a été en partie la conséquence de nos initiatives des dernières années, au cours desquelles nous avons accueilli des expositions temporaires organisées par d'autres musées et consacrées aux contemporains de Mané-Katz, à son style et à sa collection privée, ou montées en collaboration avec d'autres musées installés dans la demeure d'un artiste. L'axe principal de cette activité — un domaine jusqu'ici non exploré par les autres musées d'Israël — a été la mise en valeur des artistes juifs de l'école de Paris avec lesquels Mané-Katz a vécu et travaillé. La première d'une récente série d'expositions temporaires sur ce thème, en 1990, était intitulée « Reuven Rubin au musée Mané-Katz. Mané-Katz dans la demeure de Rubin ». Cette exposition, qui résultait d'un échange entre les collections des résidences des deux artistes, a connu un énorme succès. Nous devons également à la collaboration et à l'appui du Musée israélien de Jérusalem d'avoir pu organiser l'une de nos manifestations les plus réussies, consacrée aux dessins de Marc Chagall, et une autre à l'œuvre du peintre israélien Anna Ticho. Le Musée israélien

est le plus important du pays, et cette collaboration permet d'envisager la réalisation de projets plus ambitieux. Plusieurs catalogues ont été spécialement conçus, la décision de les éditer ou non étant prise dans chaque cas en fonction de l'importance de l'exposition et de son intérêt documentaire. Idéalement, nous aurions souhaité avoir assez de place pour montrer les objets de nos collections conjointement avec une exposition temporaire que nous aurions accueillie. La municipalité de Haïfa et notre société à but non lucratif chargée de gérer le musée étudient la possibilité d'agrandir les locaux afin de permettre l'organisation des expositions tout en poursuivant diverses activités d'éducation du public. ■

« Voir l'océan dans une goutte d'eau » : le musée-mémorial Mihály-Zichy

István Csicsery-Rónay

L'histoire du musée consacré à l'œuvre du Hongrois Mihály Zichy est aussi mouvementée que la vie de l'artiste lui-même, toutes deux étant l'illustration que l'intégrité artistique finit par triompher des incertitudes, des hostilités et des intrigues. Arrière-petit-fils de l'artiste, István Csicsery-Rónay a regagné sa Hongrie natale en 1990 après quarante ans d'exil aux États-Unis d'Amérique. Auteur et éditeur reconnu, il est président du conseil de la Fondation Mihály-Zichy.

Si le minuscule village de Zala, dans le sud-ouest de la Hongrie, est connu dans des pays aussi divers que la Géorgie ou l'Écosse, aussi bien à Paris qu'à Saint-Petersbourg, c'est parce qu'il a vu naître Mihály Zichy, auquel il a consacré un musée. Peintre, et sans conteste le plus grand dessinateur hongrois du XIX^e siècle, Mihály Zichy a été un romantique flamboyant, un fervent patriote — et en même temps un citoyen du monde, tout comme l'était son compatriote Franz Liszt auquel le liait une estime réciproque. Ainsi Liszt donne des leçons à la fille de Zichy, Sonia, à l'Académie de musique de Budapest, et le peintre lui offre en remerciement un magnifique dessin, *La musique nous accompagne du berceau à la tombe*. Et c'est ce titre que Liszt donnera à sa dernière composition orchestrale, inspirée de ce dessin.

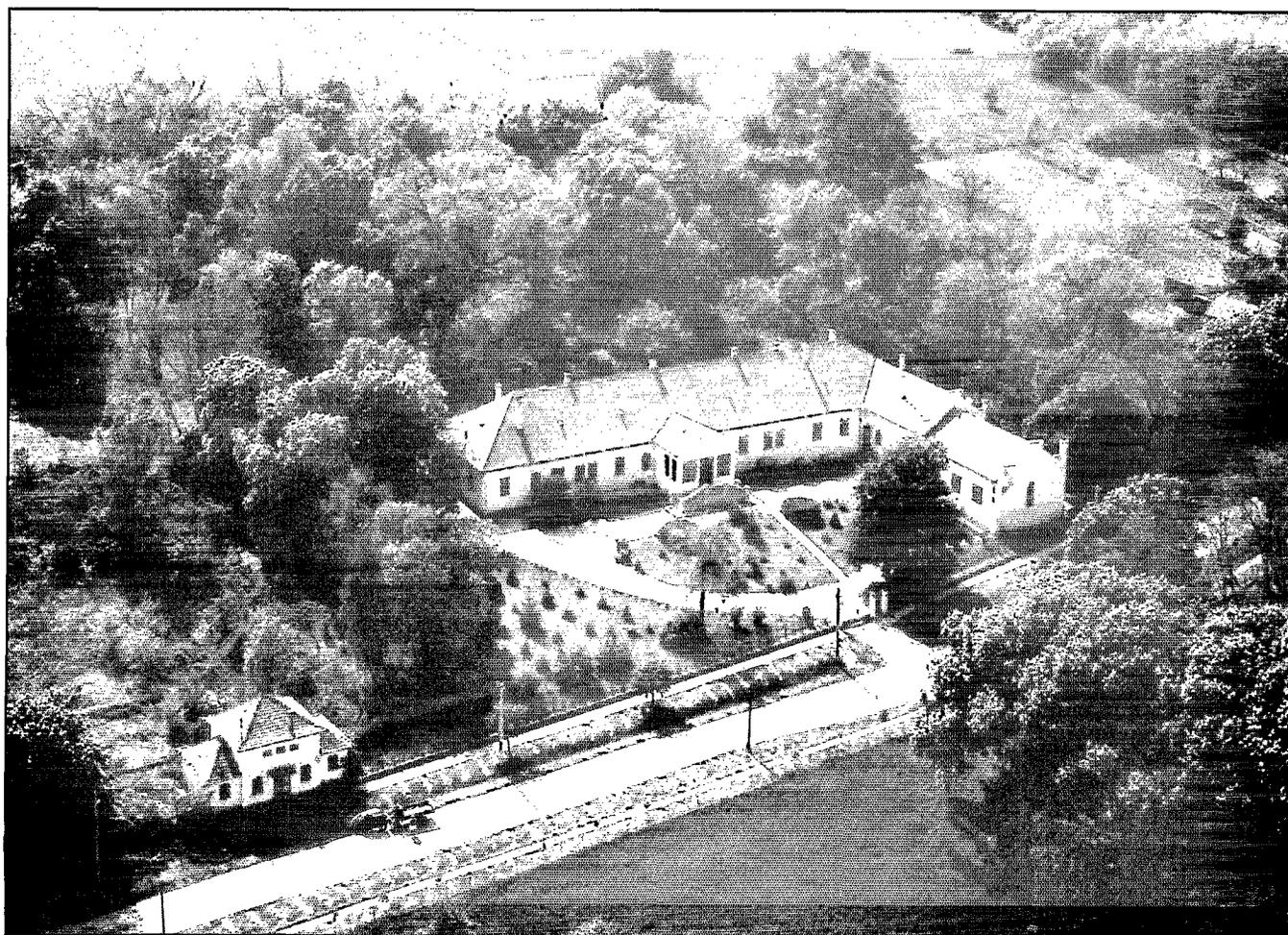
Les dessins de Zichy se comptent par milliers dans des musées russes comme l'Ermitage ou la galerie Tretiakov, ou même dans les musées de simples bourgades. Bien d'autres encore sont exposés à Tbilissi — le maître est devenu le peintre national des Géorgiens — ainsi que dans les collections royales britanniques des châteaux de Windsor, de Balmoral, de Sandringham. Mais le plus important ensemble de ses peintures est rassemblé à Zala.

Bien qu'il ait occupé la position de peintre officiel à la cour de quatre tsars de Russie (Nicolas I^{er}, Alexandre II, Alexandre III et Nicolas II), c'est à Paris que Zichy rêvait de trouver la consécration. Lorsque la persécution des libéraux lui fait craindre pour son avenir, il quitte la cour du tsar et gagne donc la France. Il passera à Paris six années qui se soldent par une amère déception : la III^e République est un régime conservateur — voire, à ses yeux, un régime réactionnaire.

C'est dans la capitale française, pourtant, qu'il conçoit et peint son chef-d'œuvre, *Le Triomphe du démon de la destruction*. Brossé en quelques mois pour être exposé à l'Exposition universelle de 1878, ce tableau provoque l'un des plus grands scandales de la vie artistique parisienne — une préfiguration, en quelque sorte, de la première du *Sacre du printemps* de Stravinsky en 1913.

Au centre de sa toile, Zichy a placé un jeune homme sollicité par un personnage incarnant le démon — un amalgame du Méphisto de Goethe, du Lucifer de Madách et du démon de Lermontov. Pour faire bonne mesure, une créature féminine l'incite à abandonner femme et enfants pour partir à l'armée. Le reste du tableau est fait d'une mosaïque de scènes de guerre, de violences, de meurtres où le peintre, délaissant tout symbolisme, illustre des événements bien contemporains. A droite, le pape trône sur un monceau de crânes, allusion à la canonisation récente d'un grand inquisiteur. Au fond du tableau, le Kaiser vainqueur de Napoléon III écrase de sa morgue un ennemi qui se tord sur le sol. Dans le coin gauche, le tsar brandit la croix orthodoxe : il lance ses troupes à l'assaut des Turcs et déclenche une nouvelle suite de massacres. L'unité de cette composition peut paraître surchargée ; elle est néanmoins remarquable : le démon, surgissant au sommet du triangle presque parfait de la composition, semble conduire et même orchestrer cette vision de violence infernale. La seule figure apaisante de ce tourbillon cruel est celle du Christ, à l'arrière, sur la droite, dans un halo de lumière.

Zichy s'est bien évidemment inspiré de Delacroix, mais il va bien plus loin que le peintre de *La Liberté guidant le peuple*, porté par sa fièvre visionnaire, par la puissance de sa passion. Cette œuvre pathétique rappelle le Caravage par l'utilisation



Une vue d'avion du lieu de naissance de Mihály Zichy, où est maintenant établi le musée-mémorial.

baroque des effets de lumière et d'ombre, mais les jaunes soutenus et les rouges nuancés de la palette font penser à Turner. Théophile Gautier — qui mourra trop tôt pour voir ce tableau — avait déjà, parlant des œuvres de jeunesse du peintre, souligné les affinités de Zichy avec Goya, à la fois dans les idées et l'exécution.

Il était prévisible que cette dénonciation véhémement, et pleine d'actualité, de la loi du plus fort en politique — qui plus est dans le cadre d'une Exposition universelle — suscitât des oppositions acharnées. Les organisateurs français ne pouvaient que s'inquiéter des réactions à l'étranger : bon nombre de personnalités bien reconnaissables sur la toile étaient des visiteurs... L'ambassade d'Autriche-Hongrie à Paris intervint alors avec vigueur par l'intermédiaire de l'un de ses diplomates, un certain comte Edmund Zichy ! En outre, les organisateurs avaient interdit aux artistes français d'exposer des scènes de ba-

taille. En fin de compte, Zichy fut contraint de retirer son œuvre favorite et organisa une exposition privée. La plupart des artistes contemporains se montrèrent enthousiastes, Alexandre Dumas fils allant jusqu'à déclarer que cette peinture reflétait des pensées animant tout un chacun mais que nul n'exprimait. Là était contée l'histoire du siècle, avec ses contradictions, ses abîmes, ses firmaments.

Un authentique romantique

Né à Zala en 1827 dans une famille modeste mais d'ancienne noblesse, Mihály Zichy était pénétré des idées patriotiques et libérales (lesquelles, en 1848, avaient conduit l'aristocratie hongroise à renoncer à ses privilèges pour créer le premier système démocratique au centre de l'Europe de l'Est — une structure fragile, à dire vrai). Sa famille était propriétaire d'un domaine de taille moyenne mais lourdement hypothéqué, qui contrastait

avec les grandes propriétés de l'autre branche de la famille, les comtes Zichy. Au reste, les deux lignées s'opposaient parfois ouvertement : les comtes avaient été anoblis au service des Habsbourg, alors que les Zichy de la branche principale tenaient leur érudition de l'influence française du siècle des Lumières. Le musée de Zala conserve d'ailleurs une bibliothèque de quatre mille volumes réunis pour la plupart par le grand-père de Zichy — lui aussi prénommé Mihály. La plupart de ces ouvrages datent du XVIII^e siècle, et leur lecture assurément a été la source de l'amour ardent du peintre pour la liberté — pour toutes les libertés.

Les dispositions artistiques de Zichy se manifestèrent très tôt : son autoportrait à l'âge de treize ans, exposé à Zala, en porte témoignage. Mais sa famille souhaitait qu'il étudiât le droit et les sciences politiques. Il se plia à ce désir, tout en étudiant la peinture, d'abord à Pest, puis à Vienne, où il eut pour maître Waldmüller, l'un des chefs de file du mouvement Biedermeier.

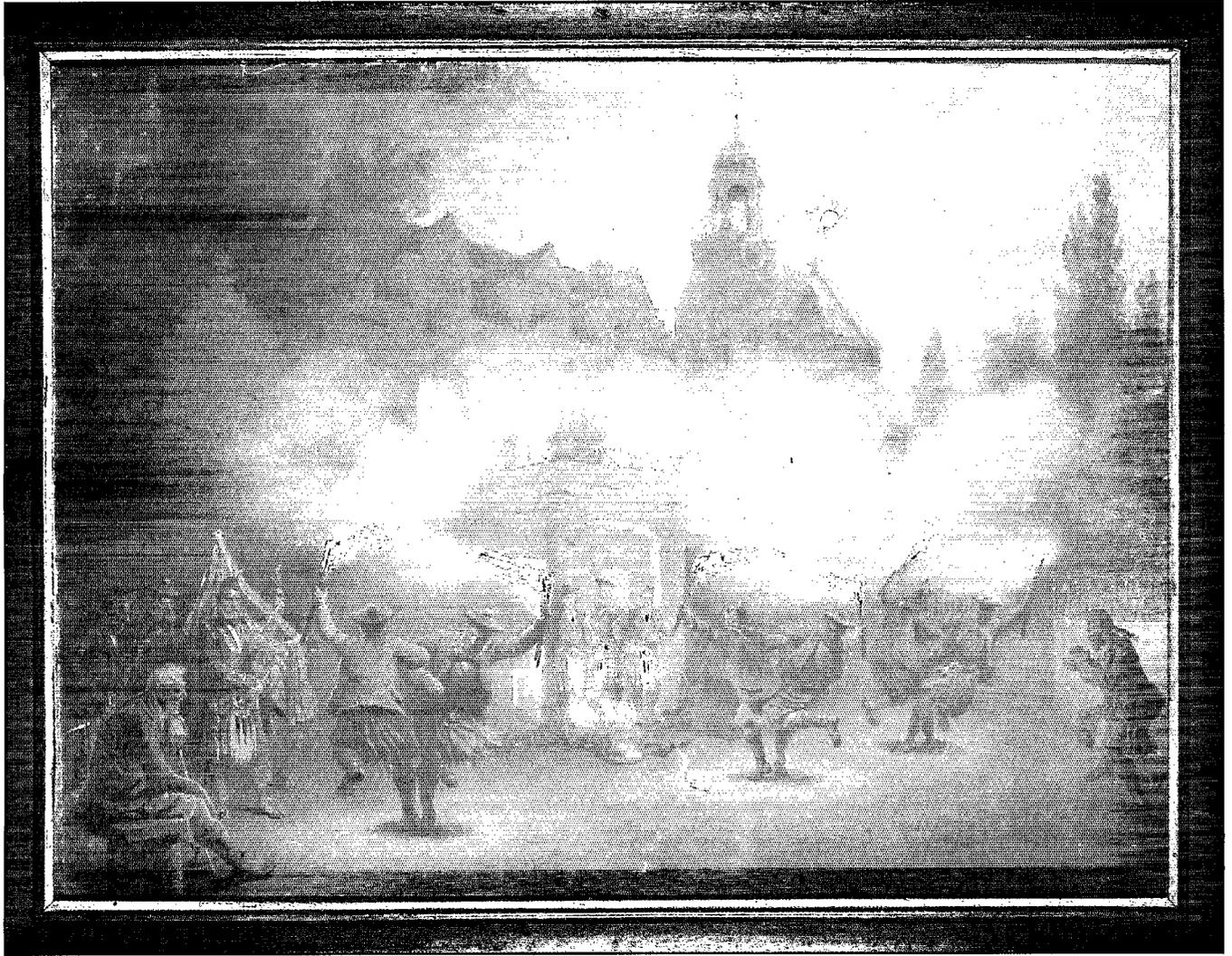
La carrière de Zichy allait se décider en 1847, lorsque le frère du tsar Nicolas I^{er} l'invita à venir enseigner le dessin à sa fille. Zichy partit alors pour Saint-Petersbourg, où il séjourna durant quarante et un ans en tant que peintre officiel à la cour des tsars. Son statut d'artiste étranger renommé (il ne renonça jamais à sa citoyenneté hongroise) lui assurait une indépendance intellectuelle dont il n'aurait pu trouver l'équivalent en Hongrie, même dans le climat libéral qui y régnait après le compromis de 1867 avec l'Autriche : la critique conservatrice et cléricale ne lui pardonnait pas ses idées, jugées beaucoup trop modernes.

Toute sa vie, Zichy conserva un attachement nostalgique pour Zala, sa ville natale, où du reste il se rendit à plusieurs reprises — et, en 1880, il envisagea même

de s'y retirer définitivement. Toutefois, l'hostilité des cercles culturels officiels hongrois l'amena à reprendre la route et, grâce à sa position indépendante à l'étranger, il se mit au service de la culture de sa chère Hongrie, mais aussi de celles des autres nations. Après un long et fructueux voyage dans le Caucase, il regagna la cour du tsar, mais, en butte depuis si longtemps à l'hostilité et aux intrigues, son amour débordant de la vie céda peu à peu la place à une résignation amère. Dans la dernière période de sa vie, il ne se rendit même plus à Zala, où résidaient pourtant tous les êtres qui lui étaient chers : sa femme, ses enfants, son frère. Sa vie bien remplie s'acheva en 1906. Cet homme comptait alors au nombre de ses amis Victor Hugo, Dumas fils, le prince de Galles (futur Édouard VII), Théophile Gautier, Maxime Gorki et les chefs du renouveau nationaliste géorgien. Parmi ses pays d'adoption, il incluait volontiers la France, la Géorgie et, bien entendu, la Russie.

Zichy avait un sens aigu de sa mission ; il était déterminé à incarner ses idées dans sa vie comme dans son art. Ses propos en témoignent : « Au cours de ma longue vie, je n'ai jamais renié mes idées ni mes convictions, et je n'ai jamais hésité à afficher clairement mes opinions. [...] L'art n'est pas un luxe, c'est un instrument d'éducation au même titre que le livre, et le devoir des artistes comme celui des écrivains est de servir de tout leur pouvoir de persuasion les idéaux progressistes de leur temps. [...] Les tsars de Russie m'ont accordé une relative indépendance — ce dont j'ai pris l'habitude. Aussi ai-je le cou trop raide pour supporter le joug d'un petit potentat. [...] Je voudrais que ma peinture ébranle le monde comme un hurlement de souffrance et de terreur. » (A propos du *Triomphe du démon de la destruction*.)

Zichy était opposé à toute violence :

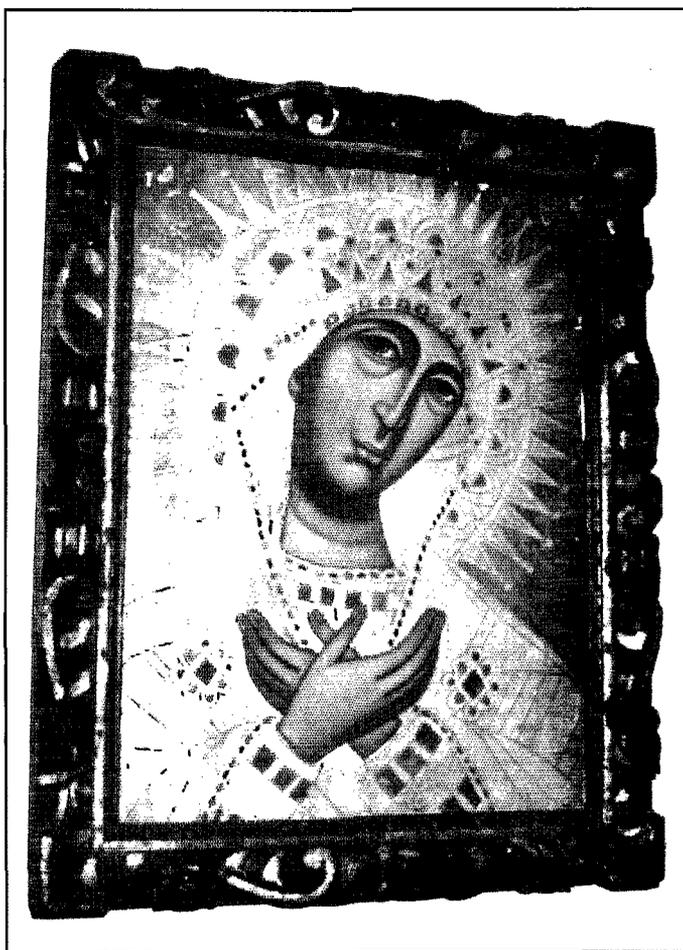


Mihály Zichy,
Danse écossaise aux flambeaux.

les guerres, les révolutions sanglantes, le terrorisme, les persécutions raciales, religieuses ou ethniques et même la peine de mort. Rétrospectivement, il fait figure de prophète des droits de l'homme, d'ardent défenseur de l'identité personnelle et nationale et de la dignité humaine.

C'est ce qui m'a conduit, moi son arrière-petit-fils, à mettre un terme à un long exil et à rentrer en Hongrie après la libération du pays en 1990, pour faire mieux connaître son œuvre et son rôle

précurseur d'Européen authentique, de défenseur de l'une des grandes idées de notre temps : les droits de l'homme. La galerie nationale de Budapest ayant accepté de laisser en dépôt permanent à Zala *Le Triomphe du démon de la destruction* et *Les Martyrs juifs*, le musée possède ainsi, avec l'autodafé représentant le bûcher des condamnés de l'Inquisition, trois tableaux qui rendent pleinement justice à l'action de Mihály Zichy en faveur des droits de l'homme.



La Madone noire, une icône de Géorgie.

Sa vie durant, Zichy a manifesté un intérêt tout particulier pour les droits des femmes et leur statut social. Son art a contribué à libérer l'idée de l'amour, tant physique que spirituel, des préjugés anciens. Ses portraits, ses nus féminins exaltent la féminité. Le musée de Zala possède entre autres une exquise gravure, un nu magnifique. Les dessins de Zichy montrant l'acte amoureux sont empreints d'une ardente sensualité, ils témoignent de l'abandon confiant du maître aux pulsions éternelles de l'homme. Expriment sa conception de l'amour, il déclarait : « Je ne vois pas ce qu'il y a de honteux dans ce qui nous apporte la plus grande des joies et qui est la source de la vie. [...] Le scandale n'est pas dans le sujet traité, il est dans la manière de le représenter. En art, exprimer l'innocence virginale d'une madone est aussi difficile que de montrer l'union charnelle d'un couple. »

La maternité est un thème récurrent dans l'œuvre de Zichy, qui a souvent représenté une mère protégeant son enfant

et, dans *Le Triomphe*, il a donné au personnage de la mère les traits de la sienne bien-aimée.

