

Museum International

No 196 (Vol XLIX, n° 4, 1997)

Architecture et musée

Éditions UNESCO

Au croisement des cultures

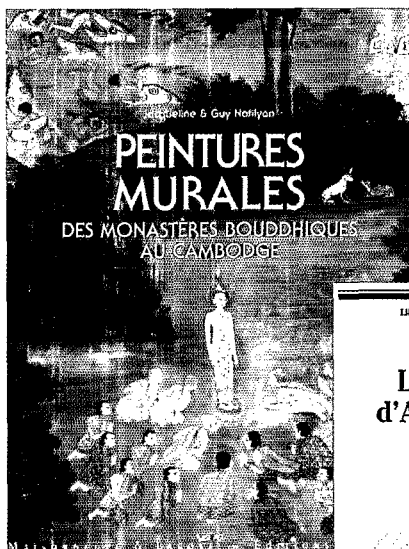
État d'alerte

Peintures murales des monastères bouddhiques au Cambodge

Si certaines peintures murales des pagodes du Cambodge ont disparu à tout jamais, il en reste un bon nombre dont l'état de dégradation n'est pas irréparable. Elles illustrent la vie du Bouddha, des poèmes épiques ou des scènes de la vie quotidienne. Ce livre, avec plus de cent planches couleurs, témoigne de la finesse de cet art d'origine noble ou populaire, et appelle à une prise de conscience internationale pour le sauver.

95 p., 240 FF

réf. 92-3-203455-7



Les épopées d'Afrique noire

Dans deux grandes zones d'Afrique, le genre épique demeure particulièrement vivace. Outre une étude sur cette forme d'expression, les auteurs proposent une riche sélection d'épopées royales, religieuses et mythologiques en provenance d'aires géographiques et culturelles très variées.

626 p., 220 FF

réf. 92-3-203284-8

Junior

Regards sur le patrimoine

L'auteur fraie des pistes à travers l'immense domaine du patrimoine, invitant les jeunes entre sept et douze ans à découvrir des chefs d'œuvres de l'antiquité jusqu'à nos jours, mais aussi à comprendre l'évolution des modes de vie, le travail des restaurateurs d'art et la notion de patrimoine en danger.

Avec de nombreux sujets d'enquêtes.

80 p., 79 FF

réf. 92-3-203342-9



Man.yôshû
Livres I à III
Présenté, traduit
et commenté
par René Sieffert
par UNESCO

Man.yôshû Livres I à III

Compilé au cours du VIII^e siècle, le *Man.yôshû*, ou « recueil de dix milles feuilles », est le plus ancien ouvrage littéraire entièrement composé en pure langue japonaise. Traduit et commenté par René Sieffert.

396 p., 180 FF

réf. 92-3-203397-6

Découvertes

Au cœur du vent : le mystère des chants bâuls

Troubadours du Bengale loués par Rabindranath Tagore, les bâuls, mot venant du terme sanskrit signifiant « celui qui est emporté par le vent », ont très tôt rejeté le système des castes. Ce recueil réunit une cinquantaine de chants transmis au sein d'une même famille depuis quatre générations. Chants de quête d'amour, de dévotion et d'initiation embrassant divers courants spirituels, ils sont empreints d'une sagesse du cœur qui va au plus réel, sans esquiver les difficultés du quotidien.

159 p., 95 FF

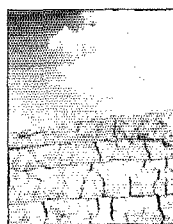
réf. 92-3-203436-0

LES BÂULS DU BENGAL

AU CŒUR DU VENT

Le mystère des chants bâuls

Textes réunis et présentés par Aurélien Gauthier,
Traduction et préface de Jean-Claude Mourié



ÉDITIONS ACCARIAS / BOLLINGUS
L'ORIGINEL / UNESCO

Éditions UNESCO
11, rue Molière
75732 Paris Cedex 15, France
Fax : +33 01 45 68 57 41
Internet : <http://www.unesco.org>

Éditorial 3

Dossier :
Architecture et musée

- 4 Un outil devenu message : l'architecture des musées aujourd'hui
Yves Nacher
- 6 L'architecture et la commercialisation du musée *Claus K pplinger*
- 10 Une lumière filtrée : le Musée d'art contemporain de Barcelone
Mihail Moldoveanu
- 15 Faire entendre des voix multiples : le musée de Sydney *Peter Zellner*
- 20 Les musées de Los Angeles : le commencement ou la fin des
« dinosaures » ? *Frances Anderton*
- 25 Un lycée devenu musée des sciences interactif *Rifca Hashimshony*
- 30 Un artiste et un architecte : l'Espace Rebeyrolle,   Eymoutiers
Mathilde Bellaigue
- 34 Une métamorphose : les galeries de la Terre,   Londres *Un reportage de
Museum international*
- 36 Vous avez dit : musée de proximité ? *Manuel Tardits*
-

Exposition 42 *Moscou expose les « trésors de Troie »* *Ludmilla Akimova*

Profil 49 *Les musées de la paix au Japon* *Terence Duffy*

Recherche 55 *Les musées d'histoire naturelle et la crise de la biodiversité : pour un
système mondial de taxinomie* *Malcolm J. Scoble*

Rubriques 60 *Du côté des livres*

61 *Technologies avancées*

63 *Courrier des lecteurs*



OBJETS VOLÉS

Coupe en argent de facture contemporaine très finement ouvragée, gravée et ciselée, décorée de fruits (pommes, poires, raisins, cerises) et d'animaux (papillons, sauterelles, escargots et libellules). L'ensemble présente un mouvement tournant hélicoïdal, resserré au milieu du pied par un nœud en forme de sphère. Hauteur : 61 cm ; largeur : 36 × 43 cm ; poids : 12 kg. Valeur estimée : 700 000 dollars des États-Unis.

*Cette coupe a été volée le 4 avril 1995 dans un collège à Riga, Lettonie.
(Référence 797/SA/1020/95/A-3, Interpol, Riga.)*

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

En 1977, dans une publication de l'UNESCO intitulée *Museums for the 1980s. A survey of world trends*, Kenneth Hudson citait un éminent muséologue indien qui donnait du musée idéal cette définition : « [...] Il est facile d'accès et peu éloigné du centre-ville. Le mieux serait qu'il soit situé dans un parc ou dans un jardin, cadre naturel et plaisant, mais il ne faudrait pas le placer dans un endroit reculé, trop à l'écart des voies d'accès à ce parc. Un espace dégagé, suffisamment vaste, entoure le bâtiment, de manière à assurer une ventilation et un éclairage naturel satisfaisant. [...] Son architecture, qui doit être le reflet de son temps, est pour le moins contemporaine, sinon ultramoderne. L'aménagement intérieur des salles d'exposition et autres locaux est agréable sans pour autant accaparer l'attention, car là n'est pas le propos¹. » Cette définition sans nuances du musée parfait commençait déjà à paraître simpliste quand, en 1989, *Museum* (prédécesseur de *Museum international*), face à l'explosion sans précédent des travaux de construction et de rénovation des musées qui a marqué les années 80, s'est livré à une analyse approfondie des courants de l'architecture muséale contemporaine. Quelque huit ans plus tard, l'activité n'a pas fléchi dans ce secteur, et les tendances qui commençaient à se dessiner dans les années 80 sont pour beaucoup parvenues à pleine maturité ou ont pris un virage inattendu. Une chose est absolument certaine, l'architecte est devenu un personnage central dans le monde des musées, et le bâtiment lui-même beaucoup plus qu'un édifice destiné à abriter des collections. En dessinant des locaux censés répondre aux nouveaux besoins et aux nouvelles attentes des musées, on a, le plus souvent, créé de nouveaux besoins inédits et de nouvelles attentes. L'institution qu'est le musée, placé au premier rang des choix touristiques et de loisirs, semble dire haut et fort : « Regardez-moi, je mérite bien une visite pour moi-même. » Comme dit Hugh Pearman, critique d'architecture au *Sunday Times* : « Le vieux débat resurgit : quel est le rôle du musée ? De servir de modeste écrin à une superbe collection ou de faire date par son architecture, la splendeur ou la médiocrité du contenu étant alors des considérations accessoires². »

Cette question, avec tous les prolongements qu'elle comporte, est aujourd'hui au cœur du débat sur les musées. Citons encore Kenneth Hudson : « Ce que le musée s'efforce de réaliser tend aujourd'hui à être plus important que ce qu'il est. Cette évolution, qui est incontestable, fait qu'il est de plus en plus difficile et peut-être de plus en plus vain de donner une définition du musée³. » L'architecture semble avoir déclenché un processus de changement profond dont les résultats sont en définitive très incertains. C'est pourquoi nous sommes convaincus de la nécessité d'étudier non seulement ce qui est nouveau dans l'architecture muséale proprement dite — formes, matériaux, éclairage, modes d'exposition —, mais aussi les tendances profondes de la culture de la fin du XX^e siècle, que ces édifices ou ces aménagements expriment, implicitement ou non. Nous avons voulu le faire à travers le regard de la jeune génération d'architectes et de critiques qui sont parties prenantes de l'évolution — certains diraient la « révolution » — en cours. Nous nous sommes donc adressés à Yves Nacher, président de la section française de l'International Forum of Young Architects (IFYA) : ses connaissances encyclopédiques et son énergie indéfectible ont fait de lui la personne à consulter sur les défis architecturaux que les musées d'aujourd'hui doivent relever. Il a été notre *agent provocateur*, au meilleur sens du terme : il a su poser un certain nombre de questions évidentes auxquelles nos auteurs ont apporté de nouvelles réponses enrichissantes.

Nous l'en remercions chaleureusement.

M. L.

1. Smita J. Baxi, « Planning a museum building », dans Baxi et Dwivedi (dir. publ.), *Modern museum. Organisation and practice in India*, cité dans Kenneth Hudson, *Museums for the 1980s. A survey of world trends*, Paris, UNESCO, 1977.
2. Hugh Pearman, « An ace building with a quite nice collection », *Sunday Times*, Londres, 2 juin 1996.
3. K. Hudson, *op. cit.*

Un outil devenu message : l'architecture des musées aujourd'hui

Yves Nacher

« Fièvre de construction (qu'il s'agisse de création de nouveaux équipements, de rénovation ou de reconversion), cela veut-il dire architecture ? La quantité s'est-elle accompagnée de qualité et, plus encore, de sens ? Rien n'est moins sûr. » Ce problème, selon Yves Nacher, est au cœur du débat sur le devenir des musées. Architecte, l'auteur est chargé de mission à l'Institut français d'architecture. Il préside la section française du Forum mondial des jeunes architectes (IFYA - International Forum of Young Architects).

La décennie qui s'achève, au même titre que celle qui l'a précédée, a vu se développer un mouvement sans précédent de prolifération des musées, métastases plus ou moins contrôlées d'une pathologie apparemment contagieuse et planétaire, marquée par une soif inextinguible et parfois peu discriminatoire de culture à tous crins. Le meilleur y côtoie le pire ; le contenu, l'innovation ; le tout, le n'importe quoi. Une chose est sûre : des maîtres flamands aux boutons de culotte, du patrimoine industriel aux fantasmes sociaux, du design à la culture des légumineuses, tout le monde a eu son heure de gloire dans ces années de frénésie constructive, courant après ce quart d'heure de célébrité que Warhol promit un jour à chacun de nous dans le cours de sa vie.

Première victime de cette rafale d'air neuf, malgré ça et là quelques regrettables soubresauts anachroniques : le musée du XIX^e siècle, digne héritier du Louvre révolutionnaire et de sa prétention à la pédagogie universelle. Non seulement les musées d'aujourd'hui s'adaptent à l'évolution de la notion de patrimoine, mais ils posent eux-mêmes différemment la question de l'accès à la connaissance. Ils ne sont plus ces panthéons de contemplation passive d'une culture monolithique et définitive, mais des lieux de parcours individuels, de recherche scientifique, d'expérimentation de techniques nouvelles de diffusion et de tentatives d'ouverture sociale.

Il est clair que ce changement de nature et cette transition vers un monde inédit ont des conséquences sur l'architecture des musées, qui doit suivre (et de préférence anticiper) les nouveaux besoins en termes d'espaces et de parcours, de maîtrise de la lumière, de nouvelles activités pédagogiques ou commerciales (équilibre financier oblige en période de

diminution généralisée des dépenses publiques en matière culturelle).

Fièvre de construction (qu'il s'agisse de création de nouveaux équipements, de rénovation ou de reconversion), cela veut-il dire architecture ? La quantité s'est-elle accompagnée de qualité et, plus encore, de sens ? Rien n'est moins sûr. Là encore règnent le contraste et la nuance, là encore le courage et la créativité l'ont trop souvent disputé aux conservatismes de tout poil, aux recettes qui marchent et aux anachronismes entêtés. Il ne servirait pourtant à rien de se montrer par trop sévère. L'architecture, comme toute production de l'esprit, a ses hauts et ses bas. Elle a aussi ceux des autres, puisque, à la différence des arts — autonomes —, elle relève d'un processus utilitaire lié à l'existence d'une commande, elle aussi plus ou moins éclairée, qui la conditionne, la prédestine en quelque sorte.

Cette commande, justement, s'est radicalement modifiée. Aux grands équipements que s'offrent encore les États ou les grandes capitales s'ajoutent à travers le monde une multitude de petits projets, issus d'initiatives locales, ainsi que de plus en plus de commandes privées réalisées par de grandes sociétés qui investissent leur image ou leurs capitaux dans des collections. Ce darwinisme culturel, qui substitue aux dinosaures mal adaptés à notre époque une multitude d'expérimentations comme autant de nouvelles espèces ainsi mises à l'épreuve, induit une approche et une gestion différentes du projet architectural, de nouvelles procédures pour penser et « produire » les musées, pour inventer de nouvelles approches sociales et urbaines.

Des interférences se sont pourtant glissées dans cette nouvelle pensée architecturale de l'espace du musée et de son rapport (physique) à la ville et (symbolique) à son temps. Passant du statut d'art

pour ainsi dire appliqué à celui d'art tout court — qui plus est, à la mode — dans la pensée globalisante des années 80, l'architecture a acquis un statut de plus-value culturelle pour tout ce qu'elle touchait. D'outil elle est devenue message, et il n'est pas rare désormais que des musées se créent une image architecturale forte dans le seul but d'attirer le visiteur comme le commerce cherche à attirer le client. Dans un contexte de concurrence accrue (dans le domaine culturel comme ailleurs) où la valeur médiatique devient essentielle, on voit des villes se battre pour les stars internationales du moment qui produisent ce qu'on leur demande, à savoir des bâtiments-manifestes qui se « vendent » bien, mais que l'on oublie parfois de construire sur un vrai projet. Les conséquences sont évidentes : une multiplication de coquilles vides qui n'ont rien d'autre à offrir que leur enveloppe — tour de force pour dissimuler le vide conceptuel cruel de leurs prétendues collections. C'est là une manière bien grinçante de souligner l'ambiguïté souvent stigmatisée des rapports entre l'art et

l'architecture, le premier, jaloux de sa vedette, demandant souvent à la seconde, malgré ses envies existentielles et expressives de visibilité et de gloire, de se faire invisible autour des œuvres comme le jean l'est autour du corps.

Les évolutions récentes de la muséographie et leurs conséquences sur l'architecture, les transformations des commandes (ou la fin des dinosaures), l'architecture comme valeur symbolique dans le marché de la culture, les nouveaux programmes de musée avec, en particulier, ce que l'on a appelé le « musée de proximité » : quelques thèmes parmi d'autres abordés par le groupe d'architectes, de journalistes, de critiques et d'universitaires, dont les contributions constituent la matière de ce numéro. A travers cette sélection de regards croisés, notre propos n'est assurément pas d'aligner des thèses dont l'irréfutabilité n'aurait d'égale que la fragilité. Il est plutôt de donner des pistes pour orienter l'œil et l'esprit, d'aiguiser le jugement et le regard critique qui, en architecture aussi, sont si nécessaires à notre fin de siècle. ■

L'architecture et la commercialisation du musée

Claus K pplinger

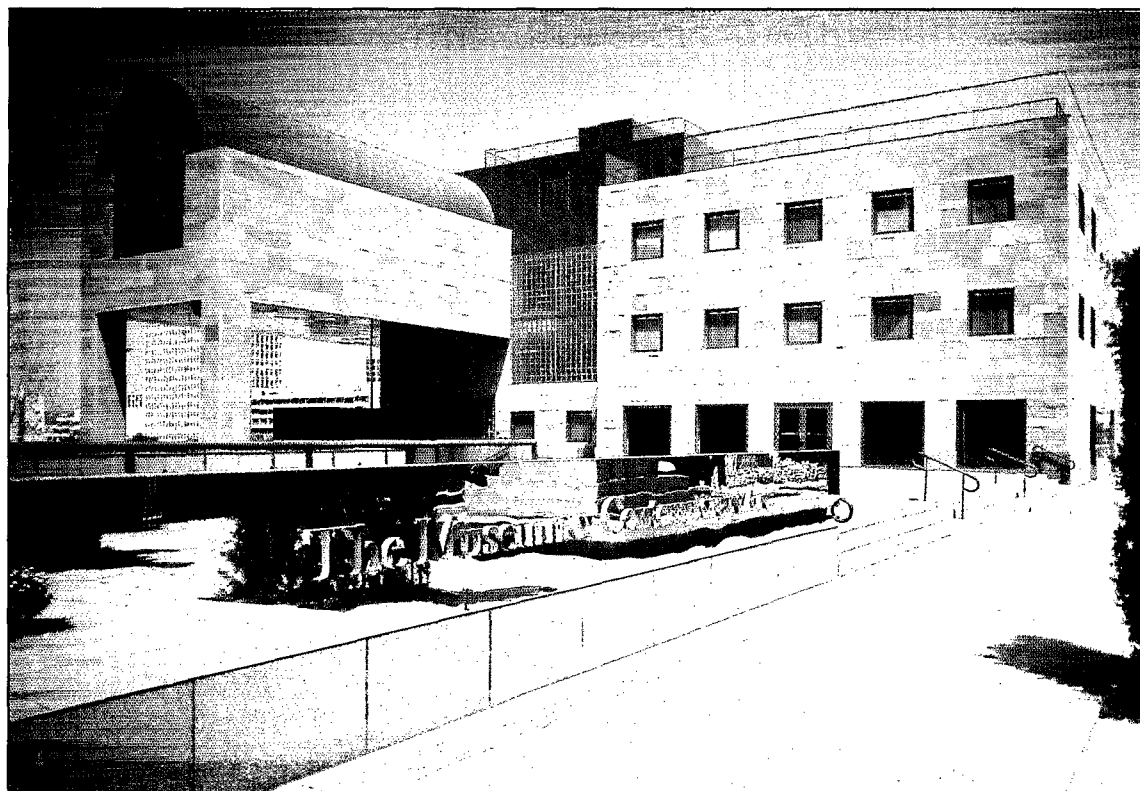
Le musée devenu produit commercialisable, le centre commercial symbole du musée de l'avenir et l'architecte vedette internationale, telles sont les images évoquées par Claus K pplinger lorsqu'il décrit la façon dont l'architecture contemporaine du musée a contribué à changer radicalement la perception que le public a de ce lieu. Architecte allemand, l'auteur vit et travaille à Berlin.

« L'ère industrielle semble toucher à sa fin, nous entrons dans la décennie post-industrielle. Cette mutation a des conséquences importantes en art. Il y a également une demande toujours croissante pour les œuvres d'art. De nos jours, un tableau de Van Gogh peut se vendre jusqu'à cent millions de florins, une lampe de Frank Lloyd Wright un demi-million de florins. Un artiste qui désire assurer sa renommée présente et future doit prendre en compte les mécanismes du marché et pouvoir satisfaire la demande. » L'art, l'une des composantes de la commercialisation réussie de la culture : on a rarement entendu un directeur de musée décrire le rôle de l'art aujourd'hui avec autant de franchise que Frans Haks. Ces propos, extraits du discours qu'il a prononcé, en 1991, en tant que directeur-

fondateur du musée de Groningue, s'appliquent aujourd'hui tout aussi bien à l'architecture des musées.

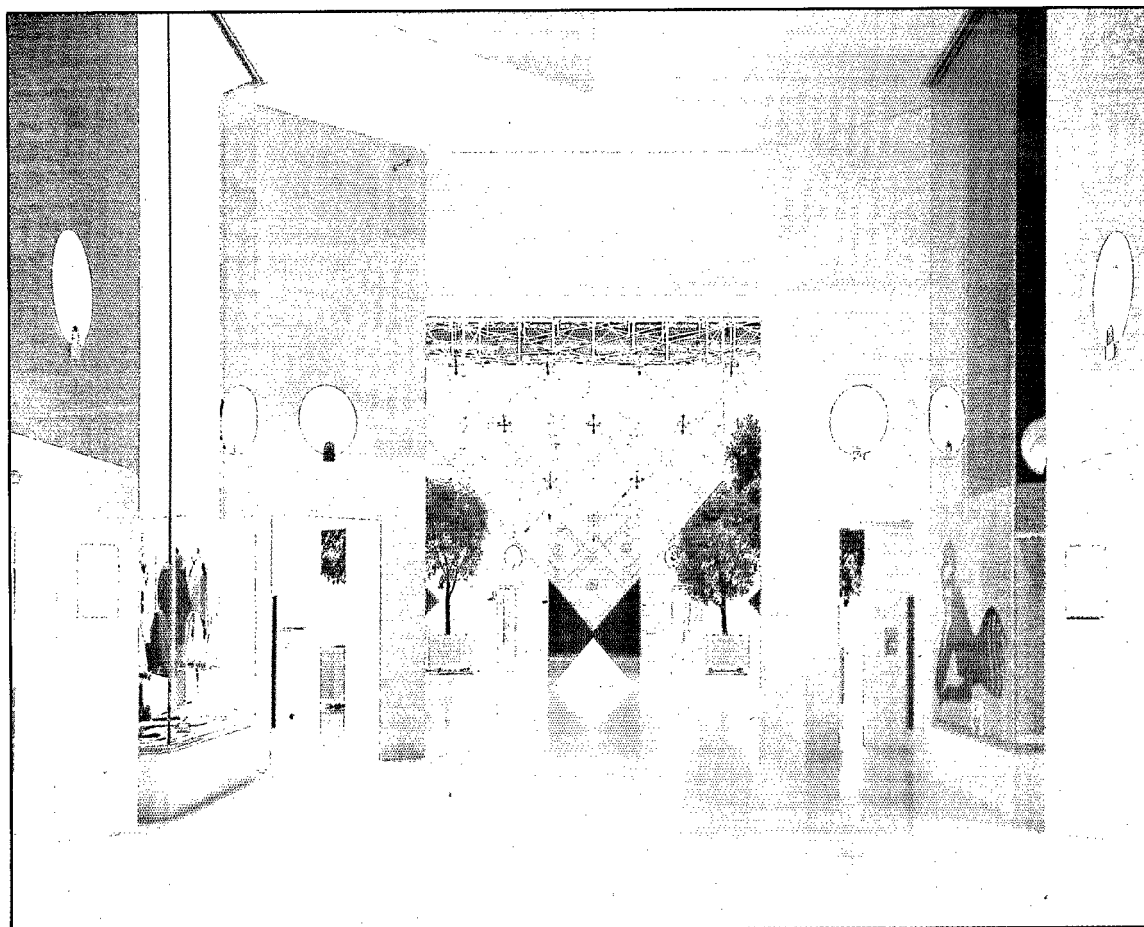
Le musée de Groningue a été inauguré en 1995¹. Il peut paraître assez bizarre et exotique, comparé aux musées de construction récente, avec sa collection bigarrée d'œuvres sublimes ou ordinaires d'art ancien ou contemporain, d'autant qu'il a été conçu par quatre architectes-décorateurs de renommée internationale : Alessandro Mendini, Michele Lucchi, Philippe Starck et Coop Himmelblau. Ce n'en est pas moins un exemple magnifique de la nouvelle génération de musées : tout un monde de virtuosité, une scène offerte aux expériences et aux manifestations organisées pour éveiller tous les sens du public. Plus encore que les œuvres d'art qui y sont exposées, c'est

  Denis Freppel-Archipress



*Le Musée d'art contemporain, à Los Angeles.
Architecte :
Arata Isozaki,
1986.*

© Luc Boegly-Archipress



l'architecture de ces musées qui réclame notre attention. De tels édifices se contentent rarement de jouer le second rôle, de servir de toile de fond à l'art : ils sont eux-mêmes le centre d'attraction. Ils reflètent une approche ludique de l'œuvre d'art et offrent aux visiteurs un moment de plaisir communicatif, alors que naguère l'architecture se voulait plus réservée, plus sobre, afin de permettre la contemplation silencieuse et la réflexion devant les chefs-d'œuvre.