Naissance d'un musée

C'est Mihály Zichy qui est à l'origine du musée de Zala. En 1880, alors qu'il s'apprête à rentrer en Hongrie, il demande à son frère de transformer en atelier la serre de la maison familiale et y expédie ses collections et le mobilier de son appartement parisien. C'est là qu'il peint *La Sirène moderne* ou *Nana*, une toile inspirée de l'héroïne d'Émile Zola, et qui est bien autre chose qu'une simple illustration : Zichy s'identifie profondément à la critique sociale exprimée par l'écrivain. C'est une peinture dont la composition magistrale et la richesse des coloris surpassent celles de la plupart de ses œuvres antérieures.

Après la mort de Zichy, nombre de ses objets personnels ont été transférés de Saint-Petersbourg en Hongrie. Et un troisième fonds (essentiellement des reproductions et des lithographies) a été constitué par mes parents, le lieutenant-colonel István Csicsery-Rónay et sa femme Maria Alexandra Zichy, petite-fille et héritière du peintre. En 1927, le couple décida de fonder le musée privé Mihály-Zichy et, en 1929, un bas-relief de Ferenc Sidló à l'effigie de l'artiste, offert par le comté de Somogy, fut inauguré sur le mur extérieur.

En 1944, lorsque la Hongrie devint un champ de bataille entre l'armée allemande en retraite et l'armée soviétique en marche, bon nombre des pièces du musée furent volées ou détruites par les réfugiés qui avaient été hébergés dans le bâtiment.

Je me trouvais à cette époque à Budapest. Ayant survécu aux cinquante et un jours de siège de la capitale, je me rendis dès que possible à Zala : étant donné les

circonstances, il me fallut cinq jours pour parcourir les cent cinquante kilomètres ! Je dus voyager sur le toit des wagons, me cacher dans des trains militaires soviétiques et même marcher pendant une vingtaine de kilomètres pour éviter d'être arrêté et déporté en Sibérie par la police militaire. Arrivé au chef-lieu du comté de Somogy, je me retrouvai à la gare au milieu d'un groupe d'officiers de l'armée soviétique en plein désarroi : la nouvelle de la mort de Roosevelt avait fait l'effet d'une bombe, et ils étaient persuadés que la guerre entre l'Union soviétique et les États-Unis d'Amérique allait éclater.

Parvenu à Zala le lendemain, j'appris que le commandant soviétique de la ville voisine de Tab avait fait main basse sur la majeure partie des collections et les avait transférées à son quartier général. Je m'y rendis aussitôt et lui montrai l'ordre écrit du maréchal Vorochilov, chef de la Commission alliée de contrôle en Hongrie, qui invita toutes les autorités soviétiques à se mettre à ma disposition. Quelques jours plus tard, presque tous les objets avaient regagné Zala.

Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Deux ans plus tard, en 1947, je fus arrêté par les communistes, qui s'étaient emparés du pouvoir en Hongrie avec l'aide des Soviétiques ; je ne serai libéré qu'après huit mois passés en prison. Je pensai alors que je n'avais d'autre choix que l'émigration et, à partir de ce moment, ma mère resta seule pour veiller sur le musée.

En 1949, après que j'eus été condamné à une nouvelle peine de prison par contumace, le musée fut pillé par les bandits de la police politique et les secrétaires du Parti — les gamins de l'école du village utilisaient même la correspondance de Zichy pour envelopper leurs goûters. C'est alors que ma mère fit appel au Centre national des musées et, au nom du centre, le peintre László Bényi entreprit de

sauver l'établissement dévasté, de récupérer la plupart des objets volés et de rouvrir le musée. (Il devait d'ailleurs être décoré en 1991 pour le courage dont il avait fait montre et pour l'efficacité de son action.) Entre 1977 et 1979, le bâtiment a été rénové par le conseil de Somogy, et les œuvres restaurées par les soins du musée Rippl-Rónay de Kaposvár. En 1979, le musée consacré à Mihály Zichy a de nouveau ouvert ses portes, et ma mère, directrice de l'établissement jusqu'à sa mort en 1986, a pu penser à l'avenir. C'est ainsi que la fondation a bénéficié du statut de collection privée, propriété de notre famille mais gérée par l'État sous les auspices du musée Rippl-Rónay. Le musée rénové a été inauguré en 1992 par le président hongrois Arpad Göncz, en présence de délégations étrangères, française et russe notamment. Le président Göncz a déclaré à cette occasion : « L'œuvre de Zichy — tout comme sa vie — est un immense arc-en-ciel qui illumine tout le paysage artistique de son époque : elle est tout à fait unique, elle est incomparable. Quelle joie de voir une exposition aussi complète au cœur du comté de Somogy ! Elle attirera tous ceux qui veulent contempler l'océan dans une goutte d'eau. C'est l'univers entier qui est représenté à Zala. »

Plutôt que de dresser un inventaire des huit salles d'exposition, j'évoquerai ici quelques œuvres marquantes, qui s'ajoutent à celles que j'ai déjà évoquées.

Parmi les peintures, il convient de signaler la délicate *Danse écossaise aux flambeaux* et, dans le salon, un merveilleux portrait à l'aquarelle de la belle-mère de l'artiste. Peu de dessins sont exposés, mais une salle présente des reproductions de ses plus fameuses illustrations, pour *Faust*, pour *La Tragédie de l'homme*, d'Imre Madách, ou pour les ballades de János Arany. Une salle entière est consacrée aux



Mihály Zichy, Le Triomphe du démon de la destruction, exposé dans le grand hall.

documents relatifs à la vie de Zichy, à ses contemporains et à l'histoire du musée.

Enfin, des armes anciennes, des meubles indiens en ébène, un costume de chaman sibérien et d'autres objets exotiques, dont une imposante série de pipes, rappellent que Zichy fut lui-même un collectionneur. La chambre au décor géorgien est particulièrement remarquable, avec ses sièges et ses coffres ornés d'incrustations sur lesquels veille une icône très rare, la *Madone noire* de Géorgie. On peut voir également des reproductions photographiques des trente-quatre

illustrations de Zichy pour le poème épique de Roustaveli *Le Chevalier à la peau de tigre*, un don de la Géorgie. Quant au plafond peint à la main, il provient d'une maison géorgienne.

Toutefois, l'œuvre phare du musée est bien évidemment le monumental *Triomphe du démon de la destruction*, accroché à la place d'honneur dans le hall principal.

De création récente, la fondation Mihály-Zichy de Zala s'emploie à développer le musée et à garder vivant l'héritage de l'artiste pour le faire connaître dans le monde entier. ■

Un lieu de légende : le musée Frida-Kahlo

Dolores Olmedo Patiño

Redécouverte dans les années 1970 et tenue pour l'une des forces majeures de l'art du XX^e siècle, Frida Kahlo a exploré la psyché féminine avec un élan et une imagination inextinguibles, en dépit des souffrances physiques qu'elle dut endurer. Sa maison natale, au Mexique, est devenue un musée dédié à sa mémoire et à son œuvre. Le directeur du musée évoque une vie consacrée à l'art et au combat politique.

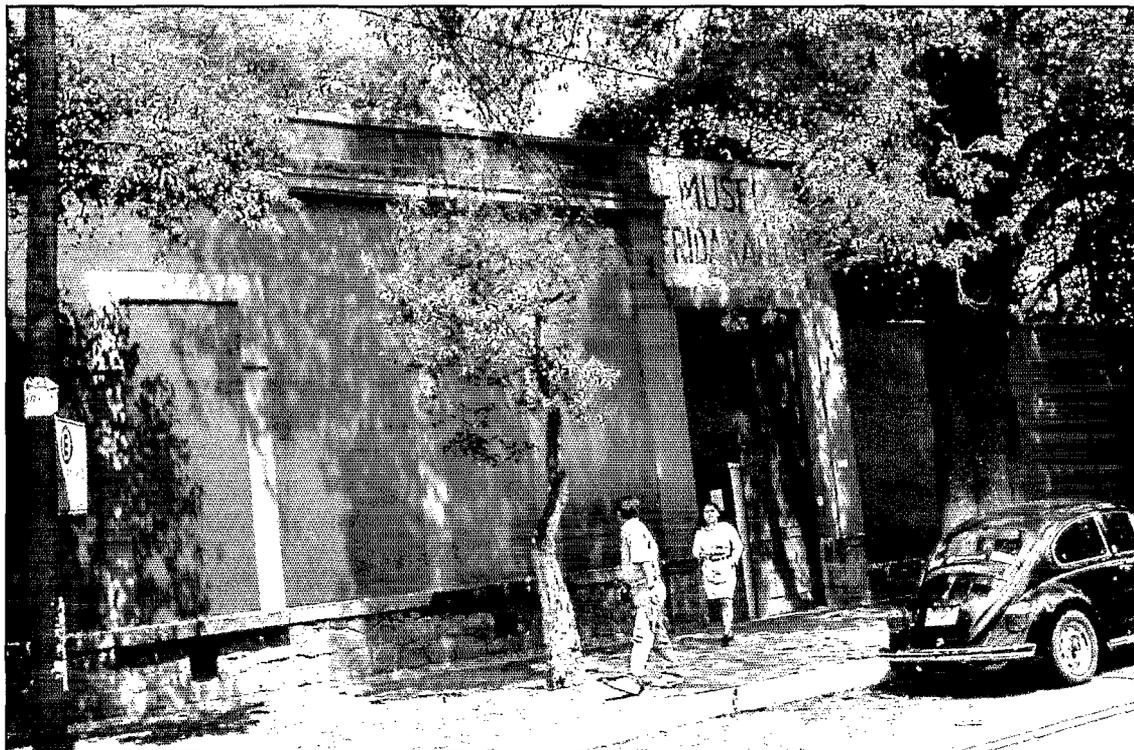
En août 1955, par l'entremise de la Banque du Mexique, le peintre Diego Rivera fait don de la totalité de ses biens au peuple mexicain. Son patrimoine meuble et immeuble, ses œuvres et divers objets sont destinés à la création de deux musées : le musée Diego-Rivera (Anahuacalli) et le musée Frida-Kahlo. Ce dernier est installé dans la maison natale de sa femme, à Coyoacán, et porte le nom de celle-ci. Inauguré le 12 juillet 1958, il s'étend sur 2 000 mètres carrés et abrite une riche collection d'art populaire mexicain où sont rassemblés des ex-voto, des tableaux et des dessins anonymes, ainsi que le manuscrit du journal de Frida Kahlo, illustré par l'artiste. On y voit aussi des plans et des croquis de Diego Rivera pour la préparation de ses fresques, quelques tableaux de chevalet et le relevé des droits d'auteur de l'ensemble des

œuvres artistiques et littéraires du couple.

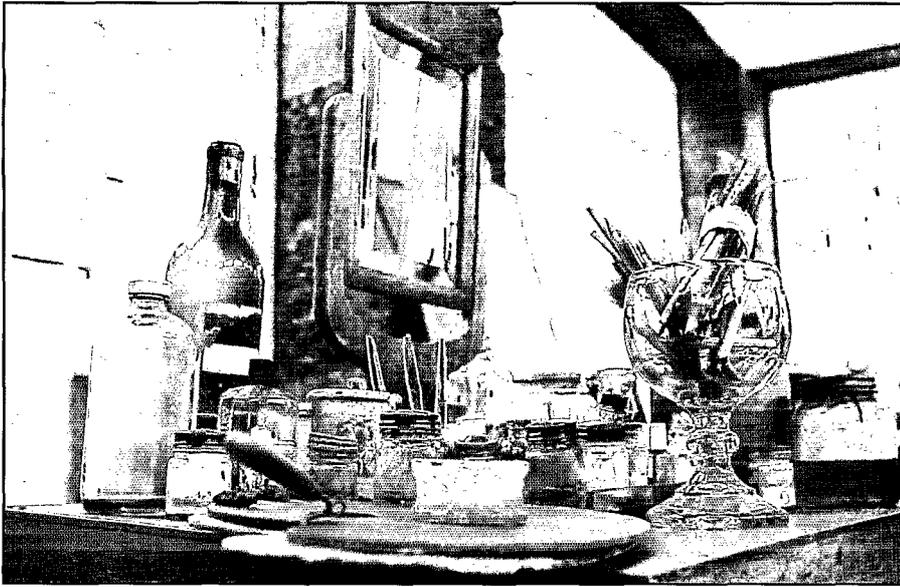
Bien avant sa mort, Frida avait souvent parlé avec Diego de transformer sa maison en musée. Après leur mariage, ils avaient entrepris plusieurs aménagements successifs et, en 1946, avaient agrandi le bâtiment. Rivera lui-même en dessina les plans et supervisa les travaux de transformation, créant ainsi un lieu d'habitation adapté aux goûts et aux besoins quotidiens des deux artistes. La visite du musée Frida-Kahlo, cet hommage permanent à son immense talent, permet de constater qu'elle a été l'instigatrice d'un concept d'exposition nouveau, le premier du genre dans l'histoire de l'art du Mexique.

Par la générosité de son geste, Diego Rivera a perpétué le souvenir de son épouse — la troisième —, une femme exceptionnelle avec qui il partagea vingt-

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Extérieur du musée
Frida-Kahlo.*



« Dans l'atelier construit en 1946 sont exposés les pinceaux, les tubes de peinture, la palette et le chevalet... »

cinq années de sa vie, une artiste extraordinaire, merveilleuse, à laquelle il vouait autant d'amour que d'admiration.

Comme si le legs inestimable de ses œuvres picturales ne suffisait pas, Diego Rivera a également fait don, en plus des collections et de la maison de Frida, de sa collection personnelle d'objets provenant des cultures indigènes du Mexique et du musée Diego-Rivera (Anahuacalli), situé à San Pablo Tepetlapa, musée qu'il avait fondé, disait Frida Kahlo, « grâce à sa puissance créatrice et financière, autrement dit grâce à son merveilleux talent et à ce qu'il lui avait rapporté, pour léguer à son pays, le Mexique, la source de beauté la plus prodigieuse qui ait jamais existé¹ ». Comme Diego Rivera l'avait souhaité, les deux musées continuent à porter leurs noms.

Artiste très controversée, Frida est née, a vécu, a travaillé et est morte dans la même maison, où elle a d'ailleurs passé la majeure partie de sa vie commune avec Diego. Elle était à la fois pour lui une amie et une conseillère, une enfant et une épouse, la lumière, la consolation et la joie qui ont animé la vie de cet artiste génial, originaire de Guanajuato. Le souvenir de Frida est inséparable de celui de Diego. La marque indélébile de leur union controversée transparait dans tous les coins et recoins de la maison, dans le jardin, dans les photos, dans les moindres détails.

Frida Kahlo est née le 6 juillet 1907 à Coyoacán (D. F.), d'une mère mexicaine et d'un père allemand d'origine austro-hongroise. Après des études secondaires à l'École normale, puis à l'École préparatoire nationale, elle se destine à la carrière médicale quand un terrible accident interrompt brutalement le cours de ses études et bouleverse son existence. Le 17 septembre 1925, elle se trouve en effet à l'arrière d'un camion qui est soudain projeté contre un mur par un tramway fou. Gravement blessée, elle a la colonne vertébrale, la clavicule, plusieurs côtes et le bassin fracturés, onze fractures sur une jambe déjà affectée par un début de polio dans son enfance, le pied droit broyé, l'épaule gauche définitivement démise.

Autodidacte et universellement acclamée

Frida souffre le martyr mais fera preuve d'une volonté héroïque pour surmonter ses handicaps. Alitée avec une double fracture de la colonne vertébrale, elle se lance dans la peinture avec les aquarelles que son père, le grand photographe Guillermo Kahlo, lui a offertes. Parfaite autodidacte, elle acquiert la maîtrise de son art sans jamais avoir reçu de formation académique et en dehors de toute influence extérieure. Son talent inné lui permet d'aller enseigner à l'École des beaux-arts, « La Esmeralda », où elle va former des artistes qui figurent parmi les plus grands créateurs de la jeune génération d'artistes mexicains — les *fridos*. Frida leur a toujours fait prendre conscience qu'ils devaient garder et développer leur personnalité, aussi bien dans leur travail de création que dans le respect et la défense de leur idéal politique et social : la plupart de ses élèves étaient inscrits au Parti communiste mexicain. Dès l'âge de treize ans, elle-même apparaissait

comme une militante engagée et passionnée.

Les premiers tableaux de Frida révèlent l'étendue d'un talent qu'elle continuera à développer pour laisser une œuvre incomparable. Elle est la seule femme qui ait à la fois exprimé ses sentiments et fortement illustré dans ses œuvres la condition féminine. Son tableau *Mi nacimiento* [Ma naissance] est unique en son genre, dans la mesure où il illustre avec un réalisme absolu l'acte naturel évoqué par son titre. Frida était toujours à même d'exprimer des sensations, des émotions, des idées, des préoccupations ou même un état physique intérieur.

Frida Kahlo a présenté trois expositions de ses œuvres : à Mexico, à New York, et à Paris où le musée du Louvre a acheté l'un de ses autoportraits les plus prisés. Le Mexique lui a remis le Prix national de la peinture, et ses toiles ont été acquises par de nombreux collectionneurs au Mexique, en Europe et aux États-Unis d'Amérique. Frida Kahlo est devenue un personnage de légende, sans doute parce que la puissance de son œuvre est telle qu'en moins de dix ans elle est devenue, sur le marché de l'art, la femme peintre la plus cotée du XX^e siècle. En outre, sa forte personnalité a fait d'elle le porte-drapeau du mouvement féministe international.

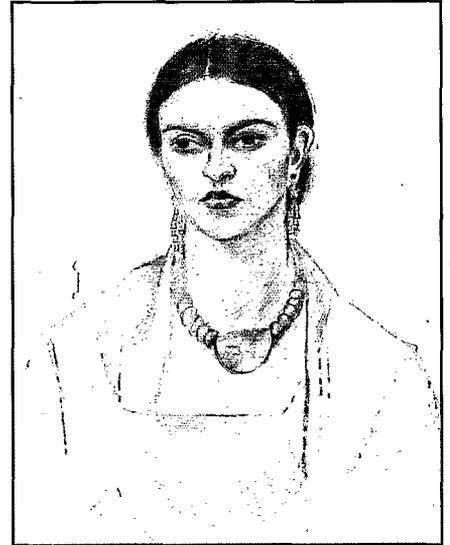
Frida Kahlo est morte le 13 juillet 1954, au moment où l'Institut national des beaux-arts s'appropriait à lui rendre hommage en organisant la plus grande rétrospective qui lui ait jamais été consacrée, qui réunissait des tableaux de collections privées ou de musées du Mexique et de tout le continent américain.

Dès son entrée dans le musée Frida-Kahlo, le visiteur ressent fortement l'ambiance du Mexique populaire dont les lieux sont imprégnés. Le regard est attiré

par le jardin planté de grands arbres centenaires qui jettent une ombre bien-faisante ; là se dresse une pyramide construite par Diego Rivera qui abrite une partie de sa collection d'objets préhispaniques, évocateurs des tableaux d'Henri Rousseau.

L'atelier de Frida, occupé ensuite par Rivera, est ouvert au public. Une première salle expose des tableaux de Frida appartenant aux collections du musée. Une haute cheminée dessinée par Rivera est mise en relief et décorée d'objets préhispaniques issus de cultures de l'ouest du Mexique, notamment des États de Nayarit, Jalisco et Colima. L'œuvre de Frida Kahlo est fortement influencée par les peintures populaires, en particulier les exvoto et les retables. Son journal est superbement exposé au milieu de la pièce : c'est un ouvrage poétique et pictural dont la publication récente a connu un grand succès.

Dans la pièce où est née Frida, deux vitrines contiennent des objets archéologiques, d'un inestimable de Diego Rivera. Deux autres vitrines renferment des costumes typiques de plusieurs régions du Mexique et des bijoux en or appartenant à l'artiste. En face sont présentées quatre reproductions des pages de son journal, un de ses doubles autoportraits, *Las dos Fridas* ; à côté, quelques éléments de la correspondance échangée entre Diego et Frida — des documents qui révèlent l'amour et la tendresse réciproques des deux artistes. La troisième salle abrite une petite salle de tableaux cubistes de valeur, plusieurs portraits signés Diego Rivera, ainsi que le paysage de *La Quebrada*, « Le Ravin », dédié en 1956 à Frida, deux ans après sa disparition. Dans la quatrième salle sont rassemblées des toiles de peintres mexicains et étrangers : José María Velasco, José Clemente Orozco, Joaquín Clausell, Paul Klee, Yves Tan-



*Autoportrait de Frida Kahlo
peint en 1932.*

Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



La cuisine, où Frida Kahlo se plaisait tant, est décorée de pots, de casseroles, d'ustensiles en terre.

guy... La cinquième salle contient des figurines féminines de la période préclassique inférieure, connues sous le nom de *pretty ladies* et provenant de la région de Tlatilco, dans l'État de Mexico, ainsi que des objets représentatifs des cultures de l'Ouest mexicain.

La cuisine a conservé l'atmosphère typiquement mexicaine qui plaisait tant à Frida, avec ses pots, ses casseroles, ses ustensiles en terre sur lesquels sont gravés les noms du couple amoureux. La salle à manger est restée intacte : mobilier traditionnel et créations originales d'artisans inconnus, pour la plupart mexicains. Y sont visibles également des natures mortes et quelques *Judas* de doña Carmen Caballero, qui a produit de magnifiques objets en carton et que Diego Rivera admirait beaucoup.

A côté de la salle à manger se trouve la chambre de Diego : un décor très sobre, avec son mobilier d'origine ; au-dessus du lit, un portrait de Frida par Nicolas Murray. Là s'arrête la partie ancienne de l'édifice, propriété des parents de Frida.

L'aile de la maison construite par Rivera, où se trouve la cage d'escalier, abri-

te la merveilleuse collection d'ex-voto de Frida Kahlo, sans doute l'une des plus importantes au monde, et ces œuvres de peintres anonymes des XVIII^e et XIX^e siècles dont nous avons déjà parlé. Dans l'atelier construit en 1946 sont exposés les pinceaux, les tubes de peinture, la palette et le chevalet de l'artiste — un chevalet offert par Nelson Rockefeller, et spécialement conçu pour Frida — et le fauteuil roulant qu'elle utilisa pendant les deux dernières années de sa vie. Le visiteur traverse ensuite deux petites chambres, dont l'une contient le lit où Frida resta confinée durant de nombreuses années. La dernière salle s'ouvre sur le jardin, où sont exposés de nombreux objets préhispaniques.

Le musée Frida-Kahlo est équipé d'une cafétéria et d'une librairie qui sert de lieu de rencontre et d'échange de vues. ■

1. Catálogo del Museo Frida Kahlo, Mexico, 1968.

Un somptueux panier fleuri : la galerie Marianne-North aux Kew Gardens

Maité Roux

Un musée où chaque détail a été conçu et mis en place avec soin par l'artiste lui-même, où les toiles et le milieu dans lequel elles sont disposées forment un tout véritablement indissociable, un lieu tout à l'opposé des agencements des musées modernes, telle est la galerie Marianne-North, située dans les fameux Royal Botanic Gardens, en Angleterre. Elle-même pièce de musée, la galerie est la plus rare des créations : c'est l'aboutissement de la vision personnelle de l'artiste quant à la façon dont son œuvre devait être conservée et présentée aux générations futures. L'auteur est une journaliste indépendante qui réside dans la région parisienne.