Ce changement d'accent et de perception se reflète dans la diversité des publics et dans l'attitude plus décontractée des visiteurs, enfin débarrassés des complexes

qui rendaient difficile leur contact avec l'art et les musées. Si, aujourd'hui, de plus en plus de gens désirent acheter des cartes postales représentant des œuvres d'art qu'ils ont admirées et des vues de l'édifice lui-même en souvenir de leur visite, c'est bien que la conception du musée a changé : il y a vingt ans, rares auraient été les visiteurs à avoir l'idée d'acheter une photographie de son architecture. Or, depuis un certain nombre d'années, celle-ci est devenue le symbole même du site et l'image du musée. Aujourd'hui, il n'est pas rare de voir l'architecture plus que les collections elles-mêmes attirer d'abord les médias, puis les touristes hors de leurs

La galerie du Carrousel, au Louvre, à Paris. Architectes : Pei, Macary et Wilmotte.

frontières pour une nouvelle visite des villes et de leurs musées. Gr ce à leur architecture attrayante, ceux-ci appellent à la découverte personnelle, même si leurs architectes et leurs formes architectoniques tendent de plus en plus vers une certaine uniformité.

C'est donc moins l'attrait de l'inconnu étrange et saisissant que les facettes et les variations fantasques des grands noms qui suscitent l'intérêt d'un public apparemment toujours plus nombreux d'un continent à l'autre : Hans Hollein   Salzbourg, en Auvergne ou à Francfort-sur-le-Main ; Mario Botta   San Francisco,   Bâle ou à Tokyo ; Joseph Paul Kleihues   Berlin,   Hambourg ou à Chicago ; Richard Meier   Barcelone,   Francfort-sur-le-Main ou à Beverly Hills ; José Rafael Moneo   Madrid,   Stockholm ou au Wellesley College (Massachusetts) ; Ioh Ming Pei   Paris,   Washington ou à Berlin ; Arata Isozaki   La Corogne,   Cracovie ou à New York. Cette liste de noms et de lieux n'est certes pas exhaustive, mais il n'en manque guère plus d'une douzaine pour faire le tour des architectes qui ont construit ou développé les « grands » musées de ce monde. Ils forment un petit cercle fermé, garant d'une certaine qualité et d'une renommée internationale. Les liens nationaux ou locaux ont de moins en moins d'importance : un bâtiment signé Richard Meier sous le soleil de Californie ou de Catalogne ne diffère que marginalement de ses homologues plus anciens, construits sous le soleil plus p le du Middle West américain ou d'Europe centrale. L'architecte et son œuvre sont prometteurs d'individualité chiffrable et de réputation internationale, et pratiquement aucun directeur de musée aujourd'hui n'est prêt à négliger cet atout dans la compétition mondiale entre musées. Le fait que le projet pourtant prim  de Giorgio Grassi

pour l' le des Musées de Berlin ait été violemment rejeté n'est donc guère surprenant.   son caractère sobre, les responsables des musées de Berlin ont préféré l'originalité sensationnelle des formes reptiliennes de Frank O. Gehry, qui ont déjà attiré des centaines de milliers de visiteurs au musée Vitra, situé dans la petite ville de Weil-sur-le-Rhin, dans le sud de l'Allemagne.

Après tout, il faut bien répondre aux attentes du public, et seuls les noms de ces architectes célèbres sont capables de faire revenir celui-ci vers des collections qui n'attiraient autrefois qu'un petit nombre d'amateurs d'art. Il est fréquent que l'architecture nouvelle remplisse la même fonction que les grandes expositions itinérantes ou les rétrospectives de grands artistes, ces événements médiatiques qui mettent un musée ou une ville sous les projecteurs de la scène mondiale. La polémique tapageuse déclenchée par le fait que ce soit à l'Américain Ioh Ming Pei qu'ait été confiée la rénovation du Louvre,   Paris, dans les années 80, a fait exception. Mais le succès écrasant du nouveau Grand Louvre auprès du public, dès sa réouverture, a finalement confirmé qu'il était justifié de passer commande à un architecte jouissant déjà d'une renommée internationale.

La commercialisation des musées

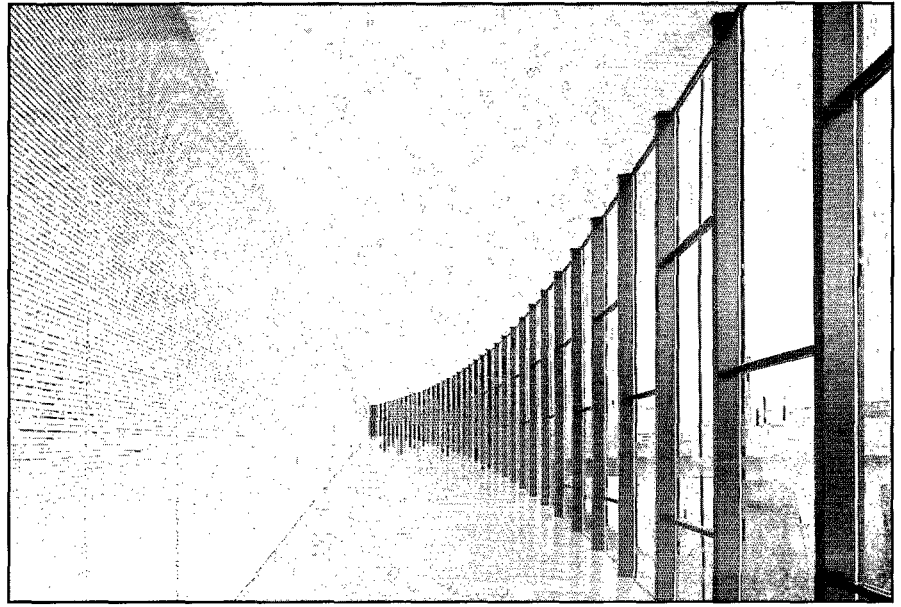
Toutefois, le Louvre est aussi un modèle de la commercialisation intense qui gagne de plus en plus les musées depuis quelques décennies. La construction d'une galerie marchande souterraine qui aboutit jusque dans la station de métro, le Carrousel du Louvre avec ses fast-foods, ses boutiques de souvenirs et autres magasins, l'agrandissement de l'espace consacré aux boutiques du musée, la

commercialisation des œuvres d'art sous forme de copies en tout genre et même l'impression du nom du musée ou de la pyramide de verre sur papier, tissu ou céramique — tout appar t dans ce contexte comme la conséquence bien compréhensible d'une évolution, où, de plus en plus, le musée est considéré comme un lieu propice au commerce. Si le « conservateur en chef » a été relégué au second rang par l'« administrateur » du Louvre en 1992, c'est-à-dire par un diplômé de l'une des grandes écoles d'administration, c'est bien parce que la gestion d'un musée est maintenant assimilée à celle d'une société de services.

La première étape a été la création du café et de la boutique du musée. Dans les années 60, le désir d'apporter un peu de confort au public pendant la visite et de lui permettre d'en emporter quelques souvenirs a conduit à l'annexion progressive et timide d'espaces consacrés à ces besoins et à l'aménagement de petites aires de repos à l'écart. Aujourd'hui, au contraire, on mesure souvent la qualité et le succès d'un musée au volume de ses ventes et à ses activités annexes, à ce potentiel considéré auparavant comme secondaire. La galerie marchande serait-elle le symbole du musée de l'avenir ? La qualité de la collection permanente ne suffit plus aujourd'hui à attirer les masses. Comme les centres commerciaux, les établissements cherchent à atteindre tous les publics et à retenir sur place le plus longtemps possible des visiteurs qu'intéressent moins les œuvres d'art originales ou l'art en lui-même que des occasions de consommation et d'interaction.

Pour que ce public — peu familiarisé, par manque de culture, avec le contexte et la nature de tout ce qu'il a vu — puisse s'appropri er l'espace culturel du musée de façon symbolique autant qu'intellectuelle, il doit être guidé vers l'art par l'en-

© Luc Boegly-Archipress



*Le musée Jan-Tinguely, à Bâle, Suisse.
Architecte : Mario Botta.*

tremise de toute une panoplie d'autres services. Outre les conférences éducatives traditionnelles, les musées offrent de plus en plus d'espaces consacrés aux livres, aux concerts pop ou aux spectacles multimédias, et des espaces mis à la disposition des sponsors pour les réceptions ou les opérations de lancement de produits. Un architecte prestigieux et une architecture virtuose et séduisante, capable de dissimuler des besoins conflictuels, jouent ici un rôle toujours plus important. Et le succès obtenu semble justifier leur conception. Le fait est qu'en Allemagne, par exemple, après une prolifération de nouveaux édifices, le nombre des visiteurs est passé de 14 millions en 1969 à 69 millions en 1995.

Ces chiffres impressionnants prouvent bien que le musée est entré depuis longtemps dans le circuit commercial. Si la perspective d'une gestion financière libre comme celle du Metropolitan Museum, en bordure de Central Park, à New York, semble encore bien lointaine pour beaucoup de musées européens, il n'en demeure pas moins que le modèle américain montre la voie de l'avenir. Plus d'un quart des revenus de cet établissement provient de la vente de cartes postales et d'autres produits. Outre les boutiques situées dans son enceinte même, ses services commerciaux comptent dix-huit points de vente aux États-Unis, vingt-quatre autres disséminés dans le monde et un département de vente par correspondance. L'orientation prise à la fin des années 60, avec l'ouverture des musées à tous et l'accès de tous à la culture — à l'exemple du Centre Georges-Pompidou, à Paris, symbole de l'égalité des chances et du passage d'une conception d'un art purement passif et bourgeois à une notion plus large de la culture — a adopté imperceptiblement un caractère commercial qui tente de concier

lier divertissement maximal et représentation culturelle, culture de masse et culture élitiste.

En tant que partie prenante d'une économie mondialisée, le grand musée a aujourd'hui un impact sur la valeur économique d'une ville, comparable à la qualité de ses aéroports, de ses foires-expositions, de ses bâtiments officiels, de ses centres commerciaux ou de ses quartiers résidentiels. Multiples sont les scénarios dans lesquels non seulement la culture et l'économie, mais aussi les pratiques culturelles et les habitudes de consommation ont explicitement leur rôle à jouer dans les investissements financiers d'une économie mondialisée. En tant qu'investissement représentatif et spectacle culturel, la construction d'un nouveau musée ou l'extension d'un ancien offre une occasion d'attirer l'attention internationale ainsi que celle des médias, ce qui fait monter considérablement la cote d'une ville, non seulement celle des quartiers avoisinants mais celle de la ville tout entière. Les nouveaux musées qui ont poussé comme des champignons au cours des dernières décennies confirment complètement cette tendance. Depuis le début des années 80, on a construit plus de musées qu'à n'importe

quelle autre période de l'histoire ; plus que jamais, le musée incarne le style de vie de notre époque, c'est-à-dire la toute-puissante consommation, le goût du spectaculaire et une manière démonstrative de jouir de la vie. Il est clair toutefois que l'originalité et la différenciation des musées ont des limites : celles d'un marché qui l'a emporté sur l'art et l'architecture, auxquels est déniée leur valeur propre. ■

1. Gitte Brugman, « Une rupture avec la tradition : le musée de Groningue », *Museum international*, n° 186, vol. 47, n° 2, 1995. (NdE.)