En gare de Shrewsbury, le 11 août 1879, une femme vient de rater son train. Elle décide alors d'occuper son temps d'attente en écrivant une lettre à un certain sir Joseph Hooker, alors directeur des Jardins botaniques royaux de Kew, à Richmond. Des trains, qu'importe, il y en aura d'autres ! Sa lettre, elle, n'attendra pas davantage : cette idée qui lui trotte dans la tête depuis un certain temps déjà, il faut qu'elle lui donne vie. Elle cherche des mots pour exprimer son souhait le plus cher : trouver un endroit qui abriterait ses peintures. Les jardins de Kew lui semblent tout indiqués pour recevoir ses œuvres — toute une vie de souvenirs et de travaux rapportés de ses voyages. Marianne North (1830-1890) a été une fascinante et intrépide artiste botaniste de

l'époque victorienne. Une femme d'avant-garde, originale et courageuse, qui a su marquer son temps. Dans sa lettre à sir Joseph Hooker, elle propose non seulement de faire construire une galerie à ses frais dans les jardins de Kew, mais s'inquiète déjà de l'accueil et du confort des visiteurs. Elle se préoccupe de savoir si « du thé ou du café pourra leur être servi avec des petits gâteaux secs [rien d'autre], à un prix raisonnable¹ » !

L'artiste couvrirait toutes les dépenses de la galerie, d'un montant de 2 000 livres de l'époque. La chaleureuse réponse de sir Joseph Hooker vient couronner de succès la proposition de Marianne, mais... sans thé ni petits gâteaux ! En ce temps-là, les boissons n'étaient pas admises à Kew Gardens, et elle doit

© Avec l'aimable autorisation des Royal Botanic Gardens, Kew



Fleurs et fruits de mangoustanier et singe de Singapour.

renoncer à son idée, non sans un certain regret. Mais les travaux peuvent commencer. James Fergusson (1808-1886), éminent historien de l'architecture et ami de Marianne North, décide du profil du bâtiment. Elle en choisit l'emplacement : un lieu écarté, un peu secret, loin de l'entrée principale, accessible aux seuls visiteurs attentifs. Elle souhaite surtout qu'après avoir fait le tour des grandes serres le promeneur trouve là calme et sérénité, et le visiteur un abri : seuls les vrais amoureux de la nature, les connaisseurs, sauraient trouver cet écrin caché dans la verdure. Ce petit joyau aux allures de temple grec, avec vérandas à l'orientale, est encore aujourd'hui un lieu tranquille et retiré par rapport aux autres curiosités de Kew.

Situés à Richmond, dans le comté de Surrey, le long de la Tamise, au sein de la riche banlieue de Londres, ces jardins extraordinaires ont souvent été célébrés dans le monde entier. Ils étaient auparavant la résidence royale de George III (1760-1820) et de sa mère, la princesse Augusta, qui, en 1759, fit don d'une partie de la propriété pour édifier les Jardins botaniques royaux de Kew. On doit à sir William Chambers la plupart des bâtiments construits sur ce site, dont la pagode et l'orangerie.

A la mort de la princesse Augusta, son fils agrandit la propriété, y rattachant les terres avoisinantes héritées de son grand-père (le domaine de Richmond). Les jardins acquièrent leurs premières lettres de noblesse avec sir Joseph Banks, dont le successeur, sir William Hooker, devient officiellement directeur des jardins de Kew en 1841. Les musées d'économie et de botanique (1847, 1857), la bibliothèque ou encore l'herbarium (1852) sont le fruit de son initiative. Le laboratoire Jodrell ne sera inauguré qu'en 1876, sous la direction de son fils, sir Joseph

Hooker. La famille royale, en renonçant à une bonne partie de ses biens au profit des Jardins botaniques, contribua, surtout au siècle dernier, à leur expansion. Laura Ponsonby, ancien membre du secteur éducatif de Kew, écrivain émérite, spécialiste de la vie de Marianne North, affirme : « Les jardins de Kew sont les jardins botaniques les plus connus non seulement en Angleterre mais dans le monde entier. [...] Créés par la famille royale au XVIII^e siècle et cédés à l'État en 1840, ils offrent aujourd'hui une variété extraordinaire de plantes, à l'extérieur comme à l'intérieur des serres. »

Les jardins comptent aujourd'hui environ quarante mille espèces différentes de plantes rassemblées à des fins scientifiques ou éducatives. Kew, c'est aussi la conservation de ces plantes et des semis, la préservation de la flore dans son milieu naturel, et encore et surtout la recherche, avec un herbarium de six millions de spécimens préservés. Kew est en outre un lieu d'éducation, qui enseigne le respect de la flore et promeut la sauvegarde de la planète pour les générations futures.

« Une porte ouverte sur le monde »

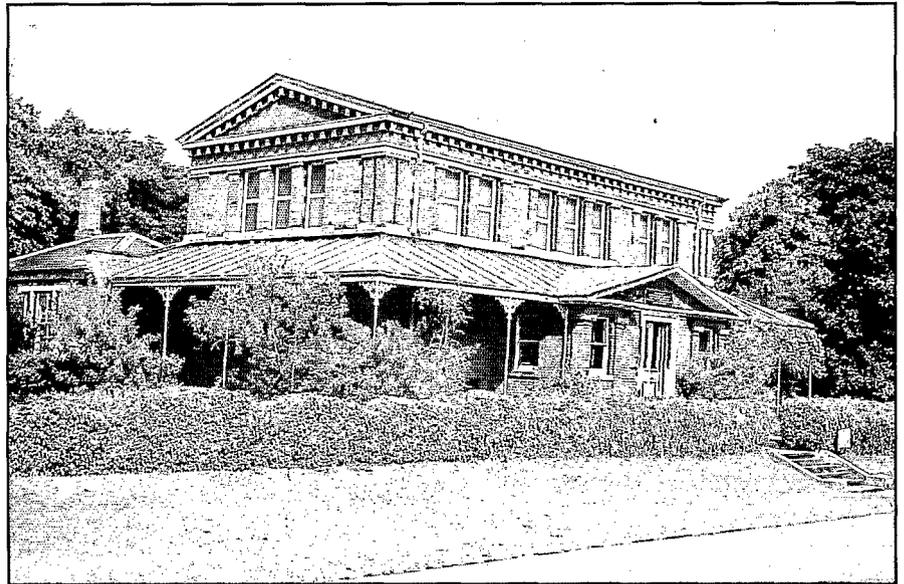
Tout cela devait être bien loin des préoccupations de Marianne North qui, en ce mois d'août 1879, ne songe qu'à sa galerie ! En fait, la véritable raison qui l'incite à fonder son propre « musée » remonte à l'été 1877. Un été exceptionnel pour elle, puisqu'elle a l'extrême honneur de recevoir l'empereur et l'impératrice du Brésil en visite privée. Leurs Altesses viennent voir les peintures de l'artiste exposées alors dans son appartement de Victoria Street. A cela s'ajoute, deux ans plus tard, en 1879, le succès de son exposition de Conduit Street où elle expose publiquement et pendant deux mois ses dessins et croquis réalisés en Inde.

Ces deux événements majeurs la conduisent très vite à envisager l'édification d'un « panthéon » définitif pour ses peintures, et son rêve va devenir réalité lorsque sir Joseph Hooker approuve sa démarche et soutient la réalisation du projet. Marianne North consacrera un an à l'aménagement des lieux, entre son retour d'Australie et son départ pour l'Afrique du Sud, l'Afrique étant le seul continent qui, estime-t-elle, n'est pas encore représenté dans sa galerie.

Son « petit musée » ne compte alors qu'une salle. En arrière des toiles, des lambris de bois exotiques sont le rappel de ses multiples voyages — pas moins de 246 essences de bois différentes, comme autant de virgules, de ponctuations éphémères portées sur le grand texte d'une vie bien remplie et fleurie d'anecdotes. Tout y est signé de sa main. Son empreinte est partout, depuis l'agencement de la galerie jusqu'aux guirlandes et aux frises florales. Sa présence est là comme une invitation aux voyages ; une porte ouverte sur le monde et ses richesses naturelles.

L'ouverture du musée, le 7 juin 1882, suscite l'intérêt des artistes, des gens de lettres, et aussi de scientifiques et de botanistes de renom. Dans son ensemble, la critique est bonne. Le *Times* rend compte de l'inauguration en termes élogieux — une première « sans précédent » — et souligne à la fois « les qualités d'une voyageuse pleine d'enthousiasme et d'une artiste accomplie ». De son côté, le *Gardener's Chronicle* apprécie « le travail adroit et plein de panache d'une véritable artiste, qui a réellement réussi à montrer la nature telle qu'elle est ». Avec une réserve sur le choix « des cadres noirs trop brillants et trop vifs » et sur « l'ornement des corniches, trop lourd et d'un grand classicisme ».

Lorsque la galerie ouvre ses portes, elle compte 627 tableaux. En 1883, au retour



© Avec l'aimable autorisation des Royal Botanic Gardens, Kew

de Marianne North d'Afrique du Sud, une pièce est ajoutée à l'arrière de la salle initiale. En 1885, 848 œuvres sont répertoriées, dont 16 de formats plus grands, retirées quelques années plus tard. Aujourd'hui, la galerie totalise 832 tableaux peints, à l'huile uniquement, en treize ans de voyage autour du monde. Une production considérable ! Dès 1892, certaines toiles marquées par le temps ont dû être vernies et certaines décorations rénovées. A l'occasion de la célébration du centième anniversaire de sa création, la galerie Marianne-North fait peau neuve (retouche des décors, restauration de toiles, etc.).

Un lieu où le temps retient son souffle

Pour reprendre les termes de l'écrivain et peintre Wilfrid Blunt (1901-1988), « la galerie Marianne-North n'est pas seulement un musée, c'est une pièce de musée à elle seule. Quelque chose de tout aussi curieux, de tout aussi étrange, extraordi-

La galerie Marianne-North. Une structure inspirée du temple grec, avec des vérandas à l'orientale — « un lieu tranquille et retiré, au sein des curiosités de Kew ».

© Avec l'aimable autorisation des Royal Botanic Gardens, Kew



Une brassée de fleurs de Table Mountain, cap de Bonne-Espérance.

naire et "historique", de tout aussi précieux que l'Albert Memorial ou encore que la chapelle mortuaire des Watts à Campton. Et elle ne doit jamais, *jamais*, être transformée² ».

Le musée n'a effectivement pas subi d'important remaniement depuis sa création. Il ne faut donc pas s'attendre à découvrir un musée moderne où l'audiovisuel trouverait sa place ! Pas de film retraçant la vie du peintre, ni de cassettes vidéo, ni d'effets sonores ou lumineux. Rien de tout cela. Tout ici est simple et charmant — tout simplement charmant —, loin des conventions habituelles des musées d'aujourd'hui. Ici, le temps retient son souffle pour mieux honorer la mémoire.

La galerie mérite vraiment le détour. Au premier coup d'œil, le visiteur se sent écrasé, pris dans le tourbillon d'un puzzle, comme happé par ce trop-plein dans lequel il vient à manquer parfois d'oxygène. Pourtant, le travail est là, il s'impose, cathédrale florale ahurissante, monumentale, qui chante l'univers. On devine, dans le choix et l'« emboîtement » des tableaux, les tâtonnements, les essais, les reprises et les doutes du peintre. Minuscules timbres collés dans un gigantesque

album, selon l'expression de Wilfrid Blunt.

Ce kaléidoscope infernal et hautement coloré vous avale dans un tourbillon de paysages, de plantes, de fleurs, d'oiseaux et d'insectes tout droit venus de contrées exotiques. La flore de tous les pays visités par Marianne North est largement représentée. La végétation prend ici toute sa force. Elle s'étend, se répand, saute aux yeux, vous envahit dans un assaut de couleurs parfois trop brutales, trop vibrantes, ou au contraire très naturalistes et authentiques. L'interprétation parfois naïve révèle pourtant un grand sens du détail, quasi scientifique.

« Il est très difficile d'analyser véritablement ce style de peinture, confie Laura Ponsonby. Ce n'est pas une artiste botaniste au sens strict du terme. Elle ne peut pas être classée dans une catégorie, parce qu'elle n'est pas non plus une artiste en peinture florale. [...] Tout ce qu'elle a peint, elle l'avait identifié d'un point de vue de botaniste. [...] Elle a le sens de la peinture bien exécutée, au point que des botanistes de l'herbarium de Kew assurent qu'ils peuvent identifier les plantes qu'elle a peintes, tant elle en a le "sens", tant elle les ressent, les connaît. »



© Avec l'aimable autorisation des Royal Botanic Gardens, Kew

Passionnée de nature

Au total, Marianne North a peint un millier d'espèces de plantes. Précis, son pinceau savait explorer, scruter, chercher le secret des fleurs. Ainsi, elle a peint un échantillonnage considérable de plantes et de fleurs de chaque pays visité. Toujours fidèle à sa mission — peindre la flore dans son milieu naturel —, elle a parcouru le monde entier. Cette femme au destin hors du commun commence à entreprendre ses grands voyages en 1871. Elle est alors âgée de quarante ans et, entre 1871 et 1885, elle parcourra seize pays différents. Ces longues pérégrina-

tions lui font découvrir le continent américain, les États-Unis, le Canada, la Jamaïque, le Brésil, puis Ténériffe, ensuite le Japon et Singapour. Elle poursuivra par Sarawak, Java, Ceylan (aujourd'hui Sri Lanka), l'Inde, puis l'Australie, la Nouvelle-Zélande, l'Afrique du Sud et enfin les Seychelles. Elle terminera par le Chili, son dernier voyage. Grâce à ses travaux, de nombreuses plantes à peine connues des botanistes et des horticulteurs n'ont plus de secrets pour les chercheurs. Quatre de ces plantes alors totalement inconnues des scientifiques ont été identifiées et nommées grâce à elle, et l'une d'elles, décrite à partir de ses dessins, por-

Ancien hangar à bateaux et végétation en bord de rivière, Sarawak (Bornéo).

te son nom : *Crinum Northianum*, une plante de Bornéo.

Son voyage en Jamaïque, où elle séjournera cinq mois, sera décisif. C'est là qu'elle commence sa série de peintures de plantes tropicales, pour lesquelles elle nourrit une véritable passion. « Enfin aux Antilles ! La veille de Noël ! », écrit-elle. L'occasion d'une retraite bénéfique et attendue qui lui permet de se perfectionner. Elle peint toute la journée, sans relâche, et ne cesse de s'émerveiller devant ces paysages paradisiaques. Tenace, pleine de vitalité et d'endurance, elle peint toujours les plantes qu'elle découvre dans leur milieu naturel, en plein air, bravant les éléments, souvent dans des conditions difficiles et sans grand confort. Mais son émerveillement et son sens de l'observation minutieuse ne la quittent jamais. Chaque retour en Angleterre verra la galerie s'enrichir de nouvelles toiles. Après son voyage à la Jamaïque, elle retourne en Angleterre pour deux mois, puis repart pour le Brésil où elle va rester huit mois. Elle y peint une centaine de tableaux, dont certains s'ajouteront à la collection.

En 1875, Marianne North part pour le Japon, puis Singapour, en passant par Ténériffe, *via* la Californie. Sur le chemin du retour, elle visite Bornéo et Java, puis Ceylan, en 1876. Six mois plus tard, elle repart pour l'Inde, où elle séjournera

quinze mois et exécutera plus de deux cents tableaux, dont certains trouveront place dans la galerie de Kew sous la guirlande florale des « plantes sacrées ». En juin 1883, elle rentre d'Afrique, mais en octobre elle est aux Seychelles. Au mois de novembre de l'année suivante, elle est au Chili et revient en 1885, chargée de nouvelles peintures pour enrichir le fonds de la galerie. La boucle est bouclée. Tous les pays parcourus vont figurer dans cet album de souvenirs qu'est la galerie Marianne-North.

La valeur botanique et scientifique de son travail pictural reste incontestable. Mais son véritable souci était autre. L'essentiel pour elle était d'ouvrir sa galerie et de satisfaire un public avide de nouveautés et d'exotisme. Ses peintures alors deviendraient populaires. La galerie est devenue un lieu unique au monde, l'œuvre d'une seule femme, et un somptueux panier fleuri, à rendre jalouse Mère nature elle-même. ■

Notes

1. Laura Ponsonby, *Marianne North at Kew Gardens*, Webb and Bower, en coédition avec les Royal Botanic Gardens, Kew, 1990.
2. *Ibid.*

L'atelier, source d'inspiration

Imke K. Valentien

Transformée en musée, la demeure d'un artiste devient à soi seul objet d'exposition. Ce qui toutefois pose bien des problèmes complexes touchant aux notions d'authenticité, d'objectivité, aux relations entre espace public et lieu privé. C'est ce qu'explique Imke K. Valentien qui, après avoir travaillé dans des musées de Stuttgart, de Düsseldorf et de Paris, est devenu un spécialiste indépendant de l'histoire de l'art, et assistant de galerie à Düsseldorf. Il est l'auteur d'une étude intitulée Le musée, une image de l'artiste, à paraître dans un ouvrage qui sera publié prochainement en Italie.

Voir les lieux où a vécu et travaillé un artiste, voilà ce qui attire les visiteurs vers les demeures et les ateliers d'artiste transformés en musées. Pourtant, ces habitations reconverties ont souvent subi de telles transformations que l'espace, entièrement remodelé, est chargé d'une signification nouvelle. Bien que ces rénovations soient généralement menées à bien avec les meilleures intentions et avec le plus grand soin, elles sont forcément tributaires du regard porté par les conservateurs qui dirigent les travaux sur le site — et cela conditionne la perception que les visiteurs en ont. Puisque le concept même de maison et d'atelier convertis en musées confirme l'idée que l'esprit des lieux se perpétue jusqu'à un certain point dans les murs et dans le mobilier, que cela transmet une certaine image de l'artiste, imposer telle ou telle lecture de l'espace revient à manipuler subtilement la vision du public. Or l'inspiration tirée de l'atelier, cet impondérable que le visiteur cherche à saisir, repose sur l'idée que l'environnement authentique constitue un supplément d'information utile pour comprendre l'artiste et son œuvre.

Le titre du présent article appelle donc implicitement la question suivante : si le visiteur est en quête d'une révélation en visitant la demeure et l'atelier d'un artiste, comment la lui procurer sans mythifier ni démythifier le rapport réel entre le lieu et l'artiste ? En d'autres termes, quelles sont, dans le cas de ces musées, les implications sous-jacentes au choix du mode d'exposition des objets, de l'espace et de l'identification ? Comment tout cela influe-t-il sur la façon dont l'œuvre de l'artiste est perçue ? Comment faire en sorte que l'apport des conservateurs aide le mieux possible à voir et à comprendre le musée, sans imposer une seule et unique interprétation ? Notons toutefois qu'en raison du caractère personnalisé de

ces musées (sans conteste, le facteur qui contribue le plus à attirer les visiteurs) un débat exhaustif et équilibré est impossible. Seuls certains aspects le plus fréquemment observés et le plus controversés seront abordés ici pour montrer quel type d'analyse peut ou non s'appliquer. Mon propos n'est pas de critiquer les pratiques en usage, mais de faire prendre conscience de certaines conséquences de ces pratiques touchant un tel type de musée.

Les demeures et ateliers d'artiste transformés en musées sont aussi nombreux que les maisons de compositeurs ou d'écrivains ainsi converties. Mais, contrairement aux œuvres de ces derniers, celles des peintres et des sculpteurs (dès lors qu'elles sont tangibles et ne sont pas destinées à être reproduites à de multiples exemplaires) possèdent une singularité bien propre aux arts visuels, ce qui nous amène à aborder la question de leur pérennité. Cette question est étroitement liée aux modes d'exposition actuellement retenus dans les musées consacrés à l'art de manière plus générale. Les œuvres sont le plus souvent présentées dans un cadre dépouillé de toute indication chronologique et historique. Leur dégradation et les signes les plus courants du vieillissement sont réduits au minimum. Les œuvres sont placées sous haute surveillance et préservées de toute emprise extérieure. Ainsi présenté dans des espaces apparemment neutres, l'art semble échapper à l'influence du temps, il affiche un certain air d'éternité. Ce concept occidental de l'immortalité des œuvres d'art est apparu il y a plusieurs siècles et, avec le temps newtonien, a pris de l'ampleur. Au XIX^e et au XX^e siècle, compte tenu de l'intérêt croissant porté aux auteurs, l'immortalité attribuée à l'objet s'est étendue à son créateur. Et c'est dans cette association que s'affirme précisément le souhait

© S. Sarramon, Paris



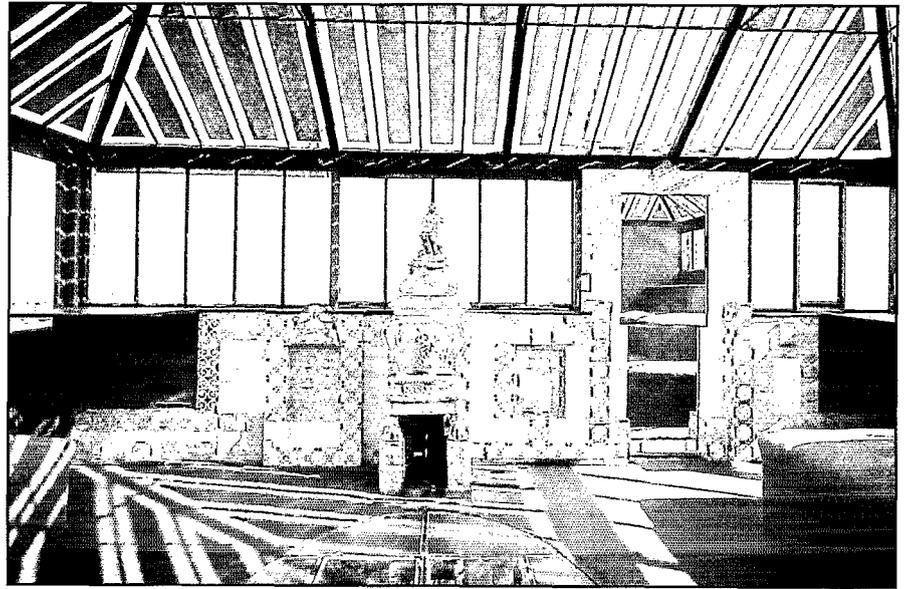
*Une pièce de la villa Atma, à Cracovie,
demeure du compositeur Karol Szymanowski.*

de connaître à la fois la vie et l'œuvre des artistes.

Le désir de l'artiste d'atteindre à l'immortalité en ouvrant son cadre de vie et de travail au public coïncide avec la curiosité de ce dernier, et bien des musées se sont créés sur cette base. En ne changeant rien ou presque de ce cadre de vie, on suscite la présence du créateur. L'idée bien établie que les artistes sont des génies a conféré aux espaces de créativité un halo de mysticisme, et l'air s'imprègne du mystère qui est l'essence de ce génie. Un tel sentiment est propagé et nourri par l'existence même des musées de ce type et par les objets qui y sont exposés. L'artiste y est remplacé par les outils ou les moulages en plâtre dont il se servait ; la blouse, spécialement évocatrice de son intimité, est souvent suspendue dans un coin ou négligemment jetée sur le chevalet vide. Nul n'échappera au sentiment de présence emblématique, de continuité, d'éternité, qui se dégage de l'ensemble.