Une lumière filtrée : le Musée d'art contemporain de Barcelone

Mihail Moldoveanu

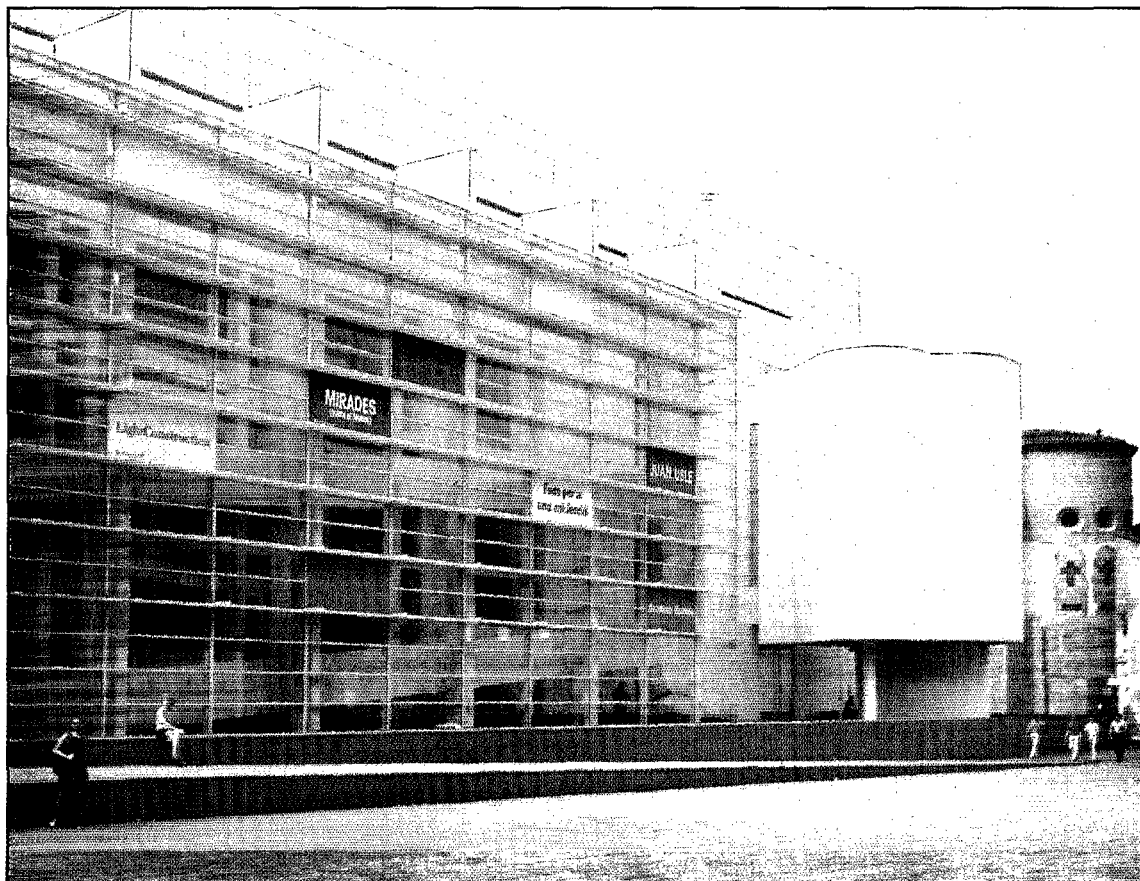
La décision prise par les édiles de Barcelone de confier à un architecte mondialement connu, Richard Meier, la construction d'un musée dépourvu de collections a suscité — et suscite encore — des controverses. Quoi qu'il en soit, le bâtiment lui-même a déjà contribué à la transformation du tissu social de la ville et attire un nombre de visiteurs incroyablement élevé. Mihail Moldoveanu, photographe et écrivain établi à Paris, montre comment une œuvre architecturale peut contribuer à exalter le concept de musée et provoquer le renouveau de tout un quartier.

La conception du Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) exprime de manière convaincante les changements survenus dans le concept de musée, de la place aussi qu'occupe l'institution appelée « musée » dans la culture occidentale. Ces changements, dont la généralisation se situe dans les années 80, correspondent à un désir d'insérer la structure « classique » du musée dans un dispositif plus facile d'accès et plus polyvalent dans son fonctionnement, plus adapté à la « consommation » qu'implique le tourisme de masse, mais également plus conforme aux nouvelles techniques de communication.

Le succès mondial du Centre

Georges-Pompidou, à Paris, a accredité, dans les années 70, l'idée de « grande machine culturelle » qui abrite à la fois un musée, une bibliothèque, des expositions temporaires de grande ampleur et des salles de cinéma. La construction qui accueille cette « grande machine », elle-même très intéressante, est une attraction touristique conçue pour recevoir un nombre important de visiteurs. A une échelle plus modeste, ce modèle a été suivi par de nombreuses municipalités dans les années 80 en Europe; tandis qu'en Amérique du Nord la pratique des « machines culturelles » était déjà bien enracinée. L'exemple le plus éloquent de cette politique est toutefois offert par la ville de

Avec l'aimable autorisation de l'auteur

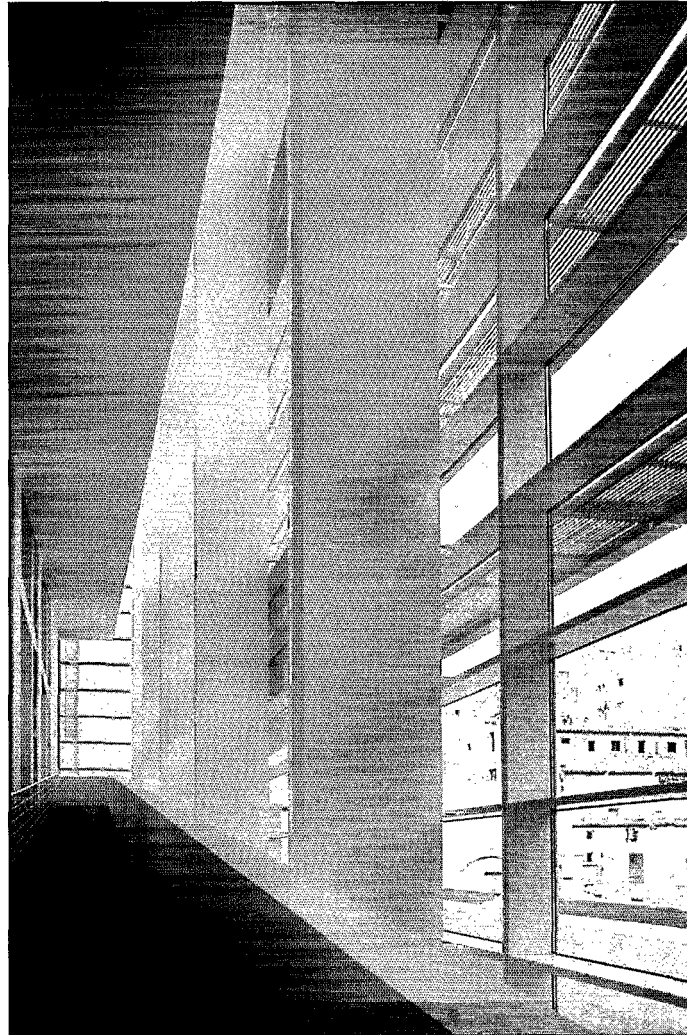


La grande surface vitrée de la façade du musée donne sur la Plaça dels Angels.

Francfort-sur-le-Main, en Allemagne, où un nombre impressionnant de musées ont été construits, dans les années 80, avec le concours d'architectes de prestige comme Richard Meier, Oswald Mathias Ungers, Günther Benisch, Gustav Peichl ou Hans Hollein. Le Musée d'art contemporain de Barcelone s'inscrit clairement dans cette lignée volontariste. Toutefois, peut-être grâce aux conditions très particulières réunies ici, ce musée a fait l'objet d'ardentes polémiques avant même d'être construit.

Il convient de rappeler que la ville abrite déjà un musée d'art moderne, dans le parc de la Ciutadella, et le grand Centre de culture contemporaine (CCCB), achevé en 1993, parfaitement équipé pour les expositions temporaires, qui offre une image architecturale très élaborée due aux architectes Piñon et Viaplana, et situé à deux pas de l'actuel MACBA. Enfin, la Fondation Joan Miró, installée sur la colline de Montjuich, a été spécialement conçue par l'architecte José Luis Sert pour devenir un jour le Musée d'art moderne de Barcelone, conformément au vœu de Miró, qui a fait don d'œuvres importantes de sa collection personnelle. Discuter de l'avenir des lieux de l'art moderne à Barcelone en ignorant tous ces éléments est une gageure, et il est encore plus malaisé d'envisager de construire un nouveau musée dans ce contexte sans avoir la moindre collection à montrer, ce qui était le cas du MACBA en 1990, quand le projet a démarré. Le jour de l'inauguration, en 1995, on pouvait apercevoir les premiers éléments d'une collection permanente ; vers la fin de 1996, le nombre des œuvres s'est accru, mais c'est encore aujourd'hui un début de collection, ce qui engendre le scepticisme quant à l'avenir de l'entreprise.

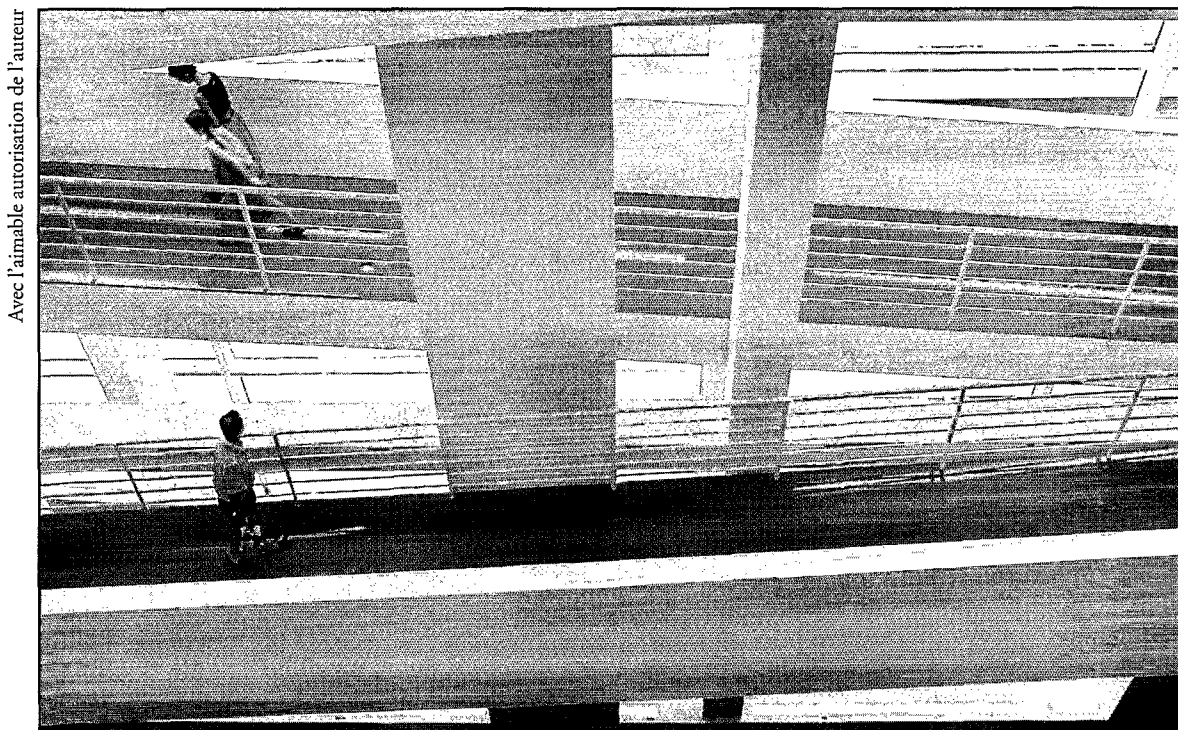
C'est ce que confirme Jean Clair, di-



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

recteur du musée Picasso, à Paris, et l'un des responsables de la dernière Biennale de Venise. Interrogé, en juillet 1996, sur le récent épanouissement du concept de centre d'art, il n'a pas hésité à formuler une réponse tranchante : « On a voulu reproduire le modèle de Paris dans d'autres grandes villes, créer des centres d'art, des "musées sans collection" dans l'attente d'un public qui n'est jamais arrivé. Le résultat a créé pas mal de problèmes, provoqué plus d'une démission et posé bien des questions liées à la manière dont est réellement accueilli le prétendu "art d'avant-garde", et ce que cela a coûté. L'Espagne devrait réfléchir davantage ; peut-être devrait-elle s'inspirer de l'expérience française¹. » Jean Clair vise ici implicitement le MACBA, tout comme l'architecte Oscar Tusquets, éminente personnalité de la vie culturelle de Barcelone, qui dénonce le fait d'imposer par voie po-

La Plaça dels Angels, vue de l'intérieur du musée.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Le trait saillant du hall est une « généreuse rampe qui ponctue et structure le volume ».

litique des « musées plus éducatifs, plus massifs, plus pédagogiques et surtout plus patriotiques² ».

Pour avoir une image plus complète du contexte général dans lequel le MACBA a vu le jour, il faut aussi prendre en compte le gigantesque effort fourni par la ville auparavant, imposé par l'organisation des Jeux olympiques de Barcelone en 1992. La Barcelona Olimpica a occasionné la mise en route de grands travaux — infrastructures, équipements, logements, etc. —, dont quelques-uns ont été réalisés par des architectes mondialement connus comme Arata Isozaki, Norman Foster, Santiago Calatrava ou Alvaro Siza. Le succès de ces opérations a renforcé la confiance des édiles dans la capacité de l'architecture à résoudre bon nombre de problèmes de la ville.

Éloge de la notion de musée

Ainsi est née l'idée d'un équipement culturel de prestige qui pourrait assainir et dynamiser une zone de l'ancienne ville médiévale, la Ciutat Vella. Ce devait être un musée d'art moderne sans aucun lien avec les collections existantes, un musée conçu avant tout comme une glorifica-

tion de la notion de musée en elle-même, ouvert sur le futur, destiné à explorer l'art contemporain et à faire connaître les aspects essentiels de l'histoire de l'art moderne.

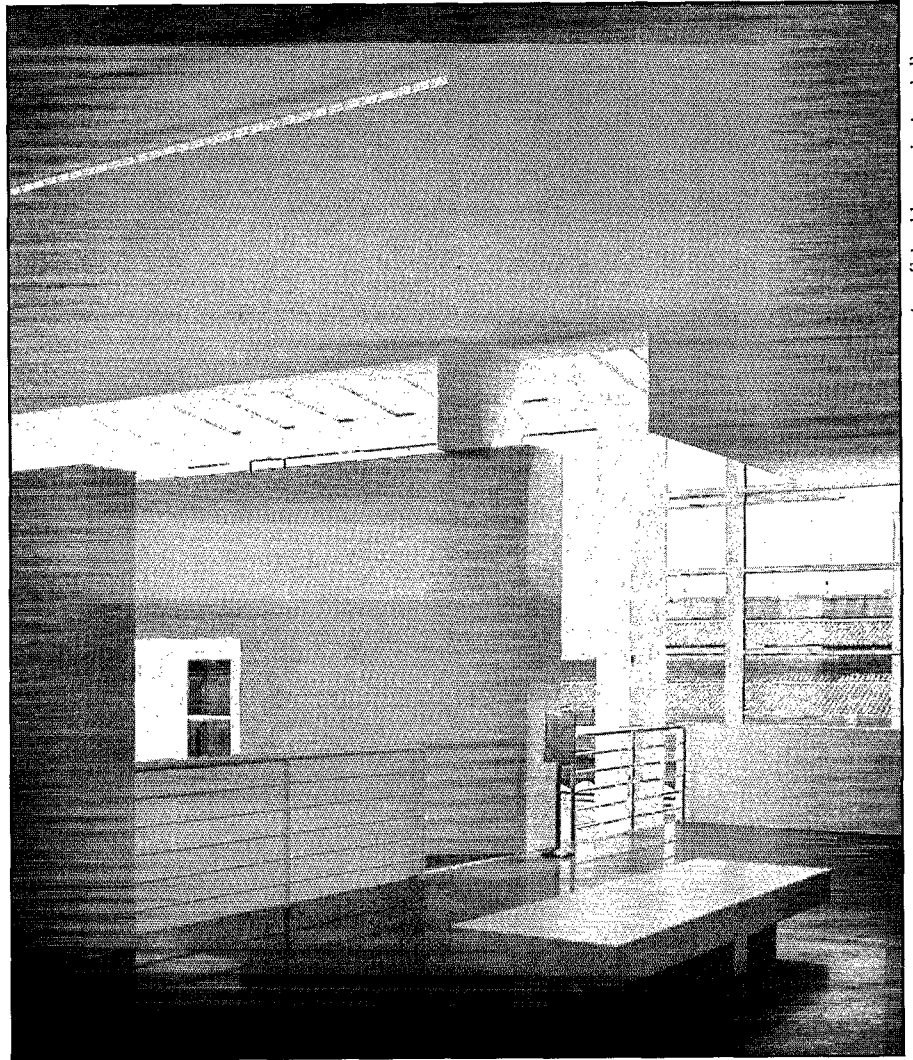
Le choix de Richard Meier comme architecte n'a rien de surprenant : en dépit de son excellente réputation, il n'était pas parmi les « stars » de la Barcelona Olimpica ; la ville avait donc la possibilité de combler cette lacune avec un programme qui paraît avoir été spécialement conçu pour lui. L'œuvre de Meier — qui vit aux États-Unis d'Amérique — est en effet un cas très particulier dans l'histoire de l'architecture du XX^e siècle : sa pratique architecturale, sans se rattacher à aucun courant stylistique contemporain, se propose de raffiner l'héritage des avant-gardes historiques (Breuer, Gropius, Oud, Reijnders...). A l'élégance, à la sobriété de ses constructions s'ajoute — à quelques rares exceptions près — l'impact visuel produit par leur blancheur, qui évoque une certaine spiritualité. Et c'est également une architecture qui propose des images facilement assimilables et reconnaissables, des qualités maintes fois confirmées par ses nombreuses réalisations.

Le projet de Meier pour Barcelone ré-

pond parfaitement aux souhaits de ses commanditaires, l'Ayuntamiento (la municipalité) et la Fondation MACBA, responsables du montage financier élaboré par les entreprises et par les artistes. (Au début, il y avait aussi la Generalitat, le Gouvernement autonome catalan : il s'est retiré pour simplifier la gestion des problèmes souvent complexes posés par l'élaboration du projet.)

Le site, inscrit dans le périmètre défini par la Plaça dels Angels, la rue Montalegre et l'ancien Hospital de Caritat, a conduit Meier à orienter complètement son édifice vers la place (plein sud), avec une grande surface vitrée annoncée par un volume sculptural blanc, opaque, en direction de la rue Montalegre, qui domine la perspective la plus favorable de l'ensemble tout entier. Les façades révèlent une composition d'un raffinement extrême, fruit de ce vocabulaire architectural si sobre dont Meier a le secret — une interprétation créative de l'héritage des pionniers de l'architecture moderne qui ont gravité autour de mouvements tels que style international, purisme, De Stijl et autres.

L'intérieur est divisé dans le sens longitudinal en deux zones distinctes : un hall sur toute la hauteur, très lumineux, qui assure une « entrée en matière » remarquable ; un bloc sur trois niveaux, qui accueille la surface d'exposition proprement dite et abrite la plupart des circulations verticales ; plus sombre, il est presque toujours en correspondance avec le premier espace. Le hall est dominé et rythmé par une généreuse rampe qui ponctue et structure le volume, et qui anime également la Plaça dels Angels à travers la façade vitrée. L'espace est conçu pour recevoir temporairement certaines œuvres artistiques. Entre ce volume et la zone d'exposition proprement dite, la relation spatiale est fluide, et il n'y a pas de



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

« Ce vocabulaire architectural, si sobre, dont Meier a le secret. »

séparation opaque. Entre la façade en verre du hall et la zone d'exposition sont placés plusieurs « filtres » pour atténuer la lumière du jour ; l'éclairage de ces espaces est électrique.

Un « phare » de la culture

Le MACBA de Richard Meier est sans nul doute l'outil sophistiqué que souhaitaient les édiles. Les critiques exprimées ont porté en particulier sur l'idée d'un musée en verre (« mais puisque, de toute façon, il n'y a pas de collection, cela ne gêne pas trop ! ») et sur le blanc éblouissant qui contraste avec la tonalité ocre, caractéristique du quartier. L'excès de lumière n'est pas vraiment un problème, puisqu'on arrive à la filtrer convenablement. A la longue, le contraste créé par ce grand volume blanc est relativement

mieux accepté par le public, dans la mesure où il matérialise le « phare » que cette institution s'efforce d'être.

Dans ce coin de la Ciutat Vella, appelé El Ravall, la présence du MACBA (ouvert depuis 1995), ainsi que celle du Centre de culture contemporaine (ouvert en 1993), a profondément changé la vie de ce quartier, assez délabré auparavant. Ces deux centres, très actifs, ont conduit un grand nombre de galeries d'art à s'installer ici ; la zone est mieux entretenue et très visitée par les touristes, ce qui fait prospérer divers autres commerces. Il y a dix ans environ, on avait essayé de lancer à Barcelone un autre quartier de galeries d'art, le Born, mais l'entreprise avait échoué : il est clair aujourd'hui que cet échec était dû au manque d'équipements culturels de la taille du MACBA ou du CCCB.

Ce que le MACBA offre au visiteur, c'est avant tout sa propre carcasse, c'est la construction de Meier. Il est difficile de savoir combien de temps cela durera, mais pour l'instant c'est une architecture qui attire le public. Autour de cette auto-célébration, le MACBA propose des interrogations plus profondes sur l'avenir des musées en général, à travers des expositions comme *Espace diffus. Les futurs du musée* ou encore *Regards* (sur les musées). Les fonds de la future collection sont également montrés, tandis que, dans la programmation 1996-1997, à part la présentation d'œuvres d'artistes contemporains exceptionnels, le musée s'est efforcé d'organiser de grandes expositions autour de thèmes « classiques » pour un musée d'art moderne, comme *Vassily Kandinsky. La révolution du langage pictural* (avec le Centre Georges-Pompidou de Paris), *Les situationnistes* ou *La nature de la culture américaine. 1975-1995* (avec le Whitney Museum de New York).

Le congrès de l'Union internationale

des architectes, réuni à Barcelone en juillet 1996, a provoqué par hasard une situation qui a mis en évidence la véritable vocation du MACBA : l'affluence a dépassé toutes les prévisions, et certains débats ne pouvaient plus se dérouler là où ils avaient été prévus, faute d'espace. Un forum de discussions a dû être improvisé sur la Plaça dels Angels, devant le musée. Des milliers de personnes venues du monde entier, réunies là, ont pu voir et entendre des personnalités comme Norman Foster, Peter Eisenmann ou Kenneth Frampton, qui ont pris la parole au pied de cette façade si admirablement dessinée. Le musée et ses alentours se sont alors transformés en une véritable agora grandiose et vivante, une apothéose de la civilisation urbaine. ■

1. *La Vanguardia*, 31 juillet 1996, p. 34.
2. *Ibid.*, p. 35.

Faire entendre des voix multiples : le musée de Sydney

Peter Zellner

Transformer un site historique de Sydney en musée n'était pas seulement un exploit architectural, c'était aussi un défi culturel. Peter Zellner montre comment les architectes se sont employés à mettre en valeur un parcours historique multiple jusque dans la construction du bâtiment. Architecte, enseignant et critique, l'auteur vit actuellement à Melbourne, en Australie. Ses projets architecturaux ont été publiés au Japon et en Angleterre, et il a donné, dans plusieurs pays, des conférences sur les relations entre espace virtuel et espace architectural. Peter Zellner est maître de conférences à la Faculty of Environmental Design and Construction de l'Université RMIT, à Melbourne, où il enseigne le design.

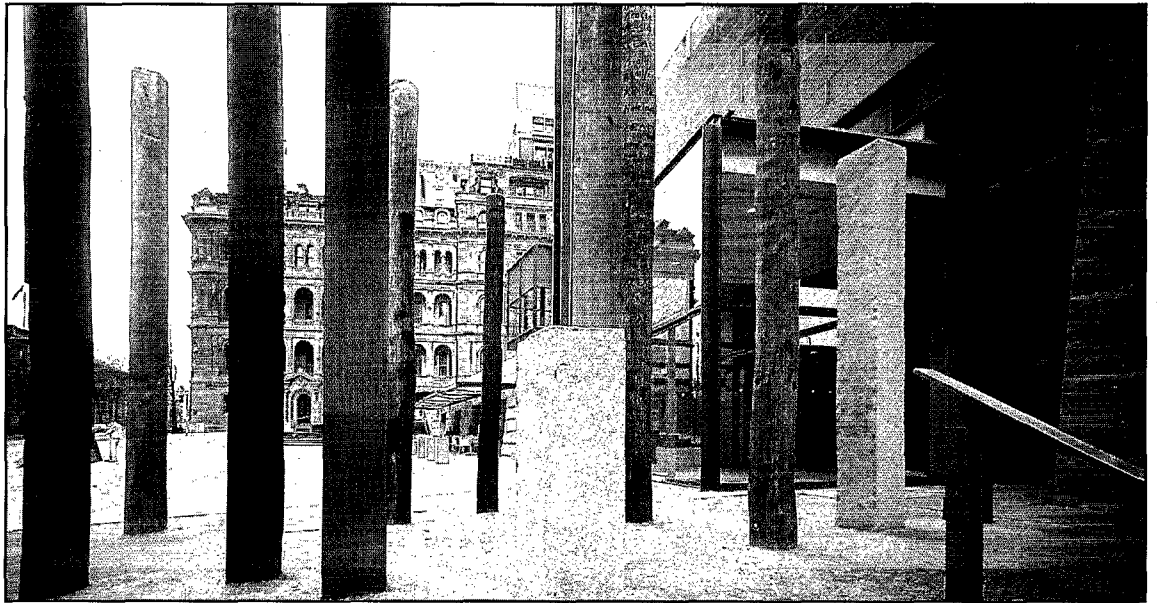
En janvier 1788, le capitaine Arthur Phillip entra, avec sa 1^{re} Flotte, dans le port que le capitaine Cook avait baptisé dix-huit ans auparavant « Port Jackson ». Phillip arrivait en Australie avec quelque 1 200 exilés : 759 condamnés, 400 marins et 4 compagnies de fusiliers marins. La Grande-Bretagne avait en effet décidé

de coloniser l'Australie, en raison de la guerre de l'Indépendance américaine. Le surpeuplement des prisons anglaises s'accélérait, et la Grande-Bretagne n'était plus en mesure de transporter ses indésirables sociaux et politiques en Amérique du Nord. Une nouvelle colonie pénitentiaire devenait donc de plus en plus né-



© John Collings

Vue du hall du musée de Sydney, où s'élève une reconstitution grandeur nature d'une partie de la façade de la première maison du gouverneur, réalisée par l'architecte du patrimoine Clive Lucas.