Authenticité ou neutralité

Cela dit, le facteur essentiel d'une telle transformation est l'authenticité d'un lieu devenu une pièce d'exposition à part entière. C'est évidemment ce qui distingue le plus ces musées des établissements généralistes consacrés à l'art, ou même de ceux qui se vouent à l'œuvre d'un seul artiste mais dans un bâtiment spécialement conçu, où la neutralité de l'espace donne une impression d'éternité, aussi bien pour les œuvres que pour l'empreinte laissée par le créateur¹. Voir une œuvre sur le site même de sa création, au milieu des outils qui l'ont façonnée, des moulages qui ont servi de modèles, incite à s'imaginer l'artiste en train de travailler dans ce lieu, avec ces instruments-là. Un



*Atelier de Victor Hugo,
Hauteville House, Guernesey.*

tel dispositif peut donner des informations sur l'auteur et/ou sur l'œuvre, sur son élaboration, parfois sur les sources d'inspiration, ou bien encore jeter un voile de mystère sur les exceptionnelles qualités de l'individu, tout en justifiant émotionnellement son statut supérieur, ce qui débouche sur une approche du personnage et de l'œuvre voisine du culte pur et simple. Puisqu'une telle approche ne concorde pas avec le discours moderne sur l'individualité artistique et ne peut être tenue pour le seul objectif d'un musée, les établissements qui présentent des domaines préservés de la vie d'un artiste devraient au moins offrir au public, ne serait-ce que dans un modeste dépliant, quelques explications sur leur politique d'exposition et de collection, voire sur le contexte historique et artistique dans lequel l'œuvre a été produite.

Comme les musées destinés à mettre en valeur la personnalité d'un poète, d'un écrivain, etc., ceux consacrés à des artistes s'articulent autour de la personne et non de la profession, ce qui confirme qu'un plus grand crédit est accordé à l'aura et au contenu de l'espace plutôt qu'à l'information. Alors, par sa prégnance, le musée est censé être riche de sens, même s'il n'abrite aucune œuvre originale. En fait, cette sorte de pétrification de la demeure d'un artiste pose deux types de problèmes, qui ont trait respectivement au site et aux objets.



Figure pour un paysage
(1960, bronze). Musée et jardin
de sculpture Barbara Hepworth,
Saint Ives.

En premier lieu, transformer une demeure privée en un endroit public revient en quelque sorte à nier toute notion d'espace personnel. Il est impossible de laisser le bâtiment exactement tel qu'il était du vivant de l'artiste et de l'ouvrir au public en respectant les règlements concernant la sécurité, la conservation ou la protection contre l'incendie. Aussi de nombreux musées ont-ils pris le parti d'aménager parallèlement des espaces « intacts » et des salles d'exposition modernisées. Cette solution implique un strict respect des règles de l'institutionnalisation du site dans son ensemble tout en offrant aux visiteurs l'espace physique et mental nécessaire pour démythifier le lieu s'ils le souhaitent.

En second lieu, les objets exposés se font médiateurs : avec l'espace qu'ils oc-

cupent, ils sont les conteurs d'une vie. Mais leur langage — non verbal — est souvent fondé sur l'hypothèse que tous les visiteurs partagent la même culture, sont attachés aux mêmes valeurs sociales. Ils cessent ainsi d'être à proprement parler des objets pour devenir des représentants d'un goût, d'une culture, d'un savoir et, en quelque sorte, des doubles de l'artiste. La fonction de médiation qui leur est dévolue du fait de ce glissement de signification frôle le fétichisme : leur sens nouveau ne procède pas directement de celui qui était le leur à l'origine, il devient vecteur d'un message étranger à leur domaine propre. Enfin, les objets survivant aux artistes, ils deviennent, par-delà leur fonction de narration, des médiateurs entre le passé et le présent, des traits d'union entre la vie et la mort.

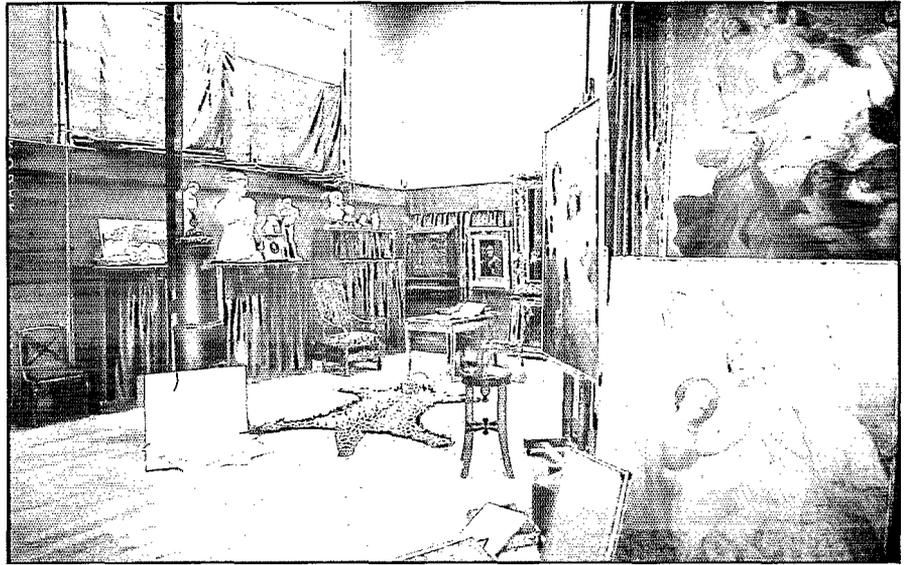
Un parallèle entre art et nature

A la campagne ou à la ville, bien des artistes ont cherché l'inspiration dans leur environnement. Le cadre rural ou urbain dans lequel se trouvent les musées qui leur sont consacrés est donc un élément de compréhension, il est partie intégrante de l'exposition. L'atelier de Cézanne à Aix-en-Provence est situé au pied de la montagne Sainte-Victoire, qui apparaît dans de nombreux tableaux de l'artiste. L'environnement urbain avait une importance cruciale pour le peintre August Macke, dont la maison de Bonn (Allemagne), transformée en musée, offre de nombreux panoramas représentés dans ses peintures. Autres exemples : la maison de Gabriele Münter à Murnau, en Bavière, où elle-même et Wassily Kandinsky, avec des amis artistes, peignaient fréquemment les paysages environnants, ou bien le musée Barbara-Hepworth à Saint Ives, dans les Cornouailles, au

cœur d'un paysage qui a beaucoup inspiré le sculpteur.

Lorsque le paysage environnant exerce une influence sur l'artiste ou qu'il est pour lui une source d'inspiration, lorsque le cadre naturel se reflète dans des actes créatifs, le parallèle entre art et nature peut rapidement s'affirmer comme une sorte de divinisation de l'artiste². Comment expliquer ce phénomène ? En premier lieu, par une appréciation de l'art fondée sur celle de la nature³ ; ensuite, par une célébration du créateur qui rend plausible une telle similitude. L'appropriation de la nature et sa subordination à la créativité de l'artiste confèrent une signification supplémentaire à l'histoire et à la géographie d'un lieu. Mais l'ouverture d'un musée entraîne une institutionnalisation de cet environnement, qui transcende ses murs. L'attention portée au paysage en tant que catalyseur de la créativité de l'artiste donne — très officiellement — une dimension culturelle à la nature ; un endroit qui a sa vie propre se trouve ainsi transformé en un lieu de culture à nul autre comparable. Il est fréquent que la localisation des musées les conduise à incorporer nécessairement dans l'exposition le cadre où ils se trouvent. Ils peuvent alors ne servir qu'à faciliter l'interprétation et la compréhension d'une œuvre, ou sensibiliser le visiteur à d'autres significations du site et étendre ainsi la fonction de témoin culturel à d'autres domaines. De cette façon, le lien étroit entre l'œuvre et l'environnement s'intègre à une histoire plus riche et peut être analysé dans un plus large contexte.

Un musée monographique peut être le lieu d'exposition statique d'un passé figé, en souvenir du mort, pour une approche de l'individu qui, partant de la célébration du passé, montre quelle est la place de l'artiste et celle de son œuvre aujourd'hui — et quelle est leur influence



© Marc Dubroca

*Atelier d'Ary Scheffer,
Musée de la vie romantique, Paris.*

sur notre temps. Dans un cas comme dans l'autre, sa fonction rhétorique est mise au service d'intérêts définis par notre conception de l'art et de la préservation de la culture. Or, pour imposer des notions culturelles déterminées (nécessité d'un musée, implications pour l'accès du public, mode de présentation, taxinomie, etc.), il faut partir des mêmes prémices idéologiques et politiques — des concepts que le musée doit appréhender avec la même ferveur que le choix des objets à exposer.

La seule existence d'un musée contribue à immortaliser l'artiste et à élaborer une certaine image de lui. Chaque établissement doit donc justifier ses choix aux yeux du visiteur. Il incombe aux conservateurs de se pénétrer de ces implications (parmi d'autres), afin de proposer plusieurs lectures de l'espace privé converti. Comme il n'y a pas deux musées semblables, aucune solution ne peut être définie dans une application générale. Les deux partis pris de base — exposition purement didactique, avec des panneaux expliquant le contexte historique, géographique et artistique, et site authentiquement préservé, avec un minimum de modifications — peuvent constituer un apport précieux pour le visiteur. Il serait faux de prétendre que l'idéal est un com-

promis entre ces deux approches. Mais il ne faut pas laisser le visiteur seul aux prises avec l'écheveau de questions complexes que posent de tels musées. C'est aux conservateurs qu'il appartient de proposer plusieurs axes de réflexion aux visiteurs soucieux de mieux comprendre le rôle de l'atelier comme source d'inspiration. ■

1. Cf. Thomas McEilley, Introduction à Brian O'Doherty, *Inside the white cube*, Lapis Press, Santa Monica/San Francisco, 1986, p. 9-11.
2. La comparaison, allant jusqu'à l'assimilation, entre la créativité artistique et la création divine est l'un des thèmes majeurs de l'histoire de l'art. Cette notion est passée dans le langage courant et fait partie de la conception généralement admise de la personnalité et du rôle de l'artiste. Ernst Kris et Otto Kurz, *Legend, myth and magic in the image of the artist*, Yale University Press, New Haven et Londres, 1979, p. 4-5, 58-59 ; trad. fr. : *L'image de l'artiste. Légende, mythe et image*, trad. Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1987.
3. Salim Kemal et Ivan Gaskell (dir. publ.), *Landscape, natural beauty of the arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 4-5 ; voir également : Donald W. Crawford, « Comparing natural and artistic beauty », *ibid.*, p. 183-198, 194-195.

Des tissus virtuels : les textiles du Met en direct

Suzy Menkes

Les techniques de pointe d'un nouveau centre d'étude et de conservation des textiles permettent une présentation inédite des richesses du Metropolitan Museum of Art de New York. Suzy Menkes est chroniqueur de mode à l'International Herald Tribune.

Le velours d'un beau rouge est orné de bernacles brodées de fils d'or. La main se tend pour caresser ce tissu de l'Inde moghole — et les doigts rencontrent la surface lisse et plate d'un écran d'ordinateur. La réalité virtuelle a fait son apparition dans l'étude des textiles. Récemment, à Paris, Philippe de Montebello, directeur du Metropolitan Museum of Art de New York, a apporté des précisions sur un centre informatique d'étude et de conservation des textiles qui fera entrer dans le XXI^e siècle la recherche en ce domaine.

L'Antonio Ratti Textile Center — il doit son nom au fabricant italien de tissus qui en est le principal commanditaire — réunira pour la première fois la totalité des 36 000 textiles de l'extraordinaire collection que possède le musée, depuis les fragments d'étoffes provenant de fouilles archéologiques jusqu'aux humbles court-pointes amish, en passant par les tapisseries médiévales, les somptueux velours Renaissance, les robes chinoises et les délicates dentelles françaises.

Cinq années de travaux et une contribution de M. Ratti s'élevant à 5 millions de dollars ont permis la construction d'un centre de 2 250 mètres carrés qui s'est ouvert au mois de décembre 1995. Cette structure doit non seulement révolutionner le système actuel d'étude, de conservation et d'entreposage du musée, mais ouvrir en fin de compte la collection de textiles aux spécialistes du monde entier. Dès le début du prochain millénaire, des images et des informations numériques pourraient être consultées en direct par les diverses institutions du globe.

« C'est une première », a déclaré M. de Montebello. Le centre sera le plus grand au monde et le plus avancé techniquement pour tout ce qui est tissu. Afin d'éviter les inconvénients de la dispersion de la collection entre les différents départe-

tements du musée, qui rend difficile l'examen des étoffes, il n'y aura plus qu'un lieu central de consultation. Des aires d'entreposage et de conservation très perfectionnées seront contiguës à la salle d'étude, et quinze spécialistes de la conservation des textiles travailleront dans des laboratoires ultra-modernes équipés pour le nettoyage à sec ou le lavage dans une eau purifiée. Les méthodes employées pour analyser les teintures, mesurer les couleurs et évaluer le degré de décoloration feront de la recherche sur les textiles une science.

Les aires d'entreposage, elles aussi, seront à la pointe du progrès, et quatre systèmes distincts, conçus pour éliminer tout élément susceptible d'entraîner une détérioration des tissus, y fonctionneront : les meubles de rangement seront tapissés de papier ne contenant aucune substance acide ; les étagères découvertes seront en aluminium ; les textiles encadrés seront disposés sur des supports suspendus ; les tapisseries et les tapis seront placés dans des conteneurs tubulaires.

Il a fallu cinq ans et 10 millions de dollars pour mettre sur pied le centre, qui se trouve au rez-de-chaussée du musée. Antonio Ratti, qui est âgé de quatre-vingts ans, a fait le don susmentionné à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa société, dont le siège se trouve dans la région de Côme, en Italie, et qui est la première productrice au monde de soie imprimée et de fibres naturelles, avec des ventes annuelles atteignant 300 millions de dollars.

« Je suis fier de voir mon nom inscrit sur le mur, et mon père le sera aussi », a déclaré la fille de M. Ratti, Donatella, qui participait à la manifestation organisée à Paris. Elle a expliqué que le don provenait de la Fondation Antonio-Ratti, constituée en 1985 pour cataloguer les textiles collectionnés par son père pendant tren-



*Spécialistes
au travail
dans l'atelier
de conservation.*

te ans et soutenir la recherche et les études sur la conservation des œuvres d'art.

La collection du Metropolitan Museum of Art est la plus importante au monde avec celle du Victoria and Albert Museum de Londres, dont le principe est toutefois différent puisque, a expliqué M. de Montebello, elle est gérée par des spécialistes des textiles et non par des spécialistes de l'art.

Au Metropolitan Museum of Art, dans chacun des départements consacrés aux arts américain, égyptien, islamique, médiéval ou du ^{xx}e siècle, des textiles figurent parmi les objets exposés. Cela permet de les apprécier en tant qu'éléments d'un ensemble culturel. Un grand nombre de ces étoffes resteront sur place, mais elles seront cataloguées, photographiées et mises en mémoire dans le système informatique. « C'est tout à fait passionnant, car nous pourrions ainsi envisager la collection dans une perspective entièrement nouvelle sans l'entrave des divisions en départements », dit Tom Campbell, conservateur principal du centre.

Le musée ouvrira aussi aux visiteurs une collection dont beaucoup d'éléments

n'ont jamais été montrés et n'auraient jamais pu l'être, pour des raisons touchant à la conservation. Le nouveau système permettra à huit ou dix personnes (y compris les membres du public intéressés) d'accéder aux ordinateurs en même temps. Après avoir examiné les informations et les images dans le domaine qui les intéresse, ces personnes pourront demander à voir un certain nombre de pièces essentielles afin de les avoir en main pour les étudier. C'est là un des avantages principaux du centre, mais qui pourrait bien susciter des controverses.

Katell Le Bourhis, qui a été conservatrice des costumes au musée et réside maintenant à Paris, estime que les ennemis du tissu sont la lumière, la poussière, les acides et les manipulations. Pourtant, elle reconnaît que le système informatique le plus perfectionné ne permet ni de voir les couleurs des étoffes dans toute leur intensité et dans tout leur éclat, ni de se faire une idée de leur poids ou de leur texture.

« Les textiles sont aussi fragiles que le papier, ils sont très secs et les fils se rompent, ajoute M. de Montebello. Il est fa-

cile de disposer une collection de statuettes de bronze sur un guéridon, mais où mettre des tissus ? »

Les mêmes remarques quant aux exigences de la conservation et à l'importance d'un contact direct avec les pièces s'appliquent aux vêtements de collection. Les costumes anciens sont le plus souvent protégés par des housses et non exposés, et les musées hésitent à en autoriser la manipulation. « Il faut maintenir un équilibre entre deux exigences : la nécessité de rendre les collections accessibles et celle de les préserver, dit encore M. Campbell. Le centre sera un lieu d'apprentissage et de diffusion de l'information. Il présentera les textiles sous un jour totalement original. Il encouragera une attitude beaucoup plus interactive de la part du public, qui sera incité à entrer pour une consultation "transversale". Il permettra au visiteur de savoir ce que nous avons sans mettre le tissu en danger, mais il ne pourra jamais remplacer la perception directe de la réalité par l'œil humain. » ■

Cet article a paru dans l'*International Herald Tribune* le 26 septembre 1995. (NDE)

La galerie Tretyakov rouvre ses portes

Vitold Petyushenko

Dans son numéro 4 de 1991, Museum publiait un entretien avec le directeur général de la galerie Tretyakov de Moscou, Youri Korolev (1929-1992), et l'architecte Guennadi Astafyev à propos de la rénovation de la galerie. Les travaux suivaient alors leur cours et semblaient toucher à leur fin. Nul ne pouvait prévoir que, pour des raisons largement indépendantes de la volonté de tous les intéressés, ils dureraient encore plusieurs années, ni que Youri Korolev, l'âme de cette entreprise, ne vivrait pas assez longtemps pour la voir achevée. Vitold Petyushenko, grande figure de la culture russe, fait le bilan de cette vaste entreprise de restauration. Secrétaire scientifique de la galerie, il est l'auteur de nombreux articles parus dans divers ouvrages de référence, catalogues et collections consacrés à l'art russe et soviétique.

La galerie Tretyakov a été rouverte au public le 7 avril 1995, et l'heure est venue de faire un premier bilan. Une chose est certaine, la stratégie de reconstruction a été une réussite : outre qu'il a permis de stocker toutes les collections du musée pendant les quelque dix ans de rénovation du bâtiment principal, l'entrepôt construit entre 1982 et 1985 a abrité des ateliers et des installations de restauration. Nous sommes également parvenus (nos collègues des autres musées apprécieront cette prouesse !) à conserver intacte une collection unique de cadres anciens allant du XVIII^e siècle au début du XX^e. Dix années d'utilisation et de nombreuses observations de collègues étrangers ont confirmé que la conception de l'entrepôt était parmi les plus réussies pour un bâtiment de ce type et ayant cette vocation.

La construction, entre 1986 et 1988, de ce qu'il est convenu d'appeler le bâtiment technique, avec ses installations électriques, de chauffage et de climatisation, a constitué la base technique nécessaire pour la rénovation de la galerie tout entière. Multifonctionnel, ce bâtiment permet d'organiser bien des activités scientifiques, éducatives et de recherche, dont le nombre était auparavant assez faible : faute d'une salle de conférences, d'un lieu de réunion, d'un atelier pour les enfants. Déjà le bâtiment a accueilli des dizaines de conférences et de colloques — certains de niveau international —, et quarante séries de cours ont été données dans la salle de réunion ; très prisé, bien équipé, l'atelier a abrité des travaux expérimentaux consacrés à l'éducation artistique des jeunes. Plusieurs expositions ont été organisées avec succès dans les salles du bâtiment technique, pourtant relativement petites comparées aux dimensions et à l'importance de la galerie proprement dite, dont la principale ex-

position, consacrée aux chefs-d'œuvre de l'établissement, s'est tenue durant plusieurs années, faisant pour ainsi dire office d'exposition permanente. L'exploitation du dépôt puis celle du bâtiment technique, pendant de nombreuses années, ont permis aux techniciens d'acquérir une expérience indispensable (en particulier concernant la climatisation et la sécurité ou le système d'alarme contre l'incendie), ce qui les a préparés au travail incomparablement plus complexe qui les attendait dans le bâtiment principal.

L'étape suivante a été la mise en service du bâtiment administratif, en 1993 : la reconstruction et l'agrandissement du premier étage de ce bâtiment, qui jouxte la galerie proprement dite, ont donné aux départements scientifiques, ainsi qu'à leurs services d'appui technique, des locaux bien plus confortables qu'auparavant. Le département des manuscrits et la bibliothèque scientifique avaient déjà quitté des locaux exigus et malcommodes pour s'installer dans des bâtiments séparés situés dans une petite rue proche du musée. Chacun de ces bâtiments, construits entre le milieu du XVIII^e siècle et le premier tiers du XIX^e, mériterait un article. Malheureusement, il faut bien le constater, leur restauration a été peu satisfaisante.

Venons-en à l'essentiel, au bâtiment principal de la galerie Tretyakov. Sans répéter par le menu les propos d'Y. K. Korolev et de l'architecte G. V. Astafyev, rappelons qu'entre 1985 et 1994 le bâtiment a été restauré, reconstruit et entièrement rééquipé, l'objectif premier étant de protéger les collections et d'en améliorer la présentation. A cette fin, des systèmes automatiques ont été installés pour maintenir au niveau requis les paramètres climatiques et une luminosité apportée à la fois par la lumière naturelle, provenant d'une verrière équipée de stores vénitiens auto-



Avec l'aimable autorisation de la Tretyakov State Gallery

La partie centrale de la galerie d'État Tretyakov. Façade principale.

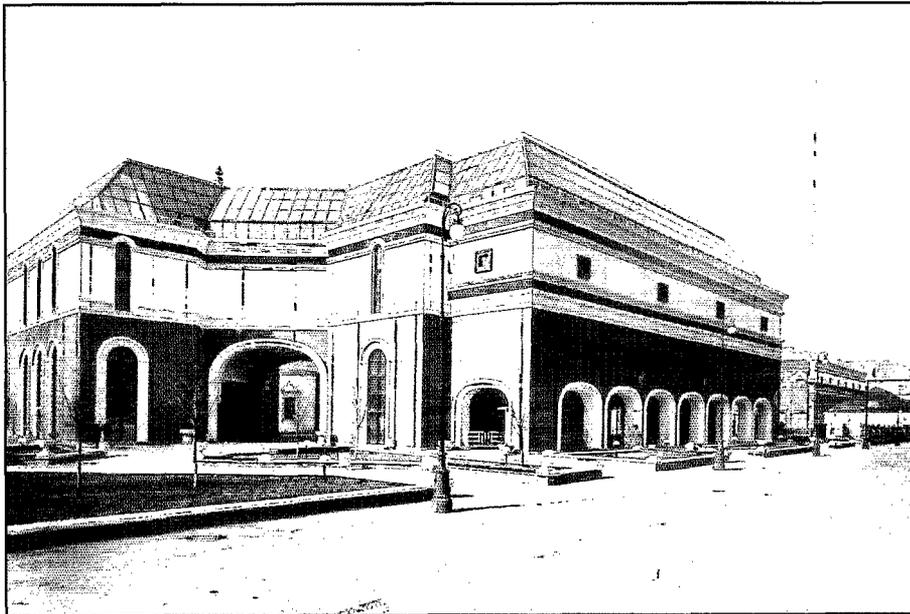
matiques, et par la lumière artificielle. De plus, le sous-sol a été entièrement remodelé pour permettre la création d'un foyer avec un vestiaire, un café-restaurant (installé dans des caves voûtées anciennes qui ont beaucoup d'allure), des kiosques à livres et diverses installations. Un ensemble moderne et soigné.

Le bâtiment principal, comme l'ensemble du musée, est évidemment doté d'un système électronique perfectionné (« à mult niveau ») de sécurité et d'alerte contre l'incendie.

Une réinterprétation créatrice du passé

Maintenant que la reconstruction est achevée, on voit quels soins ont été prodigués aux principaux éléments de l'ancien bâtiment, qui sont à eux seuls des monuments historiques et culturels. La disposition en enfilade des salles d'exposition, qui s'était imposée au cours des années, a été conservée, et une surface d'exposition nouvelle bien nécessaire a été construite au-dessus des cours intérieures. Une restauration tout aussi approfondie de tout le bâtiment a inévitablement conduit à modifier la configura-

tion de certaines salles, ainsi que le nombre et les dimensions des portes, ce qui, dans certains cas, a eu un effet sensible sur la conception des espaces d'exposition puisque les solutions traditionnelles se révélaient impossibles. Les murs intérieurs ont été repeints, les chambranles des portes et les portes elles-mêmes ont été revêtus de bois de qualité, les barres transversales sur lesquelles étaient accrochés les tableaux ont été remplacées par des cimaises. Bien que les bâtiments restaurés soient d'époques différentes, les architectes ont su donner à l'ensemble une unité qui ne paraît nullement artificielle, tant dans les proportions que dans le style. Ainsi l'ensemble se fond-il agréablement dans l'espace historique de la vieille ville, tout en donnant un sentiment de nouveauté. Le clocher de l'église Saint-Nicolas-de-Tolmatchakh (XVIII^e-premier tiers du XIX^e siècle), qui jouxte la galerie, a été refait, et c'est lui qui constitue désormais la dominante architecturale. La restauration de l'église touche à sa fin, et l'édifice aura bientôt retrouvé la silhouette qui était la sienne du temps de P. M. Tretyakov, le fondateur de la galerie, qui l'a fréquentée durant bien des années.



Multifonctionnel, ce bâtiment a constitué la base technique nécessaire à la rénovation de la galerie tout entière.

La restauration de ce lieu de culte est l'illustration même des solutions qui peuvent être apportées à la question complexe de la relation entre musées et églises dans la Russie d'aujourd'hui. Le patriarcat de Moscou lui a conféré le statut de chapelle privée de la galerie Tretyakov : ainsi des offices religieux y seront régulièrement célébrés pour le personnel et pour d'autres croyants. Comme elle fait partie du complexe muséal, la chapelle sera dotée des mêmes installations thermiques et hygrométriques, des mêmes dispositifs de sécurité et d'alerte contre l'incendie que tous les autres bâtiments. Les icônes les plus précieuses de la collection Tretyakov y seront donc exposées, et resteront accessibles aux visiteurs en dehors des heures des offices. Grâce à ce statut de chapelle privée, il sera possible également, si la conservation des icônes l'exige, de limiter le nombre de visiteurs ou de cierges allumés.

Depuis la démolition de certains vieux bâtiments décrépis et dénués d'intérêt

architectural, la rue Lavrouchinski, où se trouve le musée, est devenue zone piétonne et a été revêtue d'un pavage de couleur dans toute sa largeur. En prévision de la réouverture de la galerie, une passerelle a été construite au-dessus du canal Obvodnoi, qui relie la rue Lavrouchinski au jardin public où se dresse un monument à la mémoire du grand peintre russe I. E. Répine. La construction de cette passerelle et l'installation d'un parking pour autocars de l'autre côté du jardin public, sur la place Bolotnaya, permettent de tenir les cars de tourisme hors de l'enceinte du musée.

Quels ont été les effets de la reconstruction de la galerie sur les collections ? Soulignons d'abord que, selon la conception retenue, la galerie Tretyakov, bien qu'elle soit scindée en deux grands espaces — le bâtiment qui donne sur la rue Lavrouchinski (art du XI^e au début du XX^e siècle) et celui du Krymskii Val (art du XX^e siècle) —, est une entité unique, constituant une seule et même collection. Toute l'histoire de l'art russe peut ainsi être présentée dans un même espace, depuis l'époque la plus ancienne jusqu'à la période contemporaine, et être illustrée à l'aide des plus grands chefs-d'œuvre. Le transfert des collections d'art soviétique et d'art contemporain dans un bâtiment indépendant a permis d'exposer un plus grand nombre d'œuvres de la collection classique. Nécessaire parce que, malgré les travaux, l'espace gagné dans l'ancien bâtiment était relativement réduit, cette mesure a malheureusement été mal interprétée par certains auteurs des premiers articles parus dans la presse européenne, qui ont pensé que des artistes « gênants » avaient été « exilés » dans le bâtiment Krymskii Val.

La nouvelle collection permanente est la plus objective (du point de vue de l'histoire authentique de l'art russe) et la plus

étendue jamais rassemblée depuis la création de la galerie. L'ordre historique et chronologique a été maintenu, et on y a regroupé les œuvres par artiste. Toutefois — comme dans l'ancienne galerie —, l'art russe ancien est exposé différemment : l'exposition commence au premier étage avec l'art de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, et s'achève avec celui de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle et avec l'art russe ancien. Le visiteur se demandera peut-être pourquoi l'exposition ne commence pas par celui-ci. La réponse est simple : certains tableaux sont trop grands pour être exposés au rez-de-chaussée, où les plafonds sont relativement bas, et, si les salles du rez-de-chaussée avaient été agrandies, il aurait fallu renoncer à maintenir en l'état le bâtiment historique. Les œuvres qui ont posé le plus de problèmes à cet égard ont été l'immense tableau de A. A. Ivanov *L'Apparition du Christ au peuple* (1837-1857 ; 540 × 750 cm), et le panneau de M. A. Vroubel *La Princesse des rêves* (1896 ; 750 × 1 400 cm). La vaste salle aménagée pour abriter le panneau de Vroubel (qui n'était pas exposé autrefois, essentiellement parce qu'il n'y avait pas de salle suffisamment grande) et d'autres œuvres du même artiste constitue maintenant une enclave dans la section consacrée à l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle.

En ce qui concerne l'ensemble des collections, le principe retenu a été, d'une part, que le musée reste « reconnaissable » et, d'autre part, que certaines sections soient présentées tout à fait différemment. Le souci du « reconnaissable » domine dans les salles qui abritent les œuvres de la période allant du XVIII^e siècle à la seconde moitié du XIX^e, même si, là encore, quelques modifications ont été introduites : un espace plus important a été consacré à A. A. Ivanov (les murs de



Avec l'aimable autorisation de la Tretyakov State Gallery

l'ancienne salle ont été abattus), où un magnifique éclairage met en valeur la pièce maîtresse de l'artiste, *L'Apparition du Christ au peuple*, les nombreuses études pour ce tableau étant exposées séparément ; des salles sont également réservées aux œuvres de grands peintres tels que K. P. Brioullou et V. G. Perov. Un certain nombre de toiles qui n'étaient pas exposées auparavant figurent désormais dans ces sections, ce qui donne une vision plus complète de la richesse de l'art russe à leur époque. Cela est encore plus vrai de la section consacrée à l'art russe de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, qui offre désormais un panorama vaste et varié de cette période. Mais revenons à la salle Vroubel. Les travaux n'étaient pas encore terminés au moment de la réouverture, mais déjà il était clair que, là, les mille facettes du travail de l'artiste seraient parfaitement mises en valeur, des tableaux de chevalet aux œuvres monumentales. D'autres grands peintres de l'époque (V. E. Borisov-Mousatov, V. A. Serov, K. A. Korovine) sont exposés dans des

Une suite de salles consacrées à la peinture de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

salles séparées, ou regroupés pour mettre en évidence les principales écoles et tendances stylistiques des premières décennies du ^{xx}e siècle, de *Mir Iskousstva* (Le Monde de l'art) et l'Union des artistes russes jusqu'aux avant-gardes.

La redécouverte des réserves

L'exposition des œuvres de l'art russe ancien a changé du tout au tout : elle occupait deux salles, et maintenant sept. Ainsi, le nombre d'œuvres présentées a plus que doublé. Un système d'accrochage sur un rang a été spécialement conçu, qui facilite la conservation et met les œuvres en valeur. Le ^{xvii}e siècle occupe toute une salle, où sont également accrochées des œuvres qui ont perpétué la tradition de l'icône jusqu'au ^{xviii}e siècle. Les écoles d'icônes de diverses régions (Tver, le monde byzantin, les Balkans, etc.) sont désormais mieux représentées. Enfin, dans quelques salles de ce département est exposée pour la première fois la collection des objets en métaux précieux de la galerie, petite mais intéressante : cadres d'icônes, couvertures de livres, vases sacrés, etc. Ces salles ont été ouvertes au public dans la seconde moitié de 1995.

La sculpture est exposée de manière classique, à la fois avec la peinture et dans des salles séparées. Plusieurs artistes importants y sont bien représentés, notamment F. I. Choubine et S. T. Kononkov. La galerie n'est pas entièrement satisfaite de l'organisation actuelle des salles de sculpture et la tient pour provisoire. Les concepteurs de l'exposition ne sont pas encore au bout de leurs peines.

Les salles consacrées aux estampes et aux dessins (du ^{xviii}e au début du ^{xx}e siècle), montrés jusque-là dans le seul cadre des expositions temporaires, sont une

nouveauté. Les œuvres exposées dans les six salles qui leur sont réservées (créées dans l'espace gagné sur les cours et éclairées artificiellement) seront renouvelées tous les quatre mois pour que puissent être présentées diverses facettes de la très riche collection d'art graphique de la galerie.

La rénovation du bâtiment principal a-t-elle résolu tous les problèmes ? Nullement, et bien des difficultés demeurent : le besoin se fait sentir de salles d'exposition adaptées à l'ampleur et à la qualité des expositions annuelles, et d'espaces supplémentaires pour travailler avec les enfants, ainsi que pour les services techniques et de production, etc. Le 5 avril 1995, jour de l'inauguration du musée, la deuxième tranche a commencé sur un côté de la galerie, le long du canal Obvodnoi. Il reste à décider de la vocation de ce nouveau bâtiment. Quoi qu'il en soit, la construction du deuxième élément a d'importantes conséquences sur le plan urbain, puisque le complexe muséal donne sur les quais du canal et domine la ville. Une réserve d'art russe ancien sera prochainement ouverte dans une proche demeure datant de la fin du ^{xvii}e et du début du ^{xviii}e siècle, et le Centre d'art graphique sera logé dans un bâtiment datant du premier tiers du ^{xix}e siècle, qui présente lui aussi un intérêt architectural. La galerie pourra ainsi exposer un plus grand nombre de pièces de ses collections. Plusieurs autres bâtiments du quartier ont été mis à sa disposition, dont certains retiennent l'attention par leur architecture et leur histoire ; ils devront eux aussi être adaptés aux besoins. C'est donc un véritable centre culturel et historique qui petit à petit se crée autour de la galerie Tretyakov. Ce ne sont pas les idées qui manquent pour l'avenir, mais c'est le temps qui, en définitive, en décidera. ■

Le Scottish Museums Council : une action exemplaire au service des musées

Timothy Ambrose

L'action remarquable du Scottish Museums Council en faveur de la communauté muséale est souvent citée en exemple. Timothy Ambrose, qui en fut le directeur de 1986 à 1994, évoque ici dix ans d'expansion et d'activité dynamique. A présent maître de recherches en muséologie européenne au Département de politique et de gestion artistiques de la City University, à Londres, et président de l'ICOM/Royaume-Uni, Timothy Ambrose a beaucoup publié sur les problèmes de gestion des musées.

Les quatre cents musées que compte l'Écosse attirent, bon an mal an, une dizaine de millions de visiteurs. C'est le Scottish Museums Council, au même titre que les deux autres conseils nationaux des musées du pays de Galles et d'Irlande du Nord et les sept conseils régionaux d'Angleterre, qui leur achemine les subventions de l'État central. Créé en 1964, le Scottish Museums Council est une société indépendante à responsabilité limitée par garantie, dotée du statut d'organisation de bienfaisance. Il a pour mission d'améliorer la qualité des prestations offertes par les musées et les galeries d'Écosse en se faisant le représentant et le défenseur de leurs intérêts et en fournissant toute une gamme de services, y compris des concours financiers, à ses membres. Ces derniers — plus de deux cents au total —, qui gèrent la grande majorité des musées d'Écosse, vont des autorités locales et des musées de l'armée aux musées indépendants à statut d'organisation de bienfaisance et aux demeures historiques, en passant par les universités.

Le Conseil tient du secrétariat d'État pour l'Écosse l'essentiel de ses moyens de financement, à quoi s'ajoutent, pour une part appréciable de ses activités, les dons des milieux d'affaires et de fondations, sans oublier les cotisations de ses membres et la rémunération de ses services de formation, de conservation et de conseil. L'État central finance de 65 à 70 % de son budget annuel, qui s'élève à 1,1 million de livres. Ce sont les membres du Conseil qui définissent sa politique et élisent le président et les membres de son conseil d'administration, chargés de surveiller la marche de ses activités courantes. Le Conseil emploie un effectif permanent de vingt-cinq personnes à Édimbourg.

Depuis 1984, le rôle et les services du Conseil se sont beaucoup développés à la faveur des changements intervenus en

Écosse dans le paysage économique, politique, professionnel et culturel. Le Conseil est devenu un modèle pour les organisations de soutien aux musées à travers le monde, et de plus en plus de collègues étrangers viennent y chercher informations et conseils. Voici un aperçu de ses principales activités.

Planification et conservation

Depuis 1982, les administrations locales d'Écosse sont tenues par la loi de prévoir des crédits pour les installations et activités culturelles, notamment les musées. A l'époque, moins de 40 % d'entre elles avaient des services muséaux dotés d'un personnel spécialisé. Le Conseil est alors entré en scène et, mêlant recommandations, rapports et subventions, les a aidées, en l'espace de dix ans, à créer de nouveaux services et à mener à bien une vingtaine d'études de plans d'aménagement et d'analyses préalables pour les cinquante-six conseils des districts et des îles. Aujourd'hui, plus de 90 % d'entre elles peuvent s'enorgueillir de services muséaux dignes de ce nom.

Par cette politique de soutien ciblé sur les administrations locales, le Conseil a amené celles-ci à faire davantage pour les musées. Les services des spécialistes qu'il a mis à leur disposition leur ont permis d'améliorer l'entretien des collections et les prestations fournies au public et ont fait prendre conscience à la classe politique de l'importance des musées. Le Conseil encourage les musées à établir des plans prospectifs en organisant des réunions consultatives, en réalisant des études d'évaluation préalable et en finançant par des dons des missions de consultants, des activités de formation et des publications ; l'approbation des demandes d'aide à ces fins est subordonnée à son évaluation du cadre de planification.

La conservation est également l'une des préoccupations essentielles du Conseil. En 1985, avec l'appui de la Fondation J. Paul Getty, par l'intermédiaire de son programme de dons, il a entrepris une étude, menée sur deux ans, des besoins des musées d'Écosse en matière de conservation, dont les conclusions, publiées en 1989 dans *A conservation survey of museums collections in Scotland*, ont servi à élaborer un programme national de conservation et abouti au lancement, en 1991, de la campagne de conservation du Conseil baptisée « Un avenir pour le passé de l'Écosse ». Ce partenariat entre les secteurs public et privé vise à aider l'Écosse à protéger son patrimoine en subventionnant les musées et en leur assurant des possibilités d'information, d'orientation et de formation en matière de conservation, tant pour la protection que pour la restauration des objets. Quelque 500 000 livres sterling ont été recueillies auprès d'entreprises et d'organisations de bienfaisance pour compléter les concours fournis par le Conseil au titre de ses propres programmes.

Une seconde étude — *An evaluation of the conservation needs of museum collections in Scotland* (1993) — a été menée pour évaluer l'impact de cent quarante et une enquêtes de terrain réalisées dans le cadre de la première étude et pour déterminer les progrès réalisés et les points sur lesquels il y avait encore à faire. Les recommandations auxquelles elle a abouti sont en quelque sorte la bible du service de conservation du Conseil, qui offre des conseils, des formations et des rapports d'enquêtes sur la conservation, ainsi que des services de restauration des antiquités et des objets en textile ou en papier. Comme les musées n'ont pas, le plus souvent, de techniciens attirés pour la conservation et la restauration, le Conseil joue un rôle essentiel à cet égard.

Collecte de fonds, commercialisation et information

Le service de développement du Conseil, assisté par un groupe de développement issu des milieux d'affaires et de l'industrie, collecte des fonds auprès de sources privées et du secteur caritatif : depuis sa création en 1986, il a ainsi engrangé plus de 1 million de livres sterling pour financer des programmes spéciaux, les services centraux et des bourses. Bien qu'il ne destine pas directement ces fonds à tel ou tel d'entre eux, il conseille les musées sur la création de nouveaux mécanismes de financement et les a ainsi aidés à mobiliser entre 250 000 et 500 000 livres sterling par an.

Le Conseil encourage aussi les musées à s'ouvrir à de nouveaux publics. Il ressort des études de marché nationales effectuées en 1985/1986 et 1991/1992 que 90 % de la population est très favorable aux musées, conclusion qui aura été très utile pour obtenir de l'argent frais auprès des secteurs public et privé et pour convaincre les musées de l'intérêt des études de marché. D'autres études réalisées en coopération avec divers établissements culturels et avec des agences de tourisme ont ouvert des perspectives nouvelles sur les meilleurs moyens pour les musées de s'intégrer aux marchés du tourisme et des loisirs, notamment celui des excursions d'une journée. Un programme de recherche biennal mené en 1987/1988 par une université régionale, Strathclyde University, a fourni des aperçus intéressants sur les attitudes des établissements à l'égard de la prospection commerciale ; un spécialiste a ensuite été nommé pour aider les musées à élaborer des plans de commercialisation et le Conseil lui-même à mieux commercialiser ses propres prestations.

Le Centre d'information du Conseil

est chargé de fournir une information adaptée aux besoins des musées. Créé en 1982, il abrite quelque 3 000 ouvrages de muséologie, plus de 200 périodiques, une gamme très étendue de brochures sur les musées britanniques et étrangers, des dossiers de coupures de presse, des catalogues de fournisseurs, des photographies et divers documents concernant les organisations qui s'occupent du patrimoine. Autre source précieuse d'information spécialisée, les publications du Conseil comprennent, outre le bulletin semestriel *Scottish Museum News*, les *Museum Abstracts*, résumés mensuels établis à partir d'une importante base de données informatisée et disponibles au niveau national et international sur abonnement, *Tak Tent*, bulletin d'information mensuel, *Bibliographies*, recueil de bibliographies thématiques réalisé à partir de la documentation du centre, et *Factsheets/Information sheets*, brochures dont chacune est spécialement consacrée à l'un des aspects de l'activité muséale. Un réseau d'information sur le vandalisme et sur le vol dans les musées, constitué par les dix conseils de musées du Royaume-Uni, signale les incidents de ce genre ; il fait fonction de système d'alerte pour les types de collection particulièrement menacés en renseignant les conservateurs sur les objets volés et en leur rappelant la nécessité d'une sécurité efficace.

Formation professionnelle et recherche

Quelque cinq cents participants bénéficient du programme annuel de formation du Conseil, qui propose en moyenne vingt-cinq cours de brève durée sur la gestion des musées, les services au public, la gestion et la conservation des collections, ainsi qu'un séminaire de deux jours sur un thème intéressant l'ensemble de la

communauté muséale. Un coordonnateur et un assistant gèrent ce programme et mettent sur pied des activités de formation complémentaire avec d'autres organismes culturels et avec les universités. Toutes ces actions ont pour but d'améliorer et de diversifier la formation muséologique et d'accroître les effectifs de personnels qualifiés.

La recherche, elle aussi, est une activité importante du Conseil qui, depuis une dizaine d'années, conduit des programmes de recherche sur les collections nationales afin de documenter les collections des musées d'Écosse sur divers sujets. Les données recueillies au moyen de questionnaires et d'enquêtes sur place sont rassemblées dans une base de données informatisée, qui est ensuite transférée à la base de données des collections nationales gérée par la Réunion des musées nationaux d'Écosse. Ces programmes font l'objet de rapports publiés périodiquement, lesquels jusqu'ici ont porté sur les collections liées aux sciences naturelles, les collections universitaires et les collections ethnographiques étrangères.

Ces programmes de recherche fournissent à l'échelle nationale des vues d'ensemble qui facilitent les études comparatives, et leurs conclusions donnent des indications sur les priorités en matière de gestion. Ils apportent également aux musées une expertise souvent bien nécessaire en l'absence de spécialistes de telle ou telle discipline. Ils sont d'une utilité évidente, améliorant la gestion des collections et offrant au public une présentation et une interprétation plus efficaces. Financés sur fonds publics et privés, ces programmes constituent d'excellents modèles de collaboration entre musées.

Le Conseil met aussi l'accent sur les recherches qui peuvent l'aider à plaider la cause des musées. Ainsi, dans les années 1991/1993, il a élaboré la Charte des arts

en Écosse, en collaboration avec le Scottish Arts Council, le Scottish Film Council et la Convention of Scottish Local Authorities, à l'issue de consultations étendues qui avaient permis de définir les besoins des artistes, des associations artistiques et de leur public, et d'élaborer des principes directeurs pour l'action des organisations culturelles aux niveaux national, régional et local. Le Conseil a intégré les recommandations pertinentes de la charte dans sa planification à moyen terme et en a surveillé la portée avec ses partenaires.

Mettre en place des partenariats et des programmes nouveaux

Les programmes de subvention du Conseil ont aidé à améliorer la qualité des prestations muséales en Écosse et sont partie intégrante de ses services. Ces subventions ne sont pas destinées à couvrir les frais de fonctionnement des musées, mais à encourager des projets précis d'amélioration. Depuis 1984, elles se sont élevées à 3,7 millions de livres au total, et leur montant annuel est passé de 148 000 livres en 1984/1985 à 514 000 livres en 1994/1995. Depuis 1991/1992, des fonds de sources publiques et privées sont venus compléter ces subventions publiques versées par le Conseil. Celles-ci peuvent couvrir jusqu'à 50 % du coût d'un projet, à partir de 200 livres ; quand un projet dépasse les 20 000 livres, le Conseil peut choisir d'en

financer certains volets. Les demandes n'ont cessé d'augmenter, atteignant un total de 3,65 millions de livres en 1994/1995, soit à peu près l'équivalent du montant cumulé jusque-là depuis 1984.

Ne peuvent bénéficier des subventions que les musées inscrits au Registre national des musées dans le cadre d'un programme d'application volontaire de certaines normes minimales, mis en place en Écosse en 1990. Presque tous les musées remplissant les conditions requises y participent, et la formule a fort bien réussi, imposant l'adoption effective des normes de gestion appropriées dans tout le Royaume-Uni.

Outre ses services essentiels, le Conseil a élaboré plusieurs programmes triennaux et quadriennaux portant sur différents problèmes muséaux. Centrés sur les loisirs éducatifs, l'éducation muséale et l'environnement naturel, ils encouragent tous les types de musées à se créer des publics nouveaux et à se rendre plus accessibles à l'ensemble de la communauté. Ils sont gérés par un coordonnateur qui travaille avec un comité de gestion composé d'experts des musées et d'autres spécialistes.

Les partenariats noués avec des organisations à tous les niveaux ont permis au Conseil de stimuler une expansion des investissements. Signe de l'intérêt toujours grandissant qu'il porte à la scène internationale, il a créé en 1994, avec le Scottish Arts Council et le British Coun-

cil, un International Cultural Desk qui conseille les musées ou d'autres organisations culturelles sur les possibilités qui leur sont offertes de travailler avec leurs homologues étrangers, Européens ou autres, favorisant ainsi l'exportation du savoir-faire écossais par le biais du tourisme, de publications, de voyages d'étude et d'échanges, tout en enrichissant l'expérience internationale du personnel des musées.