Une vue de la place de la Première-Maison-du-Gouverneur. Au premier plan, un ensemble architectural de Fiona Foley et de Janet Laurence, L'orée de la forêt.

cessaire. En 1779, Joseph Banks, l'un des responsables des équipes scientifiques du capitaine Cook, fit valoir que l'Australie était suffisamment éloignée pour accueillir sur son sol une colonie de voleurs et d'inadaptés politiques. Avec l'arrivée de la II^e, puis de la III^e Flotte, la population de la colonie pénitentiaire grandit, pour atteindre près de 4 000 âmes en 1791. Pour les aborigènes installés près des criques et des anses entourant cette nouvelle colonie (la Nouvelle-Galles du Sud), la solution que les Anglais avaient choisi d'apporter à leurs problèmes pénitentiaires était proprement désastreuse. Incapables de s'opposer militairement aux envahisseurs de la colonie, en raison de la structure politique égalitaire de leur société reposant essentiellement sur la famille, les autochtones de cette région furent chassés par la force. Les premières années, de nombreux aborigènes disparurent. Des centaines d'entre eux périrent au cours d'une série d'échauffourées avec les fusiliers marins de Phillip, tandis que de nombreux autres succombaient à diverses maladies exotiques.

Peu après avoir été nommé gouverneur, Phillip jeta les fondations de ce qui allait devenir la première maison du gouverneur de l'Australie et baptisa le lieu Sydney, du nom de celui qui était alors secrétaire d'État au Ministère de l'intérieur. Il effaçait ainsi, pour presque deux siècles, le souvenir et le nom des autochtones de

la région, les Eora. Jusqu'en 1845, neuf gouverneurs de la colonie de Nouvelle-Galles du Sud se sont succédé dans la modeste résidence en brique et mortier que Phillip avait fait construire sur un site auparavant occupé par un millier d'Eora.

Au milieu du XIX^e siècle, Sydney était devenu un port colonial actif, qui commerçait avec l'Amérique, la Chine et l'Inde. En 1845, la première maison du gouverneur fut démolie, et le gouverneur s'installa dans une résidence plus prestigieuse près de Bennelong Point. Cette seconde maison existe toujours et se trouve aujourd'hui dans le Jardin botanique royal de Sydney. Le terrain, situé à l'angle des rues Bridge et Phillip, est demeuré en grande partie désaffecté pendant le reste du XIX^e siècle. En 1912, un bâtiment en tôle ondulée y fut construit, qui servit de bureau provisoire à l'architecte du gouvernement. Ce bâtiment a été détruit en 1968 pour faire place à un parc de stationnement. Au début des années 80, le terrain a été retenu pour un projet de développement commercial, mais, lorsque les habitants de Sydney eurent connaissance de ce projet, un débat long et passionné s'engagea sur son affectation. Les descendants de James Bloodworth, l'un des forçats qui avaient travaillé comme maçons à la construction de la première maison du gouverneur, firent pression sur les responsables politiques et menèrent une longue campagne épistolaire pour re-

tarder le début des travaux de terrassement, jusqu'à ce que des recherches plus poussées sur l'histoire du site aient été effectuées. A la fin de 1981, des fouilles archéologiques eurent lieu pour déterminer ce qui s'était réellement passé à cet endroit-là. Les archéologues participant à ces fouilles certifièrent que les fondations découvertes étaient celles-là mêmes que le gouverneur Phillip avait posées au début du XIX^e siècle. L'équipe établit que l'ancien parc de stationnement se trouvait bien à l'emplacement de la première maison du gouverneur et soutint que le site avait une grande importance historique pour les Australiens, et constituait, selon leur expression, un « trésor national ». Le premier bâtiment édifié sur ce site était aussi le premier bâtiment en brique et en pierre jamais construit en Australie. Il avait abrité la première presse typographique du pays et avait été le premier siège de l'administration coloniale britannique. Toutefois, comme le Conseil territorial des aborigènes de Nouvelle-Galles du Sud le fit bientôt remarquer, il représentait l'endroit même où les aborigènes d'Australie avaient subi leur première invasion avant d'être déposés de leurs terres ancestrales. Là, sous les fondations d'une nation, reposaient les ancêtres et les reliques d'une autre nation, plus ancienne, résidant en Australie depuis au moins 40 000 ans (des recherches récentes suggèrent que les aborigènes d'Australie occupent peut-être le continent depuis 120 000 ans). Le site était donc devenu l'objet d'investissements idéologiques et de protestations morales.

Un concours fut par conséquent organisé pour décider de l'affectation de l'ancien parc de stationnement, mais les propositions furent décevantes. En fin de compte, le site fut englobé dans un projet plus vaste, prévoyant le réaménagement de tout le pâté de maisons, qui fut

confié au finaliste du concours, le cabinet d'architectes international Denton, Corker et Marshall, établi à Melbourne et déjà récompensé pour la conception des ambassades d'Australie à Tokyo et à Beijing. Ce projet a conduit à la construction de deux tours de bureaux portant les noms des gouverneurs Phillip et Macquarie, et — au nord de ces tours — à celle d'un édifice plus petit, en grès, le musée de Sydney. Celui-ci, ouvert depuis peu, occupe en partie l'emplacement des ruines de la première maison du gouverneur. Situé au cœur du centre des affaires très animé de Sydney, ce petit musée est à deux pas du célèbre port de Sydney, pas très loin du non moins célèbre Opéra et du Sydney Harbour Bridge. Deux siècles après l'établissement de la première colonie, il s'efforce, dans le cadre d'un programme muséal audacieux et original, de retrouver la voix des premiers habitants de Sydney, tout en retraçant l'histoire coloniale de la ville de 1788 à 1850.

Les architectes ont conçu ce musée de dimensions modestes comme un palimpseste architectural — une inscription nouvelle recouvrant les vestiges de la première maison du gouverneur et les fouilles archéologiques qui en ont exhumé les fondations. Au pied des cinquante-cinq étages de la tour du gouverneur Phillip, deux solides murs en grès évoquent géométriquement et symboliquement les murs disparus de la maison originelle et le plan en damier de la ville. Ces murs, dont la base est grossièrement crépie et le sommet taillé en pointes de diamant, bordent la grande place appelée aujourd'hui First Government House Place (place de la Première-Maison-du-Gouverneur). Sur cette place, le plan en damier des fouilles archéologiques et les fondations invisibles du premier bâtiment construit sur le site sont figurés par des pavés en granit pâle ou foncé. On

© John Gollings



Vue aérienne du complexe Governor Phillip Tower (architectes : Denton, Corker et Marshall). Le musée de Sydney est au premier plan. Le dessin des pavés marque l'emplacement de la première maison du gouverneur.

peut soulever ces pavés pour découvrir les vestiges de la maison qui se trouvent au-dessous ; on peut aussi les voir, à un certain endroit, à travers la vitre d'un dispositif d'observation en saillie situé sur la place. Le double plan tracé sur le sol s'étend jusqu'aux deux murs en grès et jusque dans le hall du musée lui-même.

À l'intérieur du musée, au rez-de-chaussée, les objets exposés sont reliés par des structures en verre et en acier qui servent à leur présentation ou permettent la circulation des visiteurs. Les architectes ont employé ici des éléments rigides, l'acier et le verre, créant un contraste réussi entre l'architecture moderne et les constructions anciennes, authentiques ou simulées. Dans le hall, une reconstitution grandeur nature d'une partie de la façade de la maison originelle, réalisée par l'architecte-restaurateur Clive Lucas, côtoie l'imposante salle du rez-de-chaussée aux murs revêtus d'acier poli. En jouant avec

le neuf et l'ancien, reconstitué sur la toile de fond formée par l'impressionnante structure de circulation centrale — une cage d'escalier en acier semblable à un échafaudage —, les architectes ont créé un espace intérieur qui traduit bien leur volonté de recouvrir d'une nouvelle inscription architecturale les vestiges de la première maison du gouverneur. L'escalier conduit les visiteurs à une longue et spacieuse salle d'exposition, d'où l'on passe dans la Focus Gallery, réservée aux expositions temporaires ou itinérantes. Cette salle s'ouvre à ses deux extrémités sur des observatoires, l'un réel, l'autre virtuel : une cabine d'observation en verre et en acier offre un aperçu spectaculaire du port à l'extrémité est de la galerie ; à l'extrémité ouest, des installations multimédias proposent, dans une petite salle de spectacle, un point de vue passionnant sur l'histoire de Sydney. Conçu par les architectes comme un lieu de passage occupé par un certain nombre d'espaces d'exposition et de vitrines en verre transparent et en acier, le musée de Sydney est un exemple intéressant d'insertion hardie, exempte de tout pastiche, dans un site marqué par l'histoire et un lieu sensible d'un point de vue urbanistique.

Sous la direction de son conservateur en chef, Peter Emmett, le musée s'est engagé dans une politique qui, par sa portée et ses visées, pourrait être appelée « post-moderne ». Au lieu d'essayer de raconter succinctement, d'une voix unique, l'histoire de Sydney et de ses habitants, Emmett a élaboré un programme muséal qui présente l'histoire de la ville sous la forme d'un tableau où se mêlent des versions différentes et parfois contradictoires. Comme d'autres musées postmodernes — tel le musée de l'Afrique, en Afrique du Sud —, le musée de Sydney ne se limite pas au soliloque d'une culture officielle ou coloniale, il s'efforce de faire entendre des voix

multiplés. Contrairement au modèle suivi par les musées traditionnels du XIX^e siècle, la politique des conservateurs du musée de Sydney cherche activement à brouiller les lignes de démarcation entre les disciplines ou les catégories. Le point de vue adopté par Emmett mêle l'ethnographie et l'archéologie, l'urbanisme, l'histoire et l'analyse politique, les faits historiques et l'interprétation artistique : « Bien des histoires sont présentes ici, dit-il, des histoires qui s'entrecroisent, marquent les esprits et font de cette ville appelée Sydney ce qu'elle est. »

Le musée de Sydney présente des documents qui concernent huit thèmes : la colonisation, les aborigènes, le milieu naturel, le commerce, le gouvernement, le droit, les conflits, la société ; ces thèmes forment le cadre de ce qu'Emmett appelle un « voyage métaphorique à travers la ville ». Il a conçu le musée comme une carte culturelle de Sydney, comme une chorégraphie dans un réseau spatial de relations historiques qui se déroulent et se succèdent librement. « Le musée de Sydney n'est pas une coquille architecturale dans laquelle on dispose avec goût des objets et des œuvres d'art sur les murs. C'est un ensemble d'histoires contradictoires ; il associe des méthodes de recherche et de classement qui s'opposent. Il est comme la ville elle-même, qui se transforme sans cesse mais demeure un tout organique. »

Réunissant autour de lui des muséologues, des écrivains, des historiens, des designers, des artistes, des archéologues, des cinéastes, des graphistes et des spécialistes des médias, Emmett a fait de son établissement un instrument de communication qui traduit l'histoire spatiale en événement spatial. Le musée aborde l'histoire de Sydney dans un ensemble d'installations, d'expositions et de manifestations qui retracent les soixante premières années des relations entre les Européens

et les aborigènes d'Australie. Emmett présente cette histoire suivant une chronologie qui n'est pas linéaire : elle est circulaire, elle revient sur elle-même tel un ruban de Möbius, à l'instar de l'espace librement agencé du musée lui-même.