Cette collaboration a permis au Conseil d'élargir la gamme de ses services et de renforcer son rôle stratégique de représentant des intérêts des établissements. En 1984, la Commission des musées et galeries observait que par « ses pratiques et ses résultats, [le Scottish Museums Council] est tout proche de ce que nous considérons comme le conseil régional des musées idéal ».

En 1994, année de son trentième anniversaire, le Conseil pouvait être fier du bilan de son action dynamique en faveur du développement des musées écossais. ■

Faute de place, il ne nous est pas possible de publier la bibliographie détaillée fournie par l'auteur, mais on peut se la procurer sur demande auprès de *Museum international*. Pour de plus amples renseignements sur le Scottish Museums Council, s'adresser à son directeur, Scottish Museums Council, County House, 20-22 Torpichen Street, Edinburgh EH3 8JB ; tél. : (131) 229 7465 ; télécopie : (131) 229 2728. (NDE)

L'ICOM a cinquante ans

Patrick J. Boylan

En novembre 1996, le Conseil international des musées — ICOM — célébrera ses cinquante ans d'activité au service de la communauté muséale. Pendant ce demi-siècle d'existence, l'ICOM a contribué de manière significative au développement spectaculaire de musées de toutes sortes aux quatre coins du monde. L'influence du Conseil et son infatigable engagement à travers le monde en faveur du développement et de la promotion des musées et des professions qui y sont liées sont attestés par le fait qu'une forte majorité des musées sont plus jeunes que l'ICOM lui-même. Patrick Boylan, son vice-président, est l'un des trois membres du conseil exécutif qui écrivent l'histoire de ce cinquantenaire de l'ICOM. Il offre dans le présent article quelques réflexions personnelles sur les principaux aspects de l'évolution et des réalisations de l'ICOM.

Du 16 au 20 novembre 1946, l'assemblée constitutive de l'ICOM, réunie au Louvre, rassembla des délégués de quatorze pays (Australie, Belgique, Brésil, Canada, Danemark, États-Unis d'Amérique, France, Norvège, Nouvelle-Zélande, Pays-Bas, Royaume-Uni, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie) de l'Organisation des Nations Unies, de l'UNESCO, de l'Office international des musées, du Ministère français des affaires étrangères et de la Légation de Suède à Paris. En outre, des lettres de soutien annonçant une coopération et la création de comités nationaux avaient été envoyés d'Afrique du Sud, d'Argentine, du Brésil, du Chili, de Chine, d'Égypte, de Finlande, de Grèce, d'Haïti, d'Inde, du Nicaragua, du Pérou, des Philippines et de Turquie.

Le 16 novembre, au cours de la première séance du Conseil, Chauncey J. Hamlin, directeur du Buffalo Museum of Science (États-Unis d'Amérique), était nommé président. Le 18 novembre, les statuts et le règlement du Conseil étaient adoptés à l'unanimité. Les deux jours qui suivirent furent consacrés à un examen assez détaillé des grandes lignes de la politique future. Concrètement, il était décidé que l'ICOM fonctionnerait au moyen d'un système de comités nationaux et internationaux, et les sept premiers comités internationaux, dont chacun couvrait différents types de musées, étaient officiellement constitués. En voici la liste : musées scientifiques, de la santé et planétariums, musées d'art et d'art appliqué, musées de sciences naturelles, musées d'histoire des sciences et techniques, musées d'archéologie et d'histoire et sites historiques, musées d'ethnographie (incluant l'art et la culture populaires), jardins zoologiques et botaniques, parcs nationaux, forêts et réserves naturelles et musées dans la nature. (Trois de ces comités subsistent aujourd'hui sous

une forme qui n'a guère été modifiée : sciences naturelles, archéologie et histoire et ethnographie, tandis que l'actuel Comité international pour les musées et collections de sciences et techniques [CIMUSET] résulte de la fusion, opérée à la Conférence générale de 1948, du Comité pour les musées scientifiques, de la santé et planétariums et du Comité pour les musées d'histoire des sciences et techniques.)

Qu'est-ce qu'un musée ?

Au regard de l'histoire et des débats internes de l'ICOM, il est important de souligner que, dès la première heure, un large éventail d'institutions et d'espaces culturels fut considéré comme couvert par la définition de ce qui constitue un musée selon l'ICOM (et, en fait, selon l'UNESCO). Trois des sept comités initiaux avaient la responsabilité d'institutions et d'espaces qui n'étaient pas, du moins entièrement, des musées traditionnels présentant des collections dans un bâtiment. L'ICOM a englobé dans sa définition des musées et accueilli parmi ses membres les musées scientifiques et de la santé et les planétariums (nettement dissociés à l'origine des musées d'histoire des sciences et techniques constitués autour de collections), les sites historiques, les zoos, les jardins botaniques et une grande variété de sites naturels.

Au cours de son histoire, l'ICOM a traversé certaines périodes pendant lesquelles ses membres se sont profondément divisés, formant deux camps très divergents. D'un côté, les héritiers des membres fondateurs, qui avaient dans l'ensemble la même conception de la nature et du rôle des musées face à l'ensemble du patrimoine physique. Ainsi, dans les années 70 en particulier, l'ICOM, sous la conduite de deux de ses

directeurs, Georges Henri Rivière et Hugues de Varine, ainsi que d'autres membres influents, a joué un rôle moteur dans le développement du concept de musée intégré, prenant en compte l'ensemble de son environnement, de son cadre naturel, culturel et social.

De l'autre côté se trouvaient, et se trouvent toujours, des membres de l'ICOM qui soutiennent avec tout autant de fermeté que le terme « musée » doit être employé dans un sens beaucoup plus restreint, et ne désigner que les établissements entièrement, ou du moins principalement, fondés sur des collections scientifiques, historiques ou artistiques de type traditionnel. Alors ne seraient pas considérés comme des musées les établissements qui ne reposent pas principalement sur des collections, tels un grand nombre de musées scientifiques, de planétariums, de sites et de monuments historiques et naturels, de jardins zoologiques ou botaniques.

Inévitablement, les réticences peut-être temporaires, mais bien perceptibles, qui détournèrent l'ICOM de ses fonctions initiales dans le domaine des monuments et des sites historiques et dans celui des parcs nationaux et des réserves naturelles allaient conduire, dans les années 60, à la création d'une nouvelle ONG internationale liée à l'UNESCO, le Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS). La plus grande erreur de l'ICOM au cours de ce premier quart de siècle d'existence fut peut-être d'avoir laissé s'instaurer un climat propice à cette rupture. On pourrait même dire que les deux camps en présence se trouvent aujourd'hui encore affaiblis et appauvris par la division artificielle des responsabilités à l'égard du patrimoine physique mondial entre, d'une part, des musées étroitement, strictement définis comme des établissements fondés sur des

collections et, d'autre part, les sites et monuments historiques ou naturels.

Professionnalisme et éthique

Concernant la politique générale et les objectifs de l'organisation, la session inaugurale de 1946 avait mis l'accent sur une priorité bien définie qui est devenue un thème récurrent du programme et des activités de l'ICOM tout au long de ce demi-siècle : le statut et le développement des professions liées aux musées, y compris la formation et les échanges d'étudiants et de conservateurs. Rappelons que, traditionnellement, les personnels des musées pouvaient être classés en deux catégories nettement distinctes. D'un côté, ceux que caractérise le mieux le terme de conservateurs (des muséologues, au sens traditionnel de ce mot), soit l'ensemble des professionnels du musée qui remplissaient la quasi-totalité des fonctions spécialisées (acquisitions, recherche, catalogage et documentation, publications, organisation des expositions permanentes et temporaires, élaboration des programmes éducatifs). De l'autre, une seule catégorie d'employés, de travailleurs manuels fort peu considérés qui n'avaient aucun diplôme et apportaient une aide aux premiers (généralement très peu nombreux), assurant pour l'essentiel la sécurité, le nettoyage et l'entretien des locaux.

La situation a spectaculairement changé, et les cinquante ans d'histoire de l'ICOM lui-même témoignent, en partie du moins, de la diversification et de la répartition croissantes du travail dans le monde des musées. En 1948, la première Conférence générale plénière réclamait un statut et une formation appropriés pour les techniciens des musées, alors désignés par le terme de « muséographes », qui comptaient dans leurs rangs toutes

sortes de personnels auxiliaires, y compris des techniciens chargés de l'entretien des collections et des expositions. La Conférence générale suivante, réunie à Londres en 1950, a reconnu comme une branche distincte de la muséologie la profession de restaurateur et a mis en chantier une étude sur la formation professionnelle, les qualifications, les salaires, les conditions d'emploi en général. En 1953, la Conférence générale de Milan reconnaissait la nécessité pour les musées de disposer d'éducateurs qualifiés et d'enseignants, et elle créait un Comité international pour l'éducation muséale (précurseur du très influent et très efficace comité CECA d'aujourd'hui).

La Conférence générale de New York (1965) a peut-être été la plus marquante des premières années de l'ICOM. Elle a reconnu comme éléments importants et de plein droit du fonctionnement des musées un large éventail de professionnels : conservateurs, personnel scientifique de laboratoire, restaurateurs, techniciens de la conservation, « personnes qualifiées [...] recrutées dans la profession enseignante » responsables des activités éducatives et culturelles, de même qu'un large éventail de techniciens comprenant des spécialistes des « techniques audiovisuelles, de l'installation et de la présentation [des expositions], de l'éclairage, du conditionnement climatique, de la sécurité, de la bibliothéconomie, des techniques de la documentation », etc. Cette conférence a également reconnu la nécessité d'assurer une formation spéciale au personnel des petits musées où, par la force des choses, une ou deux personnes doivent exercer toutes sortes de fonctions spécialisées.

Les professions liées aux musées ont continué jusqu'à nos jours à se diversifier. Outre les fonctions traditionnelles de conservateur et de directeur, l'ICOM re-

connaît désormais officiellement, dans le cadre de ses multiples comités internationaux spécialisés, les professions suivantes : conservateurs-restaurateurs et autres techniciens spécialisés (Comité de la conservation), spécialistes de l'enregistrement, bibliothécaires, informaticiens et documentalistes (CIDOC), enseignants et autres éducateurs, personnels spécialisés dans la communication et les relations avec la communauté (CECA, MINOM), chercheurs (ICOFOM et tous les comités internationaux se rapportant à une discipline), architectes, décorateurs et interprètes (ICAMT), personnels chargés des expositions (ICEE, CIMAM, ICFA, ICAMT), spécialistes de l'audiovisuel et des nouvelles technologies (AVICOM), spécialistes des bibliothèques de musées, des archives, de la documentation et de l'information (CIDOC, SIBMAS), archéologues, écologues, géologues, ethnographes, spécialistes de l'histoire sociale et autres personnels externes de terrain (ICMAH, NATHIST, ICME, ICR, MINOM, etc.), personnels d'administration et de gestion générales et spécialisées, comprenant les responsables de la gestion financière, des affaires juridiques et la gestion du personnel et des locaux (INTERCOM), spécialistes de la sécurité des musées (ICMS), chargés des relations publiques, du marketing et des autres activités commerciales (MPR, INTERCOM), spécialistes de la formation et de l'enseignement muséologiques, aussi bien dans les musées que dans les établissements de formation (ICTOP).

Autre préoccupation majeure de ces vingt-cinq dernières années : les normes de comportement à respecter aussi bien par les musées en tant qu'institutions que par chaque membre de leur personnel. A la suite des campagnes menées pendant de nombreuses années par l'ICOM et d'autres organismes pour lutter contre

l'accroissement du trafic des œuvres d'art et des autres objets de culture volés ou découverts lors de fouilles archéologiques sauvages et illégalement exportés, l'UNESCO adoptait, en 1970, la Convention internationale sur l'exportation, l'importation et le transfert de propriété illicite de biens culturels. Très vite, l'ICOM a soutenu cette initiative, adoptant en 1971 un Code ICOM d'éthique des acquisitions. L'élaboration d'un code de déontologie complet fut ensuite entreprise. Après de larges consultations, il a été adopté à l'unanimité par l'Assemblée générale de Buenos Aires en 1986. Ce code définit des règles générales de déontologie professionnelle dont le respect est considéré comme une condition minimale à l'exercice d'une profession liée aux musées.

Les musées dans la société contemporaine

La neuvième Conférence générale, qui s'est tenue à Grenoble et à Paris en 1971 sur le thème « Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain », a considérablement modifié la conception qu'avait l'ICOM de sa propre action. Après s'être concentré pendant un quart de siècle sur les fonctions traditionnelles des musées — constitution de collections, conservation, rôle des conservateurs, recherche et communication —, l'ICOM décidait à Grenoble de privilégier le rôle potentiel des musées dans la société en général, dans l'éducation et dans l'action culturelle, faisant valoir qu'à travers ses fonctions principales traditionnelles le musée devait être considéré, « avant toute chose, au service de l'humanité », au service d'une société en mutation permanente, posant en principe

qu'« une certaine conception du musée qui le limiterait à la préservation du patrimoine culturel et naturel de l'être humain, non pas comme manifestation de tout ce qui est significatif dans son développement mais seulement comme possession d'objets, doit être remise en cause ». Dorénavant, chaque musée doit admettre qu'il a le devoir de servir non seulement ses visiteurs traditionnels mais aussi l'ensemble de la société au sein de laquelle il agit. C'est aussi à Grenoble que le terme d'« écomusée » a fait son apparition et c'est là que prit sa source le processus qui allait déboucher sur le séminaire UNESCO de Santiago du Chili (1972), relatif au rôle des musées dans l'Amérique latine d'aujourd'hui, et sur la Déclaration de Santiago, maintenant considérée comme l'acte fondateur de la nouvelle muséologie internationale, dont l'objectif central est de faire des musées un instrument directement au service de la société et du développement social.

La réorientation radicale de la perception par l'ICOM du rôle clé des musées dans la société, adoptée à la Conférence de Grenoble et Paris, a été menée de front dans le cadre d'un vaste réexamen parallèle du rôle et de la composition de l'ICOM, fondé sur le principe que celui-ci « doit améliorer sa capacité de répondre aux besoins de l'ensemble de ses membres ». La Conférence a jugé urgent de procéder à une révision en profondeur de la structure et des statuts, règlements, programmes et services de l'ICOM. De larges consultations ont abouti à l'élaboration de recommandations détaillées et à une rédaction entièrement nouvelle des statuts et du règlement qui, présentés à la Conférence générale de Copenhague en 1974, ont modifié radicalement la composition de l'ICOM. Rejetant le modèle

traditionnel des ONG constituées de comités nationaux restreints réunissant des personnes triées sur le volet par un organisme national approprié, il est devenu une organisation de masse, ouverte sans restriction à tous les musées reconnus et à tous leurs spécialistes et techniciens, où qu'ils résident (la seule réserve étant que les marchands de biens culturels continueraient à ne pas être admis, et la seule condition étant l'acceptation par tous les membres des principes du Code d'éthique des musées).

Cette transformation d'un « club » très fermé d'experts sélectionnés en une grande organisation ouverte a eu un retentissement encore plus considérable sur le fonctionnement des comités internationaux de l'ICOM. Les réunions annuelles de beaucoup d'entre eux sont devenues de grandes conférences à part entière, très différentes des séances de travail presque intimes d'autrefois, ce qui ne va pas sans poser de nouveaux problèmes de logistique, d'organisation et (cités en dernier, mais non les moindres) de financement.

Au cours de la vingtaine d'années qui s'est écoulée depuis l'adoption de ses nouveaux statuts, l'ICOM s'est très largement développé : il compte aujourd'hui beaucoup plus de membres du monde entier que de nombreuses ONG qui lui sont à d'autres points de vue comparables et desservent des professions numériquement bien plus importantes (bibliothécaires, professeurs d'université ou praticiens des arts du spectacle, pour ne citer que trois exemples parmi bien d'autres). Avec ses quelque onze mille cinq cents membres et ses cent six comités nationaux, l'ICOM a connu une croissance relativement rapide qui a sensiblement modifié son fonctionnement, voire sa nature. ■

L'ICOM dans la lutte contre le trafic illicite des biens culturels

Elisabeth des Portes

Depuis longtemps allié à l'UNESCO pour combattre dans le monde entier le trafic des biens culturels volés, l'ICOM s'est en permanence attaché à rendre toujours plus attentif à ce fléau les professionnels des musées et, plus récemment, les principaux acteurs du marché de l'art international. Elisabeth des Portes, secrétaire général de l'ICOM, expose ici les très nombreuses dispositions prises pour mettre fin à des actes qui constituent une grave menace pour la préservation de notre héritage culturel et le développement même des travaux des hommes de science.

Cinquante années d'existence constituent pour une organisation l'heure des bilans. Le Conseil international des musées (ICOM) n'échappe pas à la règle. Au cours de l'année 1996, de nombreuses manifestations ont marqué partout dans le monde cette étape significative de la vie de notre organisation.

Né à l'initiative d'une petite poignée d'hommes et de femmes de bonne volonté — en cela caractéristique du grand mouvement internationaliste de l'après-guerre —, l'ICOM se retrouve aujourd'hui fort de douze mille membres répartis sur les cinq continents. Ses vingt-cinq comités internationaux sont autant de forums professionnels où s'opèrent les échanges dans les différents domaines désormais nécessaires à la gestion moderne du musée.

Au cours de ces cinquante années, l'institution muséale a considérablement évolué : nous pensons que notre organisation a largement contribué aux réflexions et au travail qui ont permis aux musées de mieux répondre aux attentes de leurs publics et de connaître le succès qu'ils remportent en cette fin de siècle.

Certains des acquis de cette période sont à mettre particulièrement au crédit de l'ICOM : professionnalisation des personnels, rôle éducatif du musée, évolution de la notion de patrimoine, implication des communautés, déontologie professionnelle...

Si l'heure est aux bilans, une organisation cinquantenaire se doit aussi d'identifier les enjeux qui se posent à la profession pour l'avenir : l'un d'entre eux est assurément de répondre aux menaces dont les biens culturels sont de plus en plus victimes. Les difficultés économiques, l'instabilité politique, les conflits armés ont créé des situations de réel danger où le patrimoine, devenu otage, est détruit ou livré à un trafic illicite devenu florissant.

Le présent article décrit ce phénomène et présente la mobilisation engagée ces dernières années par l'ICOM, avec ses partenaires, pour l'endiguer.

Un phénomène mondiallement répandu

L'examen de la situation démontre que le trafic illicite des biens culturels atteint l'ensemble des pays de la planète. Contrairement aux idées reçues, ce ne sont pas seulement les pays en voie de développement qui en sont les victimes, mais aussi l'ensemble des pays développés.

En Europe, ce sont les églises ou les châteaux qui sont les proies les plus faciles pour les voleurs. Quelques grands musées (le Louvre, à Paris, notamment) ont dû renforcer leurs mesures de sécurité après avoir subi plusieurs vols. Les galeries et collections privées sont de plus en plus souvent « visitées ». La situation instable des pays de l'ex-URSS a amené vers les antiquaires de l'Ouest nombre d'objets sortis de façon illicite. Des manuscrits de grande valeur ont été volés à la Bibliothèque nationale de Saint-Petersbourg...

Mais la situation est plus grave encore dans les pays en voie de développement. Après avoir longtemps été dépouillés de leurs objets ethnographiques par les visiteurs de passage, les missionnaires ou les résidents étrangers, les pays de l'Afrique subsaharienne sont désormais la proie des pillards de sites archéologiques et connaissent le même sort que les sites égyptiens. La vallée du Niger, notamment, est particulièrement atteinte, au point que certains archéologues ont pu dresser des cartes des pillages : au Mali, par exemple, on estime que, dans certaines régions, plus de 70 % des sites archéologiques ont été détruits par des fouilles clandestines. Il en est de même

d'autres sites archéologiques importants comme les sites Sao du Tchad.

Des fouilles scientifiques parviennent cependant à se faire, mais c'est à la condition que les archéologues prennent la précaution de les garder secrètes et de n'en publier les résultats que lorsqu'ils estiment leur travail terminé. C'est le cas des fouilles exemplaires menées au Niger, sur le site du Bura, en 1983, qui ont dégagé sur plusieurs centaines de mètres carrés une vaste nécropole datée du II^e au XI^e siècle.

Dans les pays où le tourisme est développé, le trafic peut toucher d'autres formes de patrimoine : au Kenya et en Tanzanie, le mobilier en bois et les fameuses portes sculptées de la côte est de l'Afrique sont très prisés des acheteurs occidentaux. Il en va de même pour les portes des greniers collectifs au Maroc ou pour les statues funéraires Sakalava de Madagascar¹.

Les musées eux-mêmes, garants de l'authenticité des objets, sont désormais la proie des voleurs, du fait probablement de la circulation de « faux » de meilleure qualité. En l'espace de dix-huit mois, en 1994 et 1995, les trois grands musées du Nigéria, à Ife, Jos et Ibadan ont subi des vols majeurs : 34 pièces volées à Ife en novembre 1994, 9 pièces volées à Jos en janvier 1995². Le musée d'Ibadan a été entièrement vidé de ses collections — mises en réserve lors du réaménagement du musée — au cours de deux vols successifs.

En Amérique latine, les « professionnels » des pillages sont baptisés *vaqueros* : pilleurs de tombes. Leurs méthodes sont bien connues : pioche et dynamite. Ils recherchent essentiellement les objets en terre cuite, les métaux précieux ou les pierres semi-précieuses et sévissent dans toute l'Amérique centrale. L'ampleur de ce phénomène peut être illustrée par le

cas de l'Équateur qui, en 1983, a récupéré 9 236 pièces archéologiques sorties illicitement du pays et qui étaient en possession d'un seul collectionneur italien.

Les vols affectent également les musées, particulièrement les petits musées sur site comme le musée d'Inga Pirca, le seul site inca de l'Équateur, mais aussi les musées situés dans des villes de moyenne ou de grande importance : le musée Nicolas-Avelladana de Tucumán (Argentine), et aussi le musée anthropologique de Mexico. Par ailleurs, dans toute l'Amérique latine, les églises sont systématiquement pillées : objets de culte, sculptures et peintures religieuses alimentent le marché de l'art.

La même situation se retrouve en Asie, où le pillage des sites archéologiques alimente lui aussi le marché de l'art à Hong Kong, au Japon, puis en Europe et aux États-Unis d'Amérique. Au Cambodge, le roi Norodom Sihanouk a souhaité interpellé la communauté internationale, car il considère que les temples d'Angkor ont été davantage abîmés par le pillage au cours de ces dix dernières années que pendant toute leur histoire.

De leur côté, les objets archéologiques chinois se retrouvent en si grand nombre chez les antiquaires européens qu'Interpol a décidé d'envoyer une mission sur place.

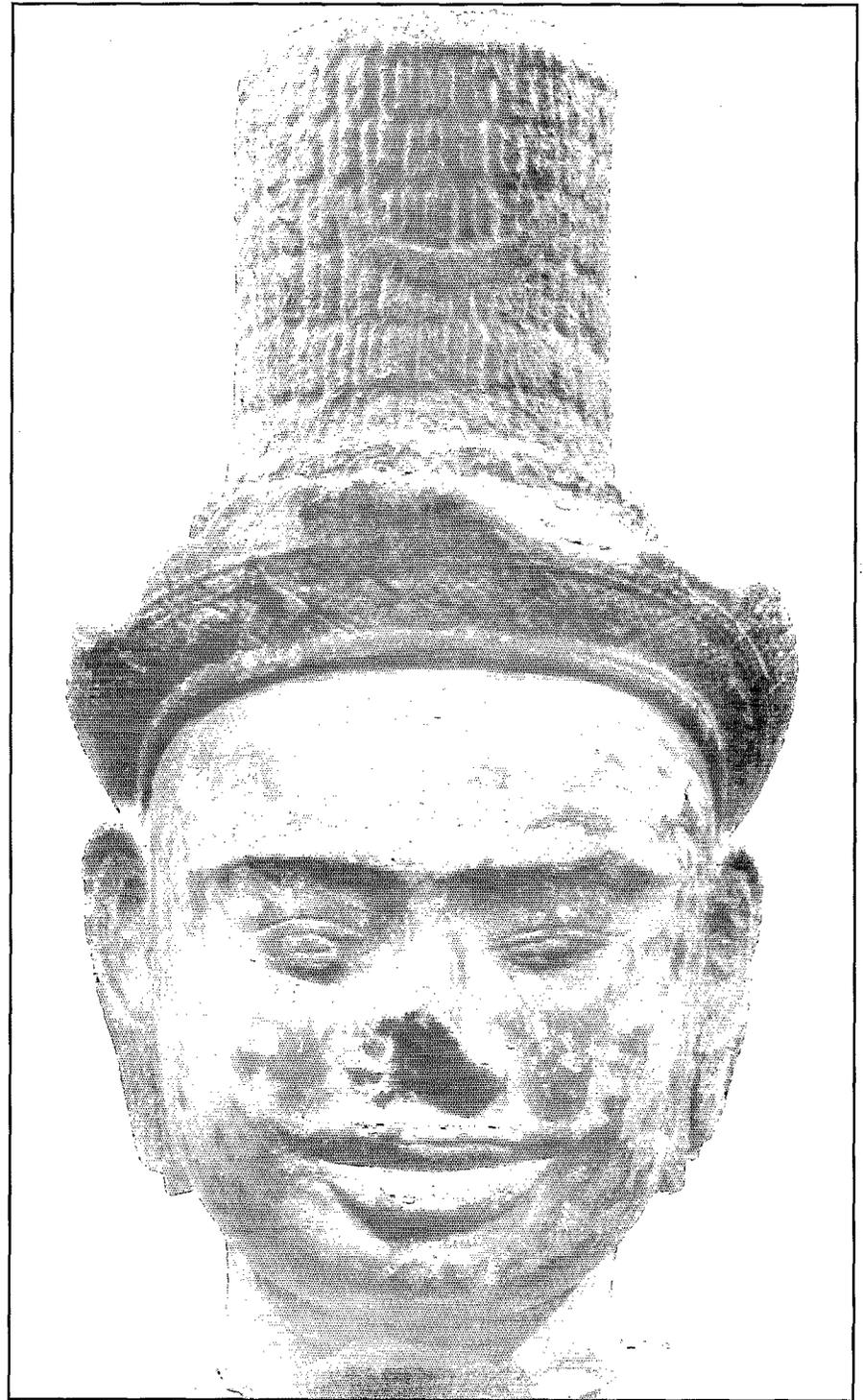
Les motivations scientifiques et déontologiques de l'ICOM

Les raisons pour lesquelles l'ICOM s'est toujours engagé dans cette lutte aux côtés de l'UNESCO sont de plusieurs ordres.

Sur un plan scientifique, tout d'abord, les pillages dont sont victimes les sites archéologiques empêchent toute interprétation des objets. Hors de leur contexte, ceux-ci sont incapables de livrer l'information qui permettrait d'en dégager une

signification au regard de l'histoire. Dramatique pour de nombreux pays, ce phénomène l'est plus encore pour l'Afrique, qui possède peu d'archives écrites : sans les découvertes issues des fouilles archéologiques, la mémoire du continent va s'éteindre, et il sera à tout jamais impossible de reconstituer son histoire. C'est à ce titre que certains ont pu parler de « génocide culturel ». Sur le plan déontologique, l'ICOM a toujours souhaité avoir une position claire. Son Code de déontologie, adopté en 1986, dispose qu'« un musée ne doit acquérir aucun objet [...] sans que [...] le responsable du musée ne soit assuré que le musée peut obtenir un titre de propriété en règle [et] que cet objet n'a pas été acquis dans, ou exporté de son pays d'origine [...] en contrevenant aux lois de ce pays ». Ces dispositions, qui concernent les acquisitions, valent également pour les expositions. Chaque membre de l'ICOM est invité à adopter ce code en devenant membre de l'organisation. Traduit en seize langues, il sert désormais de référence internationale.

Le Code de déontologie rappelle également les règles de respect mutuel qui doivent régir les relations des professionnels de musée entre eux. Elles sont essentielles pour la collaboration internationale dans la lutte contre le trafic illicite : les appels lancés à la communauté internationale par les professionnels africains pour que cesse l'hémorragie de leur patrimoine hors du continent ou l'appel lancé à la tribune de l'ONU en 1991 par le prince Norodom Ranariddh³ en témoignent. Le Comité de l'ICOM pour la déontologie a ainsi été saisi de plusieurs cas au cours des récentes années et a rappelé à certains musées les principes du Code. Cela explique d'ailleurs la position de l'ICOM vis-à-vis du marché de l'art, dont nous souhaiterions qu'il se moralise et adopte, lui aussi, un code de déontologie.



Nous considérons en effet que le marché de l'art constitue un complément à l'action culturelle des musées, puisque le particulier, en devenant acquéreur — et, qui sait ? collectionneur —, contribue également à la préservation et à la promotion du patrimoine. Mais, pour qu'il continue à se porter acquéreur, les meilleures conditions de sécurité doivent être garan-

Cette tête d'une statue de Çiva, volée dans un entrepôt à Angkor, a été récemment acquise par le Metropolitan Museum of Art de New York. Après vérification avec l'ICOM, la direction du musée a pris contact avec le Gouvernement cambodgien, qui a officiellement demandé la restitution de l'objet.

ties, alors que le marché de l'art est aujourd'hui le seul secteur de la vie économique où l'on a 90 % de risques de devenir receleur.

L'action en faveur des législations

Depuis l'adoption de la Convention de l'UNESCO de 1970, à l'élaboration de laquelle il fut étroitement associé, l'ICOM est intervenu auprès de ses comités nationaux pour qu'ils incitent leurs gouvernements à la ratifier. Les professionnels de musée sont en effet les premiers intéressés à faire adopter par les politiques et les législateurs de leur pays les conventions internationales : leur action

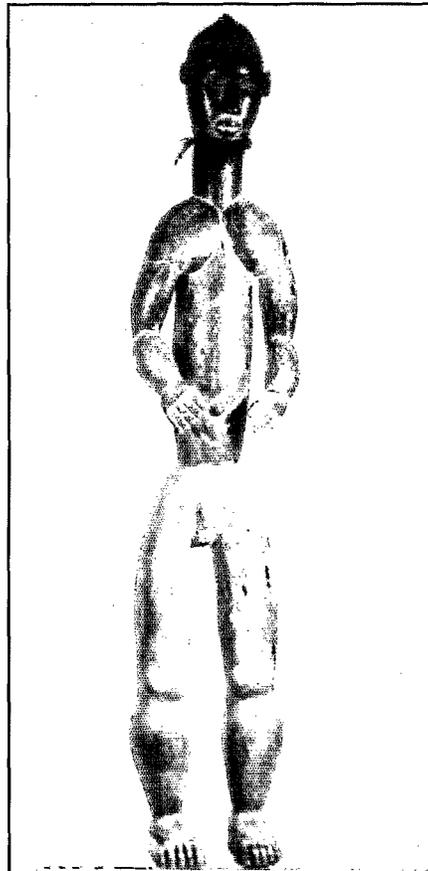
est déterminante dans ce domaine. Une pression particulière s'est exercée plus récemment sur un certain nombre de pays européens dont la majorité n'a pas encore ratifié la Convention : le Ministre français de la culture s'est engagé en 1995 à ce que la Convention soit ratifiée dans les mois à venir, et plusieurs démarches ont été effectuées par la Suisse, preuve qu'après vingt-cinq ans il n'est pas encore trop tard pour obtenir gain de cause.

L'ICOM s'est attaché à mieux faire connaître le décret d'application pris par les États-Unis d'Amérique, seul grand pays du marché de l'art à avoir ratifié la Convention de l'UNESCO. Ce décret permet aux pays qui l'ont eux-mêmes ratifiée d'interdire sur le sol américain la vente d'objets de leur patrimoine, en particulier ceux issus de fouilles clandestines. Ce décret, insuffisamment connu des pays « exportateurs » (et dont la gestion est confiée au Cultural Property Advisory Committee, qui dispose de trop peu de moyens pour le promouvoir de façon satisfaisante), n'a donné lieu à des accords qu'avec quatre pays latino-américains, El Salvador, Bolivie, Pérou, Guatemala, et un pays africain, le Mali.

Par bonheur, l'évolution des mentalités, ainsi que les règles posées par les codes de déontologie ont amené, ces dernières années, une refonte des législations qui tend à renverser la charge de la preuve : l'acquéreur d'un bien culturel ne pourra plus désormais être considéré de bonne foi (la notion de bonne foi étant l'une des faiblesses reprochées à la Convention de l'UNESCO) s'il ne fait pas la preuve de sa « diligence ». La Directive européenne de 1993 et la Convention d'Unidroit de 1995 vont toutes deux dans ce sens : elles représentent une avancée importante.

Comme pour la Convention de l'UNESCO, l'ICOM s'est engagé à

© Musée national d'Abidjan



Statue bété volée au Musée national d'Abidjan, en Côte d'Ivoire. Saisie à l'Hôtel des ventes Drouot, à Paris, en décembre 1994, elle a été renvoyée en Côte d'Ivoire en décembre 1995.

encourager la ratification de la Convention d'Unidroit auprès de ses comités nationaux.

Le travail des comités internationaux

Les professionnels du patrimoine ont la charge du travail nécessaire en amont à la protection des biens culturels. Au sein de l'ICOM, plusieurs comités internationaux constituent un lieu d'échanges où l'information sur les avancées de chaque discipline peut circuler. Quatre d'entre eux sont plus spécifiquement destinés à assurer la protection des collections.

La sécurité des collections repose sur une formation appropriée de l'ensemble des personnels de musée. Depuis sa création en 1946, l'ICOM a œuvré en faveur d'une professionnalisation des personnels qui veillent sur le patrimoine et le protègent. Le Comité de l'ICOM pour la formation du personnel dans les musées (ICTOP) a publié un *Syllabus* qui détaille les différentes formations à assurer pour une bonne gestion du musée et de ses collections. Il recense les différentes formations proposées aux niveaux national et international et en assure la diffusion.

L'établissement des inventaires est une étape indispensable à la sécurité des collections. Pour de trop nombreux musées encore, ces inventaires sont inexistantes ou lacunaires. Or seule la fiche d'inventaire pourra à la fois prouver l'appartenance d'un objet au fonds du musée et aider à son identification. Le CIDOC (Comité international de l'ICOM pour la documentation) aide les musées à établir leurs inventaires. Grâce à l'activité de ses groupes de travail internationaux qui œuvrent à l'élaboration de normes professionnelles internationales, une première liste de normes d'information minimales, ou « champs », a été établie en 1978 et

publiée dans la revue de l'UNESCO *Museum* afin d'être diffusée à l'ensemble des professionnels. D'autres groupes de travail coordonnent le vocabulaire et la terminologie, créent des listes de catégories spécifiques d'objets et analysent l'information que les musées utilisent pour la gestion, la recherche, l'exposition et la conservation des objets. Cette collaboration professionnelle est indispensable à l'échange d'informations sur le plan international, seul niveau valable pour un réseau efficace.

En plus de ce travail théorique, l'ICOM a entrepris, entre 1992 et 1995, de répondre concrètement aux besoins exprimés par un certain nombre de pays en matière de documentation et d'inventaire. Dans le cadre du programme AFRI-COM, programme de l'ICOM pour l'Afrique, un projet pilote de standardisation des inventaires de collections a été mis en place. Six musées se sont portés candidats pour jouer un rôle régional d'incitation et de formation : ils collaborent au projet commun de standardisation, reçoivent dans ce cadre des équipements et une formation, et s'engagent à promouvoir le projet dans les autres musées de leur pays et de la sous-région. Le même type de projets devrait voir le jour dans les prochains mois en Amérique latine et dans les pays arabes.

La mise en place dans les musées de mesures de sécurité — qu'elles fassent ou non appel à des technologies avancées — permet une protection utile contre le vol. Le Comité international de l'ICOM pour la sécurité dans les musées (ICMS) se consacre à la publication de directives internationales de sécurité, à des missions de formation des personnels d'encadrement. Au cours de ses réunions annuelles, les mesures préventives et les systèmes de protection sont analysés et les expériences partagées.

Dans de nombreux pays, le patrimoine culturel n'est pas présenté dans un musée : il est encore conservé par les communautés qui l'ont produit. Il en est de même du patrimoine naturel. Il convient donc de sensibiliser les populations à l'importance de ce patrimoine, gardien de leur identité culturelle. La tâche des professionnels consistera donc à se rapprocher de ces communautés et à engager une collaboration. C'est l'un des thèmes de travail du Comité international de l'ICOM pour l'éducation et l'action culturelle (CECA), dont les membres constituent le personnel de musée spécialisé dans l'interprétation et la médiation des œuvres auprès du public. De la même manière, la protection des sites archéologiques, déjà ou non encore fouillés par des archéologues professionnels, requiert la mobilisation des populations locales, considérées comme les seuls gardiens efficaces d'un tel patrimoine.

Les ateliers avec les policiers et les douaniers

Depuis quelques années, de façon à améliorer l'application de la convention de 1970 sur les moyens d'interdire et d'empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels, l'UNESCO et Interpol réunissent les professionnels du patrimoine en ateliers régionaux. Un représentant de l'ICOM fut aussi invité à participer aux ateliers organisés en Thaïlande en février 1992, au Cambodge en juillet 1992, en Hongrie en avril 1993.

En septembre 1993, l'ICOM a décidé de s'associer plus activement à ces initiatives et de lever des fonds pour réunir, à l'occasion de ces ateliers, les professionnels des musées, de la police et des douanes. Ainsi, une collaboration nationale peut s'instaurer entre les représen-

tants de ces trois professions, puis une collaboration régionale avec leurs homologues des autres pays. Cette collaboration, en mettant en place des équipes directement intéressées à la protection du patrimoine, permet d'améliorer considérablement la situation sur le terrain.

Le premier atelier de ce type jamais tenu en Afrique a eu lieu en Tanzanie en septembre 1993. Le second s'est tenu au Mali en 1994, le troisième en Équateur en 1995. Pour la première fois se réunissaient des professionnels qui ne s'étaient jamais rencontrés sur le plan national, et nous attendons beaucoup dans l'avenir des liens qui se sont noués de la sorte.

Les publications

Un certain nombre d'organismes publient et diffusent des photographies d'objets volés : Interpol et l'UNESCO en premier lieu, l'IFAR aux États-Unis d'Amérique, le magazine *Trace* au Royaume-Uni, différentes revues scientifiques comme *Minerva* aux États-Unis ou des catalogues de ventes comme *La Gazette de Drouot* à Paris. Les *Nouvelles de l'ICOM*, bulletin trimestriel distribué gratuitement aux douze mille membres de l'ICOM dans le monde entier, reproduisent des photographies et des notices d'objets disparus ayant été répertoriés par Interpol. Récemment, plusieurs objets d'art japonais volés en 1989 au Tikotin Museum d'Haïfa (Israël) et une tête d'homme en bronze volée au Musée national du Nigéria ont été retrouvés grâce à la rubrique « Patrimoine » des *Nouvelles de l'ICOM*.

Compte tenu de ces succès, l'ICOM a souhaité renforcer cette politique en publiant une série intitulée « Cent objets disparus », qui serait largement diffusée aux professionnels des musées, aux services de police et des douanes, aux pro-

fessionnels du marché de l'art, aux salles des ventes et aux galeries. Le premier numéro, consacré à Angkor, est sorti en septembre 1993. Le second numéro, paru en 1994, est consacré au pillage en Afrique. Quatre autres numéros sont en préparation : pour l'Amérique latine, l'Europe, les pays arabes et l'Asie.

L'objectif de ces publications est de constituer un outil à la fois d'information et de sensibilisation, le titre de la série indiquant bien que, au-delà des objets montrés, c'est l'ensemble du patrimoine dont ils sont les représentants sur lequel nous souhaitons attirer l'attention.

Outil d'information pour les professionnels des musées, tout d'abord, dont le premier devoir est d'exercer la plus grande vigilance sur les acquisitions ou les donations faites à leur musée. Très vite, nous nous sommes aperçus que ce travail n'était pas inutile, puisque, dans les musées les plus informés, notre publication avait joué son rôle : ainsi, au Metropolitan Museum of Art de New York — qui nous le fit savoir immédiatement — fut retrouvée une tête khmère publiée dans *Pillage à Angkor*. La demande de restitution faite par le gouvernement du Cambodge sera, nous l'espérons, rapidement satisfaite.

Outil d'information pour le marché de l'art également. Deux mois après notre première publication, un antiquaire parisien restituait une statue khmère ; plus tard, deux autres objets, vendus par Sotheby's à Londres et à New York, étaient formellement identifiés et, depuis, ont fait l'objet de demandes de restitution de la part du Cambodge. Malgré la collaboration de Sotheby's, nous regrettons que leurs « experts » semblent si peu informés et laissent une maison de renom proposer à la vente des objets qui sont notoirement le produit de pillages systématiques.

Des succès semblables ont été égale-



© Musée d'art et d'archéologie, Madagascar

ment enregistrés depuis la publication de *Pillage en Afrique*, deuxième numéro de la série. Une statue malgache a été ainsi restituée par un antiquaire parisien, six autres ont été saisies à Bruxelles. Une statue bété volée au Musée national d'Abidjan (Côte d'Ivoire) a, elle aussi, retrouvé le chemin de son musée. Une statue Banskoni du Mali a été saisie à Paris...

Même symboliques, les restitutions parfois rapides obtenues auprès des antiquaires montrent qu'un souci plus grand

Statuette funéraire sakalave volée sur une tombe à Morondava, Madagascar. Saisie, à Paris, chez un antiquaire en mars 1995, elle a été restituée aux autorités malgaches. Six autres objets de même nature ont été saisis à Bruxelles.

de transparence se fait jour. Il est vrai que notre collaboration étroite avec Interpol et les polices nationales contribue à faciliter les contacts.

Ces publications nous ont également permis d'atteindre un public plus large. La presse écrite, la radio et la télévision se sont fait l'écho de nos préoccupations : cela nous permet de toucher l'opinion publique, seule capable de faire sensiblement évoluer certaines pratiques. Nous sommes de plus en plus soutenus dans cette démarche par les expositions des musées, qui, lorsqu'elles présentent un patrimoine qu'elles savent menacé, attirent l'attention des visiteurs sur ce phénomène. Ce fut le cas de l'exposition « Vallée du Niger », présentée entre 1993 et 1994 à Paris et à Leyde (Pays-Bas) puis, pour la première fois dans l'histoire d'une exposition d'art africain, dans les six pays africains concernés. Cette initiative mérite d'être mentionnée, car elle n'est pas encore une pratique usuelle, comme le démontre, par exemple, l'exposition « Africa 95 » présentée à la Royal Academy de Londres, qui n'a pas fait preuve de la même rigueur.

La politique de lutte contre le trafic illicite des biens culturels ne peut porter

ses fruits qu'à long terme. Ce n'est que par une action patiente auprès des « acteurs » — musées, police, douanes, marché de l'art — que des résultats seront obtenus. Elle suppose un changement des mentalités, qui ne pourra s'opérer que par une sensibilisation de l'opinion publique. La mobilisation réalisée autour de la vente de l'ivoire ou de la conservation de certaines espèces en danger devrait pouvoir être obtenue également pour les biens culturels, qui conservent la mémoire et l'identité des nations.

C'est en tout cas la profonde conviction de notre organisation, qui s'est résolument engagée dans ce combat dont l'enjeu sera, au XXI^e siècle, la survie du patrimoine. ■

1. *Cent objets disparus. Pillage en Afrique*, ICOM, 1994, p. 96, 97, 101, 113. (ISBN 92-9012-017-7.)
2. *Le trafic illicite des biens culturels en Afrique*, ICOM, 1995. (ISBN 92-9012-121-1.)
3. Appel relayé par le roi Norodom Sihanouk dans *Cent objets disparus. Pillage à Angkor*, p. 6-7, ICOM/EFEO, 1993. (ISBN 92-9012-015-0.)

Forum

Avec ce numéro, Museum international inaugure une nouvelle rubrique en forme de tribune ouverte à la réflexion sur des problèmes muséologiques significatifs.

Nous nous proposons de traiter, dans chaque numéro, d'un sujet important, des spécialistes étant invités à faire connaître leur opinion.

Directeur du comité qui décerne le prix du Musée européen de l'année et auteur de cinquante-trois ouvrages sur les musées, l'histoire sociale et industrielle et la sociolinguistique (son Museums of Influence, en particulier, est bien connu), Kenneth Hudson a accepté d'être le « meneur de jeu » : il présentera les sujets de manière à obtenir des réponses vivantes, subjectives et provocantes. Nous espérons que cette rubrique ouverte à la controverse et au débat sera pour nos lecteurs une source abondante d'idées neuves et nous les invitons à nous adresser leurs commentaires sur les thèmes abordés, ainsi que des suggestions pour le choix des sujets futurs.

Point de vue de Kenneth Hudson sur les musées d'art

Dans le monde des musées, les musées d'art font figure d'arriérés. Ils continuent, pour l'essentiel, de faire ce qui se faisait il y a deux siècles : accrocher des tableaux aux murs et mettre des sculptures au milieu des salles. Il faut, pour voir ces œuvres, beaucoup marcher et rester longtemps debout. La visite d'un musée d'art met à l'épreuve la résistance physique des visiteurs, même quand il y a quelques aires de repos.

Si j'ai un tableau chez moi, je peux, confortablement assis dans un fauteuil, le regarder aussi longtemps que je le désire, m'en imprégner, me faire à son sujet des réflexions toujours nouvelles. Au bout d'une demi-heure, il peut m'arriver de m'assoupir ; quand j'ouvre de nouveau les yeux, le tableau est toujours là, il m'attend, je peux en poursuivre l'examen. Comprendre l'art demande beaucoup de temps, et c'est une opération

qui fait intervenir aussi bien l'émotion que l'intelligence. Il est possible d'accélérer considérablement le fonctionnement de l'intellect, mais l'émotion ne naît pas sur commande. Aussi la longue promenade qu'est devenue la visite d'un musée d'art stimule-t-elle l'intelligence au détriment des émotions. L'intelligence peut s'adapter à la succession rapide de tableaux qui défilent devant nos yeux, mais la sensibilité en est incapable ; c'est l'une des raisons pour lesquelles les historiens d'art souffrent d'une hypertrophie de l'intelligence.

Ce que j'appelle de mes vœux, pour mon plaisir et par instinct de conservation, c'est une espèce nouvelle de musée d'art qui exposerait très peu d'œuvres à la fois et qui, par son aménagement et son ameublement, favoriserait l'activité contemplative de visiteurs assis, et non pas les performances sportives. Pour le moment, la reproduction d'un tableau, que je peux regarder chez moi à loisir, m'apporte bien plus que l'original, qui doit rivaliser avec les œuvres voisines et s'accommoder du défilé incessant des visiteurs.