L'histoire retrouvée

La présentation adoptée par Emmett déjoue souvent les intentions des architectes : elle tend à subvertir leur majestueux plan en damier et, de ce fait, à bouleverser les traces de l'administration coloniale du gouverneur Phillip, en évoquant d'autres souvenirs liés au site de Sydney, notamment ceux des aborigènes. En place de la gigantesque statue en bronze représentant le gouverneur que les architectes voulaient ériger dans l'avant-cour, Emmett a commandé aux artistes australiennes Janet Laurence et Fiona Foley un ensemble architectural, *The edge of the trees* (« L'orée de la forêt »). Cette réalisation est une impressionnante forêt miniature de mâts totémiques en bois posés sur une moelleuse parcelle de terre rouge ; oasis au milieu de la place en granit dessinée par les architectes, elle remet en mémoire la terre perdue des Eora. Les mâts eux-mêmes sont constitués de bois, d'acier, d'os, de grès, de résine, de cire, de plumes, de coquillages et de graines. Certains cachent des haut-parleurs qui diffusent des enregistrements en langue eora ; l'un d'eux énumère les nombreuses langues indigènes qui étaient parlées sur le site de Sydney. Conformément à l'esprit de réconciliation qui anime le musée, un autre mât totémique porte les noms de quelques-uns des forçats venus en Australie avec la I^{re} Flotte.

Près de l'entrée principale du musée, Emmett expose des objets qui appartenaient aux premiers colons européens : des portraits, des journaux intimes, cent cin-

quante exemplaires de journaux, des outils et une grue à flèche, en face d'objets fabriqués par les Eora (armes de chasse, tonneaux, objets d'art rituels, objets religieux). La juxtaposition de ces deux groupes d'objets, ceux des aborigènes et ceux des Européens, tourne en ridicule le goût victorien, quasi ethnographique, de certains conservateurs pour les présentations monographiques, et suggère que les deux cultures sont manifestement équivalentes. Dans la cage d'escalier en acier, un panneau coulissant sur lequel sont diffusées des vidéos d'ambiance transforme l'austère lieu de passage conçu par les architectes en échafaudage théâtral. Emmett a demandé au cinéaste et photographe Michael Riley et au conservateur David Prosser, spécialiste de la culture aborigène, de produire pour ce panneau à triple écran une vidéo qui évoque la vie quotidienne des Eora dans le contexte anachronique de l'Australie contemporaine. En 1998, ces écrans seront reliés à l'Internet ; ainsi, le ruban de Möbius imaginé par Emmett, cette histoire de Sydney qui se déroule librement en boucle, s'inscrira dans le développement d'un cycle virtuel plus vaste.

Le musée de Sydney présente des fragments d'histoire, de nature, de culture, de ville et de mémoire dans un lieu d'exposition ouvert, librement aménagé, non traditionnel. Il reflète les contradictions dont est faite une nouvelle cité planétaire comme Sydney, et qui nourrissent le débat national, les oppositions entre les aborigènes et les Européens, entre le régime colonial et le gouvernement républicain. « Un musée moderne, note Peter Emmett, est un lieu de rencontres, et non un mausolée. C'est un lieu de rencontres où dialoguent des époques et des régions différentes. N'est-ce pas aussi ce qu'est une ville comme Sydney ? » Un lieu de rencontres : voilà peut-être en effet la meilleure définition du musée de Sydney. ■

Les musées de Los Angeles : le commencement ou la fin des « dinosaures » ?

Frances Anderton

On dit souvent que l'ère des grands projets de constructions publiques monumentales et coûteuses est terminée, que la limitation des budgets oblige à changer radicalement d'architecture, à opter pour les initiatives modestes et de petite envergure. Il n'en est rien, dit Frances Anderton, qui décrit l'essor de la construction de musées à Los Angeles, où l'esprit d'innovation de la côte ouest — tant sur le plan du contenu et de la technologie que sur celui de la pure créativité — prospère, à la différence des conceptions architecturales plus traditionnelles de la côte est. L'auteur, architecte, journaliste indépendante et productrice à la radio, a été rédactrice à la revue The Architectural Review (Londres) et rédactrice en chef de LA Architect.

A l'entrée de la section sur l'holocauste du Musée de la tolérance¹, le visiteur est invité à prendre dans un distributeur une « fiche passeport » qui porte la photo d'un enfant. Cette photo en noir et blanc, reproduite sur un morceau de plastique brillant, est floue et craquelée par le temps ; le sujet fixe l'objectif avec un regard timide, sérieux et interrogateur. Sous la photo figurent le nom et l'âge de l'enfant, ainsi que des indications sur sa famille et sa situation. Il s'agit d'une vraie photo, de la trace d'une personne réelle dont la vie a été prise au piège des événements de l'holocauste.

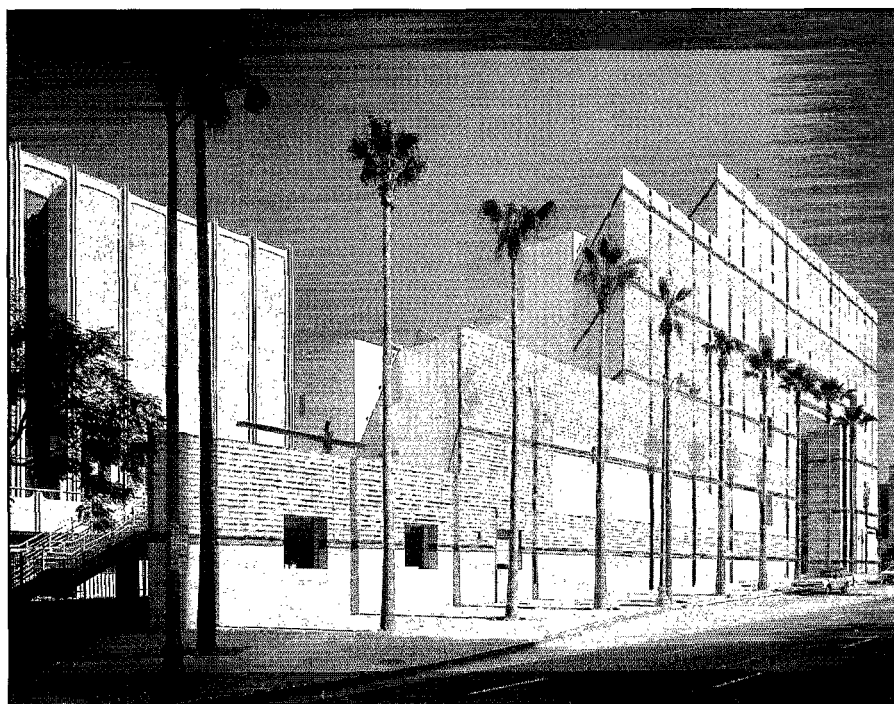
Le visiteur traverse ensuite une série d'espaces où ont été reconstitués un café du Berlin d'avant guerre, tout bruisant des conversations des premiers nazis, l'atmosphère dramatique de la conférence de Wannsee et la réplique d'une chambre à gaz — des scènes qui retracent l'ascension et la chute du III^e Reich et le mas-

sacre des Juifs. A la fin du parcours, le visiteur insère sa fiche dans une autre machine, et une sortie d'imprimante lui révèle le véritable sort, souvent terrible, de l'enfant dont il a adopté l'image le temps de son séjour dans le musée.

Celui-ci, inauguré à Los Angeles en 1933, a créé un extraordinaire précédent qui montre ce que peut être un tel musée. Un critique y a vu, à l'époque, « le premier centre où est exposée la nature humaine, plutôt que ce qu'elle produit ». C'est aussi, dit le même critique, « l'institution de ce type la plus moderne sur le plan technologique ». Créé par le Simon Wiesenthal Center, à Los Angeles, ce musée met au défi le visiteur de se confronter au fanatisme et au racisme. Associant l'art de la mise en scène, le traitement de thèmes, l'utilisation de matériels d'archives et de technologies numériques et vidéo les plus modernes, il le conduit, selon une progression étudiée, à faire un long parcours de deux heures et demie — qui commence par le Centre sur la tolérance, passe par la section sur l'holocauste et finit par le Centre du multimédia — pour l'obliger à regarder en face ses propres préjugés.

Dans le Centre sur la tolérance, le matériel d'exposition à la disposition du visiteur met en lumière l'intolérance dans notre vie quotidienne — des émeutes à Los Angeles, projetées en images superposées sur des écrans vidéo, au racisme dans l'« Autre Amérique », une carte informatique interactive montrant les groupes extrémistes (*hate groups*) actifs aujourd'hui aux États-Unis d'Amérique. Le Centre du multimédia propose aux visiteurs trente postes de consultation qui

*Le bâtiment de Robert O. Anderson
abrite le Los Angeles
County Museum of Art.*

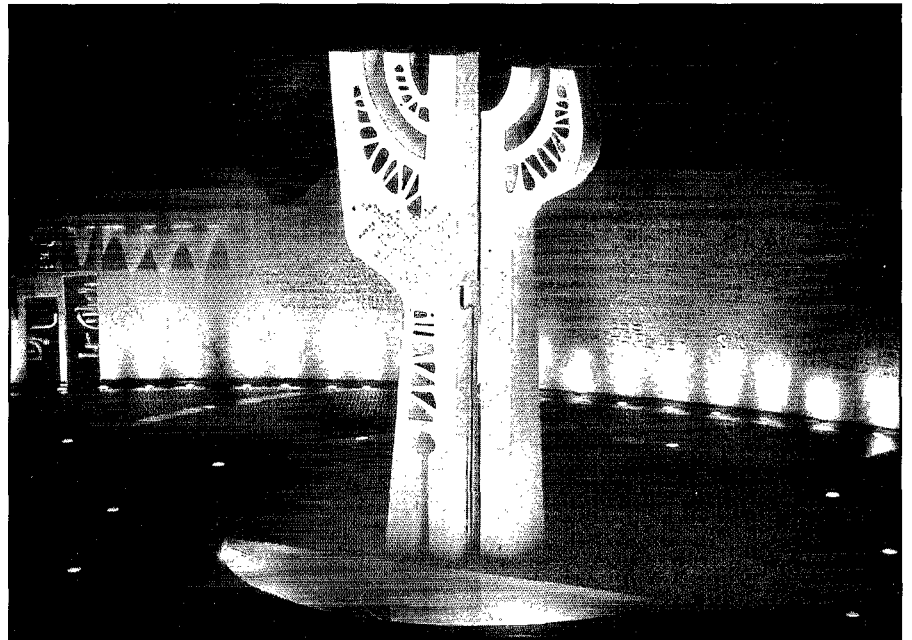


donnent accès à des archives sur l'holocauste ; il présente en outre des expositions temporaires sur des manifestations contemporaines d'intolérance. Le sujet actuel est le Rwanda.

Même s'il n'est pas très intéressant sur le plan architectural — il est logé dans un bâtiment austère qui fait penser à un immeuble de bureaux —, le Musée de la tolérance est un excellent exemple de la nouvelle tendance qui se dessine dans la conception des musées : celle de l'« expérience » vécue. Les musées de ce type visent à faire passer leur message par une immersion totale dans le sujet — en sollicitant la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et même le goût — plutôt que par une froide présentation d'objets accrochés au mur ou placés dans des vitrines. L'expérience vécue est un concept relativement nouveau, qui s'inspire du modèle des parcs à thème, et qui a ses racines à Los Angeles et dans l'œuvre de Walt Disney.

Depuis la création de Disneyland il y a vingt-six ans, le divertissement thématique est devenu un élément fondamental de notre culture. L'idée plaît tellement que le traitement thématique, d'abord limité à l'univers clos des centres de loisirs, a gagné tout le secteur culturel et a connu un tel essor dans les années 90 qu'il est maintenant, de même que l'exploitation de l'imaginaire, appliqué partout, des casinos, magasins et lieux de séjour jusqu'à certaines activités des domaines médical et dentaire, et maintenant aux musées.