Commentaires de Marilyn Martin, directrice de la South African National Gallery, au Cap

La South African National Gallery ne répond ni à la description que Kenneth Hudson fait des musées d'art, ni à ses exigences. Si, au nom du peuple sud-africain, une collection d'œuvres d'art anciennes et contemporaines lui a été confiée, le musée n'est plus seulement un dépôt d'objets d'art, il ne s'adresse plus uniquement à quelques privilégiés, à une élite. Nous menons une activité culturelle et éducative, nous encourageons la pratique des arts plastiques et travaillons directement avec les groupes divers qui composent nos communautés. Nous évaluons en permanence les activités du musée pour nous assurer qu'elles correspondent toujours aux besoins et aux exigences d'un pays en mutation rapide. Nous pensons également qu'il nous incombe de renforcer une identité nationale commune à tous les Sud-Africains,

même si elle se fonde sur des cultures diverses, et de contribuer à l'écriture ou à la réécriture de notre histoire et de notre histoire de l'art. Notre musée d'art participe pleinement à la transformation de la société.

Au cours des dernières années, la South African National Gallery a organisé un certain nombre d'expositions novatrices. Il nous a fallu pour cela collaborer étroitement avec les communautés dont nous avons présenté l'histoire ou les arts plastiques, et associer des particuliers à la préparation des expositions et de la documentation écrite. En conséquence, les Sud-Africains prennent aujourd'hui possession de leur musée d'art national, et ces échanges sont pour nous un facteur d'enrichissement et de dynamisme.

Nous avons apporté beaucoup de réflexion, d'attention et de soin à la présentation des objets exposés, qui sont d'une grande diversité. Une même exposition peut comprendre à la fois des tableaux anglais du XIX^e siècle et des appuie-tête africains sculptés, des bâtons cérémoniels et d'autres objets de la même époque, des œuvres d'art contemporaines et des ouvrages ornés de perles, une rétrospective consacrée à un artiste méconnu et les portraits d'un photographe. Les visiteurs sont invités à vivre une expérience, à s'attarder, à s'asseoir, à s'arrêter pour prendre un rafraîchissement. Ils n'ont nul besoin de se dépêcher et peuvent toujours revenir, puisque l'entrée est gratuite. Nos collections séduisent et instruisent autant les visiteurs occasionnels et mal préparés que ceux qui veulent satisfaire une passion intellectuelle ou cherchent des émotions esthétiques. Aucune reproduction mécanique, qu'on la trouve dans un livre ou sur Internet, ne remplace la découverte puis la contemplation directes d'une œuvre d'art originale. ■

Les lecteurs sont priés d'envoyer leurs commentaires (qui ne devront pas dépasser trois paragraphes) au rédacteur en chef de Museum international, UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75352 Paris 07 SP (France). Télécopie (33) 01.42.73.04.01, sous la référence « Forum, les musées d'art ».

Technologies avancées

« Virtuel. 1° *Philo. ou littér.* Qui n'est qu'en puissance, qui est à l'état de simple possibilité dans un être réel. Qui a en soi toutes les conditions essentielles à sa réalisation. »

La virtualité informatique permet la simulation temporelle, esthétique et spatiale d'objets ou de bâtiments en temps réel ou en temps différé. Les conservateurs trouveront, dans les animations générées, d'une part, un précieux outil de scénarisation des expositions et, d'autre part, un excellent support pédagogique aux pièces de collection.

Maquette virtuelle de musée

La maquette à échelle réduite, au-dessus de laquelle le conservateur devait se pencher pour apprécier ce que deviendrait une exposition, est remplacée par une animation informatisée en trois dimensions. Le conservateur peut s'y promener, en utilisant la souris de son ordinateur. Pour créer cette maquette virtuelle et retranscrire les instructions données par le conservateur, l'informaticien a besoin d'une base de données spécifique, extraite de l'inventaire général : une liste des œuvres qui figureront dans l'exposition, leurs dimensions, éventuellement leur représentation iconographique, les dimensions de leur cadre, leur poids, leur résistance à la lumière ou à l'humidité ; lui sont également nécessaires les données correspondant au lieu d'exposition, à l'éclairage, aux installations électriques, aux dimensions des ouvertures et à leurs emplacements. L'informaticien peut alors compiler ces informations et, dans le respect de la logique de présentation de l'exposition (géographique, chronologique, thématique...) établie par le conservateur, il va générer une palette de propositions.

Cette méthode permet au conservateur de se faire une idée plus réaliste du résultat de nouvelles acquisitions ou de rénovations, dans leur contexte et du point de vue du visiteur. L'effet de lumière, l'espace, la texture, entre autres, sont autant de paramètres qu'un ordinateur peut prendre en compte et facilement

modifier, contrairement à une maquette où le ciel ouvert, les matériaux et l'observation verticale imposent une vision déformée du réel. Cette démarche permet à tous les départements du musée — sécurité, éducation, service de presse, etc. — de jouer un rôle plus actif dans la présentation de l'exposition. Chacun va visionner longtemps à l'avance tous les éléments, exposer son point de vue, ses contraintes, et optimiser la qualité du résultat final.

Ainsi Jean-Louis Schulmann, architecte virtuel, a travaillé de concert avec Sylvain Laveissière, conservateur des collections de peinture du musée du Louvre, à la présentation de tableaux et de nouvelles vitrines dans la salle 13 de l'aile Richelieu de ce musée. Cette première expérience a abouti à la réflexion suivante : « Utilisée intelligemment, l'informatique peut produire une situation de dialogue entre les différents intervenants et permettre un meilleur contrôle de la mise en place des œuvres, en leur évitant des managements superflus. » L'intérêt de cette technique se justifie d'autant plus que les objets sont lourds ou constitués en trois dimensions, exposition de sculpture ou présentation d'un site par exemple.

Maquette virtuelle d'objet

Si une relique, un débris ou un fragment fait l'objet d'hypothèses quant aux conditions essentielles pour la réalisation de l'objet original, l'informatique permet de les tester. Elle devient alors un précieux outil de recherche scientifique et de vulgarisation muséographique. L'infographie étant capable de combiner un nombre infini de contraintes, les chercheurs, archéologues ou historiens peuvent confronter diverses possibilités et en faire efficacement le tri. Ainsi, la reconstitution virtuelle d'un objet ou d'un bâtiment permet d'apprécier le travail de son auteur et les techniques employées lors de sa réalisation initiale, de mieux comprendre et faire comprendre le contexte ethnologique.

Car l'animation virtuelle est également un moyen d'explicitation des œuvres.

Ainsi la visite des ruines de l'abbaye de Cluny, en France, s'est enrichie d'une animation en trois dimensions qui permet au visiteur de se faire une idée des dimensions intérieures et extérieures très considérables des bâtiments aujourd'hui disparus. De même, l'exposition virtuelle Nefertari Virtually Real, conçue en 1994 par le Getty Conservation Institute, donne la possibilité au visiteur de voyager en temps réel dans la tombe de Nefertari au moment de sa découverte en 1904 et après sa rénovation en 1992, de comprendre les méthodes de traitement employées pour résoudre les problèmes de conservation, ou de déchiffrer les hiéroglyphes gravés sur la tombe. Enfin, l'animation virtuelle peut être, outre un support pédagogique pour les visiteurs, un appui promotionnel pour la conservation ou la restauration d'un site ou d'une collection. A Rouen, Jean-Louis Schulmann a reconstitué virtuellement un bâtiment découvert lors des travaux de construction du métro. Avant même que les visiteurs puissent voir les pierres et les vestiges de ce site, l'animation rend compte de l'ampleur de cette découverte. Pour persuader la collectivité de la nécessité de soutenir un projet, des plans ou des vues de l'animation peuvent être intégrés sur des supports papier, audiovisuels ou CD-ROM. Des plans de maquette en volume ou des compilations avec d'autres animations peuvent également dériver du programme informatique. Dans tous les cas, l'image sera, en matière de diffusion de l'information, plus persuasive qu'un texte.

L'objet virtuel

L'infographie fait progressivement son entrée dans les salles des musées en tant que partie intégrante de ceux-ci, et non plus seulement comme support pédagogique. Les nouveaux artistes d'avant-garde créent des animations virtuelles en trois dimensions destinées à être insérées dans un espace réel ou palpable. C'est une nouvelle manière d'explorer le réel, disent certains, un imaginaire numérique où une nouvelle interprétation du rêve prend « forme ». Malgré le scepticisme

qui entoure encore ces productions, leur nouveauté et leur approche originale du mouvement fascinent. Mais, surtout, elles génèrent de nouvelles hypothèses mystiques et une nouvelle perception des publics.

Catherine Ikam et Louis-François Fléri sont à l'origine de *Message*, une œuvre réalisée pour une manifestation intitulée Cités Cinés 2, qui s'est tenue en 1995 sur les hauteurs de La Défense, à Paris. Il s'agit d'un visage fait d'images de synthèse, en trois dimensions, qui prend vie à l'approche des spectateurs, les regarde et leur parle. L'interactivité entre spectateurs et artistes est saisissante. Est-ce encore un fantasme que d'imaginer des guides interactifs multilingues qui répondraient aux questions des visiteurs de chaque musée ? ■

Rapport de Marine Olsson, technicienne au Centre national d'étude et de recherche en technologies avancées (Dijon, France), chargée de l'étude de faisabilité des inventaires informatique et photographique des pièces des musées de Bourgogne, et de leur mise en réseau.

Informations professionnelles

Getty crée un site du Web pour l'enseignement artistique

ArtsEdNet, nouveau site interactif du World Wide Web, est désormais directement accessible pour les enseignants des écoles d'art graphique à partir du Centre Getty d'enseignement artistique. *ArtsEdNet*, l'un des rares sites du Web qui offre des outils pour l'enseignement artistique, propose deux services novateurs d'un intérêt particulier pour les enseignants : d'une part, plus de 250 pages de plans de cours et d'autres matériels didactiques, qui peuvent être téléchargés pour une utilisation en salle de classe et, d'autre part, la possibilité pour les participants de dialoguer régulièrement avec des artistes, des historiens, des professeurs de renom. En outre, il permet d'échanger des informations sur l'approche globale de l'enseignement des arts, dite par discipline (DBAE), qui associe les quatre disciplines intervenant dans la création et la compréhension de l'art — travail en atelier, histoire de l'art, critique et esthétique —, déjà appliquée dans plus de 400 districts scolaires aux États-Unis. Le site offre également des passerelles d'accès à d'autres ressources concernant les arts et l'éducation disponibles sur Internet.

Adresse directe :
<http://www.artsednet.getty.edu/>.
Courrier électronique :
artsednet@getty.edu.

Deuxième triennale Asie-Pacifique

La Queensland Art Gallery de Brisbane (Australie) accueillera, à la fin de 1996, la deuxième exposition triennale Asie-Pacifique d'art contemporain. La première triennale, organisée à l'automne de 1993, a été une initiative marquante, qui a attiré plus de 60 000 visiteurs et rassemblé près de 200 œuvres d'art récentes : peintures, sculptures, gravures, photographies, objets d'art décoratif. Soixante-seize artistes représentaient l'Australie, la Chine, Hong Kong, l'Indonésie, le Japon, la Malaisie, la Nouvelle-Zélande, la Papouasie - Nouvelle-Guinée, les Philippines, la République de Corée, Singa-

pour, la Thaïlande et le Viet Nam. La triennale de 1996 accueillera également une grande conférence internationale.

Pour de plus amples renseignements :
Asia-Pacific Triennial
Queensland Art Gallery
P.O. Box 3686
South Brisbane
Queensland 4101 (Australia)
Tél. : (07) 840.73.18
Fax : (07) 844.8865

Congrès de l'IIC en 1996

Le seizième Congrès international de l'Institut international pour la conservation des objets d'art et d'histoire, qui aura lieu à Copenhague (Danemark) du 25 au 30 août 1996, sera organisé de concert avec le Musée national danois. Sous le titre « La conservation en archéologie et ses implications », le congrès dévoilera de nouvelles perspectives pour la conservation des sites et les trouvailles archéologiques, tant sur la terre ferme que sous la mer. Les débats porteront en particulier sur le réexamen récent des conceptions de la conservation archéologique, les conséquences des approches antérieures étant devenues suffisamment évidentes. La langue officielle de la conférence sera l'anglais.

Pour de plus amples renseignements :
IIC
6 Buckingham Street
Londres WC2N 6BA (United Kingdom)

Nouvelles publications

Illicit Traffic of cultural property in Africa. Publication du Conseil international des musées (ICOM), Paris, 264 p. (ISBN 92-9012-121-1). Disponible à l'ICOM, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15 (France).

Depuis 1991, l'ICOM et la Division du patrimoine culturel de l'UNESCO mettent en œuvre un programme mondial de séminaires régionaux destinés à alerter les professionnels des musées, les gouvernements et les fonctionnaires des douanes et de la police des risques de vol et de pillage de biens culturels, et à leur

faire connaître les moyens de lutter contre ce trafic international qui ne cesse de croître. Cette nouvelle publication regroupe les communications des participants aux séminaires qui se sont tenus en 1993 en Tanzanie et en 1994 au Mali. Elle décrit également l'action de l'ICOM, de l'UNESCO, d'Interpol et de la United States Information Agency, et donne sur l'expérience de plusieurs conservateurs et chercheurs européens et nord-américains des informations détaillées montrant la nécessité de collaborer pour combattre ce fléau. L'ouvrage brosse ainsi un tableau complet de la situation à laquelle le continent africain se trouve confronté dans ce domaine.

Guide d'animation pour les alphabétiseurs
Un musée pour tout le monde
Pour mieux intervenir auprès des personnes analphabètes

Publiés par le Musée de la civilisation, 85, rue Dalhousie, C.P. 155, succursale B, Québec (Canada), 1995.

Ces trois brochures sont l'aboutissement du projet Alpha-Museum du Musée de la civilisation, qui s'emploie à faciliter l'accès aux musées pour les adultes participant à des programmes d'alphabétisation. Depuis 1990, qui fut l'Année internationale de l'alphabétisation, ce musée travaille en coopération avec des adultes et des éducateurs de trois centres d'alphabétisation du Québec, afin de concevoir et de réaliser un projet qui servira de passerelle pour toucher cette clientèle particulière et mieux répondre à ses besoins. Une vingtaine d'éducateurs et près de deux cents adultes de onze centres d'alphabétisation du Québec ont contribué à valider les documents produits dans le cadre du projet. Le *Guide d'animation pour les alphabétiseurs* présente les activités d'initiation exposées dans le document *Un musée pour tout le monde*, destiné aux élèves adultes de cours d'alphabétisation. Il comporte également des suggestions pour des activités d'apprentissage de nature à aider à découvrir et explorer les trésors d'autres musées et institutions culturelles de la région. Le document *Pour mieux intervenir auprès des personnes analphabètes* est conçu à l'intention des guides

des musées appelés à accueillir régulièrement des visiteurs illettrés, et sera utile au personnel des musées et des autres organismes culturels qui sont en contact avec de telles personnes. L'objectif global de ces trois publications, et du projet Alpha-Museum lui-même, est de démystifier les musées en général, en permettant aux élèves des cours d'alphabétisation de faire plus facilement connaissance avec le Musée de la civilisation.

Standards for touring exhibitions. Publié par la Museums and Galleries Commission, 16, Queen Anne's Gate, Londres SW1H 9AA (United Kingdom), 1955.

En définissant des normes applicables aux prêts pour les expositions, à l'organisation d'expositions itinérantes et à une exploitation maximale des possibilités offertes, cette publication vise à aider les musées et les galeries de tous types et de toutes dimensions à réussir leurs expositions itinérantes et à les rendre plus performantes. Elle aborde divers thèmes : la place des expositions itinérantes dans l'activité générale du musée, les études de marché pour définir le public potentiel, le concept d'exposition et l'importance des recherches théoriques, l'utilisation de l'évaluation formative pour mettre au point l'exposition, l'organisation et l'administration de la tournée, l'établissement d'un calendrier et d'un budget, la

collecte de fonds. Les problèmes relatifs aux contrats, aux aspects juridiques et à l'entretien des collections, à la conception et à la manutention sont également abordés. Les nombreuses études de cas présentées offrent au lecteur une foule de suggestions pratiques.

Techne. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations. Publié sous la direction du Laboratoire de recherche des musées de France, 6, rue des Pyramides, 75041 Paris Cedex 01 (France).

Cette nouvelle revue illustrée (un numéro par an) examine l'application de différentes sciences à l'étude du patrimoine culturel. Chaque numéro traite un thème déterminé lié à un événement notable : ainsi, le premier numéro, paru en 1994, était consacré à Nicolas Poussin à l'occasion de la rétrospective de son œuvre au Grand Palais, à Paris. Rédigée essentiellement à l'intention des professionnels des musées, des scientifiques et des archéologues, cette publication offre aux chercheurs, aux conservateurs, aux historiens, aux artistes et aux philosophes une tribune de réflexion sur les liens entre l'art et la science. Elle présente également les résultats des travaux du Laboratoire de recherche des musées de France, au Louvre. Texte français, avec résumés des articles et légendes des photos en anglais. ■

Appel à contribution

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

Les propositions d'articles ou de sujets pour dossiers spéciaux sont à adresser à l'éditeur, *Museum international*, UNESCO, 7, place de Fontenoy, 75732 Paris 07 SP, France.

Réponse immédiate assurée.

museum international

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

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

N° 191 (vol. 48, n° 3, 1996)

Couverture, p. I :
Une salle du musée Dali à Figueras,
Espagne.

© M. Moldoveanu

Couverture, p. IV :
Une salle de la galerie Marianne-North
Avec l'aimable autorisation des Royal
Botanic Gardens, Kew

Directrice de la publication :

Milagros Del Corral Beltrán
Rédacteur en chef : Marcia Lord
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Iconographie : Carole Pajot-Font
Rédacteur : Fawzy Abd El-Zaher
(version arabe)
Rédactrice : Tatiana Telegina (version russe)

COMITÉ CONSULTATIF

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

Composition : Éditions du Mouflon,
94270 Kremlin-Bicêtre

Impression : Imprimerie Jouve,
53100 Mayenne, France

© UNESCO 1996

CPPAP n° 74565

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

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

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

CORRESPONDANCE

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

Abonnements (anglais)
Blackwell Publishers
108 Cowley Road
Oxford Ox4 1JF
Royaume-Uni

Abonnements (français et espagnol)

Jean DE LANNOY
Service abonnements
202, avenue du Roi
B-1060 Bruxelles, Belgique

Abonnement institutionnel 1996

Les quatre numéros : 436 FF
Prix au numéro : 130 FF

Abonnement individuel 1996

Les quatre numéros : 216 FF
Prix au numéro : 64 FF

Pays en développement

Abonnement institutionnel 1996

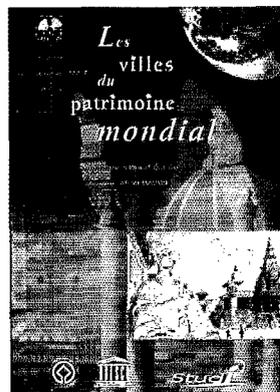
Les quatre numéros : 198 FF
Prix au numéro : 55 FF

Abonnement individuel 1996

Les quatre numéros : 126 FF
Prix au numéro : 39 FF

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

Un monde de livres

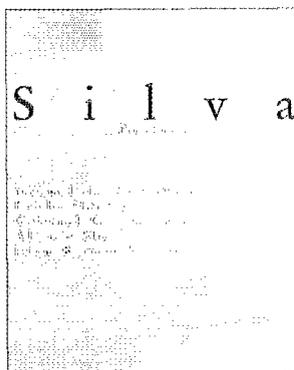


LES VILLES DU PATRIMOINE

(cd-rom)

Pour la première fois sur CD-ROM, l'UNESCO ouvre les portes de cent quatre « villes du patrimoine mondial », lieux de mémoire des civilisations et de l'histoire des peuples. D'Istanbul à Prague, de Kyoto à Paris, de La Havane à Québec en passant par Le Caire, ce CD-ROM entraîne le visiteur dans les quartiers, les rues, les jardins et les monuments. L'exploration peut commencer par la mappemonde découpée en dix zones géographiques. Derrière chaque zone, un continent, une carte et des villes. Il suffit de cliquer sur l'une d'entre elles pour s'imprégner de son histoire à travers des mots, des images et de la musique. Le visiteur peut aussi choisir l'itinéraire thématique. Huit icônes permettent d'entrer au cœur des villes saintes, des médinas du Maghreb, des villes hanséatiques, des cités médiévales, des villes fortifiées et de celles du Nouveau Monde. La navigation est soutenue par des textes, plus de 1 500 photos et 2 heures de musique et de commentaires.

Mac/PC, 290 FF (ref. 203297-X)



SILVA, POÉSIES

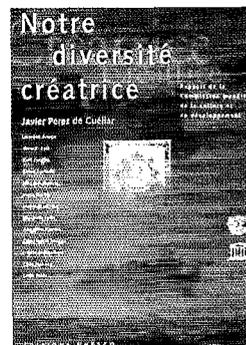
L'un des précurseurs de la révolution moderniste dans la poésie hispano-américaine, l'auteur colombien José Asunción Silva, était jusqu'à présent inédit en France, où il est connu seulement par les spécialistes. Cette édition bilingue paraît à l'occasion du premier centenaire de sa mort, pour lui rendre justice et lui donner la notoriété qu'il mérite dans une langue qu'il aimait et qu'il pratiquait avec aisance. Le recueil comprend une traduction de ses principales œuvres poétiques, *Le livre de vers* et *Gouttes amères*, ainsi que des témoignages de Pablo Neruda, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Gabriel García Márquez et Alvaro Mutis.

264 p., 80 FF (ref. 003333-2)

NOTRE DIVERSITÉ CRÉATRICE

Après trois années de réflexion, la Commission mondiale de la culture et du développement, présidée par Javier Pérez de Cuéllar et composée de treize personnalités éminentes venues d'horizons professionnels différents ainsi que de quatre lauréats du prix Nobel au titre de membres d'honneur, livre son rapport, *Notre diversité créatrice*. « Notre ambition est d'être parvenus à démontrer comment la culture façonne toutes nos réflexions, toute notre imagination et tous nos comportements » écrit Javier Pérez de Cuéllar dans sa préface. En abordant une série de thèmes, le rapport élargit le concept de la créativité, offrant de nouvelles approches permettant une prise de conscience plus aiguë des multiples enjeux culturels qui sont nécessairement à la base du développement humain. L'agenda international compte dix recommandations précises visant à influencer les stratégies culturelles du XXI^e siècle.

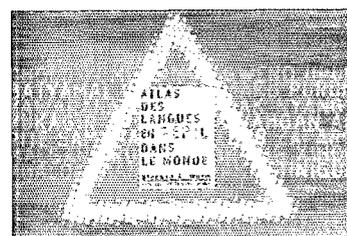
344 p., 150 FF (ref. 203282-1)



ATLAS DES LANGUES EN PÉRIL DANS LE MONDE

Bien que le phénomène des langues en péril soit connu, son étude systématique au niveau mondial est récente. Ce livret, préparé sous la direction de Stephen Wurm, expose de manière concise le processus par lequel les langues deviennent menacées et rend compte des efforts entrepris par la communauté scientifique, en coopération avec l'UNESCO, pour recenser les langues menacées et les rentrer dans une base de données. L'étude présente également un atlas des langues en péril identifiées à ce jour.

37 p., 70 FF (ref. 203255-4)



Éditions UNESCO
 Division de la promotion et des ventes
 1, rue Miollis
 75732, Paris Cedex 15, France.
 Fax : +33 01 45 63 57 41
 Internet : <http://www.unesco.org>