Les établissements éducatifs (musées, centres d'apprentissage, écoles, etc.) ont compris, devant l'impact émotionnel des environnements à thème, qu'ils doivent entrer en concurrence s'ils veulent capter l'attention des enfants et des adultes. C'est pourquoi les environnements éducatifs à thème (le mot à la mode, à Los Angeles, pour ce concept est celui d'*edutainment* [divertissement éducatif]) com-

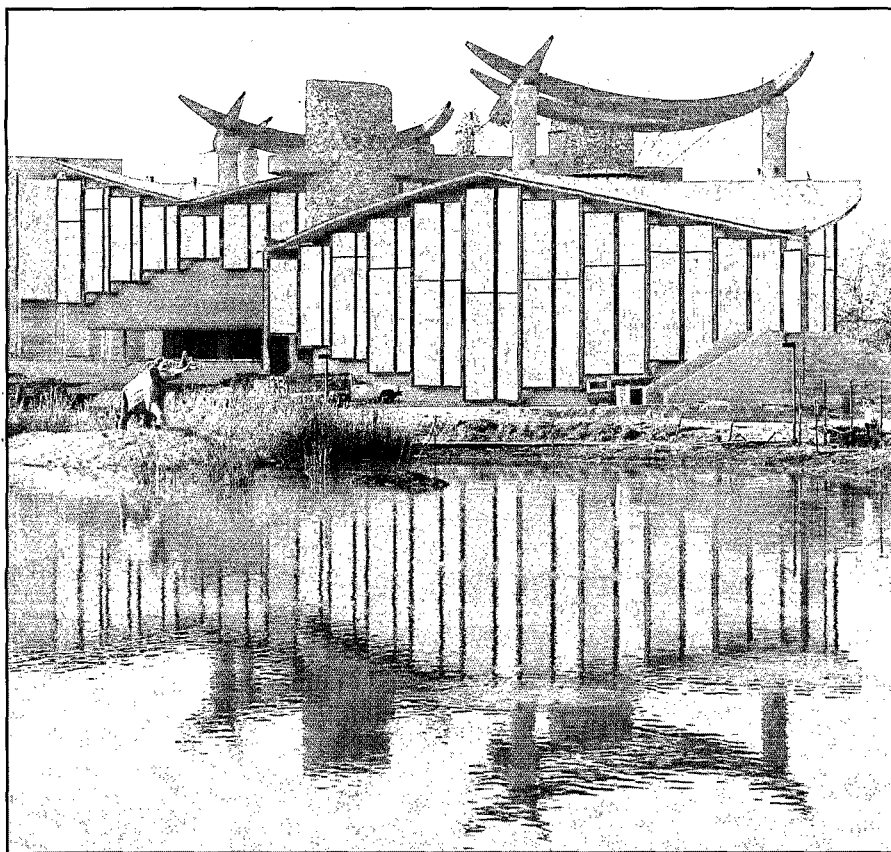


© Jim Mendenhall, 1993, Simon Wiesenthal Center

Place du Mémorial, le Musée de la tolérance.

encent à proliférer. Les propriétaires de la chaîne de télévision câblée Discovery [Découverte] (consacrée à la science et à la nature) ont le projet de créer un parc à thème Discovery ; au Kansas City Museum, la Cité des sciences vise à « susciter à la fois l'intérêt qu'éveille un centre scientifique, l'immersion que représente un parc à thème et l'émotion personnelle que fait naître le théâtre ». Ici, à Los Angeles, le California Science Center (issu de la combinaison des deux anciens musées, le California Museum of Science and Industry et l'Aerospace Museum), ouvert depuis peu de temps, doit obéir à une conception thématique fondée sur l'expérience vécue. Quant au Musée de la tolérance, c'est l'un de ceux où cette tendance est appliquée avec le plus de rigueur intellectuelle et morale.

Si ce musée est à Los Angeles le plus avancé du point de vue conceptuel, celui qui est le plus imposant physiquement est le Getty Center, inauguré en 1997. Ce centre est un immense complexe qui abrite les nombreuses sections du J. Paul Getty Trust (autrefois dispersées dans plusieurs bâtiments de la ville) : le Getty Information Institute, le J. Paul Getty Trust, le Getty Conservation Institute, le Getty Education Institute for the Arts, le Getty Grant Program, le J. Paul Getty Museum et, enfin, le Getty Research Center Institute for the History of Art



*Le pavillon japonais
du Los Angeles County Museum
of Art.*

and the Humanities. Situé au sommet d'une colline qui domine toute la ville, il s'étend sur 79 000 m² et sa construction a coûté près de un milliard de dollars. Sur ce terrain fragile, exposé aux tremblements de terre, ses vastes bâtiments semblent défier le ciel.

Entièrement revêtu de blocs de travertin extraits d'une carrière italienne située près de Tivoli, le Getty Center est une véritable citadelle élevée à la gloire de la culture dans l'acception ancienne (c'est-à-dire eurocentrique) du terme. En gestation pendant douze ans, il témoigne superbement de ce que Los Angeles est devenue, en trente ans, une ville sérieuse, avec des institutions artistiques dignes de son image.

Le regard tourné vers l'est

Los Angeles est une ville étendue qui n'a pas de centre unique et où vivent de nombreuses nationalités ; on peut dire qu'elle s'exprime visuellement, de la façon la plus authentique et la plus éclatante, par des panneaux publicitaires qui bordent le célèbre Sunset Boulevard. En

un tel lieu, on pourrait penser assister à la fin de ce qu'Yves Nacher appelle « les dinosaures » — les grands et coûteux musées publics —, et l'on pourrait s'attendre à voir apparaître un type de musée différent, plus petit, plus imaginatif, plus ancré localement. Dans une ville comme celle-ci, véritable centre mondial d'expérimentation artistique et technologique, on pourrait également imaginer que les musées aient évolué en conséquence. Frank Gehry, qui y est installé, a conçu de nombreuses institutions culturelles : son musée Guggenheim vient d'être inauguré à Bilbao, en Espagne ; il travaille, en ce moment, aux plans d'un musée d'art vertical à Samsung, en République de Corée et, à Los Angeles, il remodèle avec sensibilité le musée Norton Simon, une institution privée. Comme il le fait observer, concevoir un musée, c'est se heurter au problème récurrent de savoir comment accueillir des œuvres d'art dont la taille et l'ambition changent si vite que les musées ne peuvent suivre, tout en créant un environnement qui « réponde à la demande du public et mette en même temps les œuvres en valeur ». La réponse, plaisante-t-il, est de « supprimer le musée » !

En fait, même si des projets modestes, parfois imaginatifs sur le plan de l'espace, voient le jour grâce à un financement privé (rappelons qu'ici la plupart des institutions sont financées avec des fonds privés et non par l'État), la construction des musées est en pleine période monumentale, et le Getty Center est le *Tyrannosaurus rex* des « dinosaures ».

Ville relativement jeune, Los Angeles a longtemps souffert d'un complexe d'infériorité culturelle par rapport à New York et à l'Europe. Pour s'affirmer, elle s'est lancée au xx^e siècle dans la construction de musées qui a culminé, dans les années 80, avec l'ajout de deux nouveaux bâtiments au vénérable Los Angeles

County Museum of Art (LACMA) et la création du Museum of Contemporary Art (MOCA), conçu par l'architecte japonais Arata Isozaki, et de son pendant, le Geffen Contemporary, créé par Frank Gehry. Très vite, dans les années 90, sont apparus les musées spécialisés. Signalé par une monstrueuse camionnette perchée au-dessus de la rue, le Peterson Automotive Museum, inauguré en 1994, est un musée à thème qui célèbre l'automobile et ses rapports avec Los Angeles. Le Skirball Cultural Center, consacré à l'histoire et aux réalisations juives, et conçu par l'éminent architecte israélien Moshe Safdie, vient d'être terminé. A Beverly Hills, le Museum of Television and Radio vient lui aussi d'être inauguré. Conçu par Richard Meier, l'architecte du Getty Center, il a ouvert ses portes avec une exposition de costumes de *Star Trek*, mais les visiteurs sont davantage attirés par la richesse du fonds d'archives accessibles sur l'émission télévisée *I love Lucy* et sur toutes sortes d'autres émissions de radio

et de télévision couvrant plusieurs décennies.

Ainsi, les musées de Los Angeles, qui surprennent parfois par leur contenu, utilisent invariablement les technologies les plus pointues, et leurs conservateurs essaient de plus en plus d'accueillir la production créatrice unique de cette ville hybride. Toutefois, du point de vue architectural, ils oublient la configuration plane des paysages, ils ne tiennent pas compte de l'environnement urbain et de son évolution ; ils ont tendance à singer le caractère monumental et urbain de leurs équivalents européens et de la côte est. A quelques exceptions près, comme le Geffen Contemporary de Frank Gehry, brillante conversion d'un entrepôt qui a réussi à capter l'atmosphère âpre d'un atelier d'artiste du centre-ville et constitue un environnement idéal pour exposer les œuvres monumentales d'art contemporain, ou peut-être le pavillon japonais du LACMA, conçu par l'architecte organique Bruce Goff, les musées d'ici — par



© Warren Aerial

*Vu du Getty Center
en direction du sud-est, vers
le centre de Los Angeles.*

exemple, le Museum of TV and Radio, le MOCA et le Skirball Center — ont été réalisés par des architectes de la côte est ou de l'étranger, et ils rappellent en tout point la gravité de l'Ancien Monde.

L'exemple le plus frappant en est le nouveau Getty Center : institution privée disposant de fonds apparemment inépuisables, elle est constituée d'un ensemble de pavillons évoquant un campus, situé au sommet d'une colline dominant Los Angeles, dans le quartier riche de Brentwood. Dans ces constructions, Meier privilégie les revêtements de verre et d'acier, les espaces blancs de grande hauteur, éclairés par la lumière du jour, les clair-voies et les salles aux dimensions généreuses. Des balcons et des couloirs communicants permettent de passer de l'intérieur à l'extérieur et d'accéder à des passerelles offrant des vues panoramiques à couper le souffle. C'est une architecture de la lumière qui est bien dans l'esprit du climat ensoleillé de la Californie, tout en rappelant les précédentes réalisations de Meier. Articulés autour de places et de cours ouvertes, les bâtiments donnent aussi au visiteur la possibilité originale d'aller et venir de l'intérieur des galeries d'art aux espaces paysagers extérieurs.

D'un autre point de vue, toutefois, il est vrai que l'architecte et son client ont opté pour une stratégie qui rappelle les imposantes structures de la vieille Europe. Les extérieurs presque entièrement revêtus de marbre, les intérieurs vastes et lourds, avec l'immensité des embrasures de porte et la hauteur des plafonds, ne font guère penser aux constructions légères, de plain-pied et souvent précaires qui sont si représentatives de Los Angeles : ils évoquent plutôt les palais baroques conçus pour la postérité. L'utilisation, dans la section des arts décoratifs, de finitions sombres aux couleurs de l'automne renforce cette impression.

Or, bien qu'il aspire au noble statut d'institution culturelle — et c'est bien là l'ironie de l'histoire —, le Getty Center a adopté certaines stratégies « expérimentales » du Musée de la tolérance. Après avoir fait appel à Meier pour son image de créateur de monuments grandioses et froids, le directeur du musée, John Walsh, a décidé que les galeries d'art décoratif devaient être, sans aucun doute, « décorées ». Il a donc eu recours au talent flamboyant du décorateur Thierry Despont, qui a habillé les murs de brocarts, ajouté des corniches, des médaillons, des cimaises et des plinthes, et qui a supervisé la reconstitution de salons français (avec les lambris originaux de bâtiments historiques parisiens) pour servir de toile de fond crédible au mobilier français du XVIII^e siècle.

A sa façon, le Getty Center se fixe les mêmes objectifs que le Musée de la tolérance. Il essaie de transcender les sentiments de classe et de race, d'inciter les gens à venir dans son cadre spectaculaire pour communier dans une même admiration des arts et des humanités. Le Musée de la tolérance a trouvé un auditoire obligé de l'écouter, car il aborde des thèmes qui sont au premier plan des préoccupations de la cité. Il sera intéressant de voir si, dans une ville dominée par la culture populaire des affiches publicitaires, du basket-ball, de la télévision et des parcs à thème, un musée d'esprit aussi européen que le Getty Center aura une voix forte et dynamique, ou bien s'il ne sera finalement que le plus grand et le dernier des dinosaures. ■

1. Voir Terence Duffy, « Le concept de musée de l'holocauste », *Museum international* (Paris, UNESCO), n° 193 (vol. 49, n° 1, 1997). (Ndlr.)

Un lycée devenu musée des sciences interactif

Rifca Hashimshony

Transformer un bâtiment ancien en un lieu de vie moderne pose des problèmes complexes et difficiles à résoudre. Tel a été le défi que les autorités d'Haïfa ont été obligées de relever quand la décision a été prise d'installer le Musée national des sciences dans les locaux anciens de l'ensemble universitaire qui représentait les débuts d'un enseignement de haut niveau dans le pays. L'auteur, architecte et décoratrice au Musée national des sciences d'Haïfa, a été membre de la faculté d'architecture et d'urbanisme du Technion depuis 1968. Elle a passé deux ans à Delft (Pays-Bas) en tant qu'enseignante invitée, et une année à l'Université Harvard, à Cambridge (États-Unis d'Amérique).

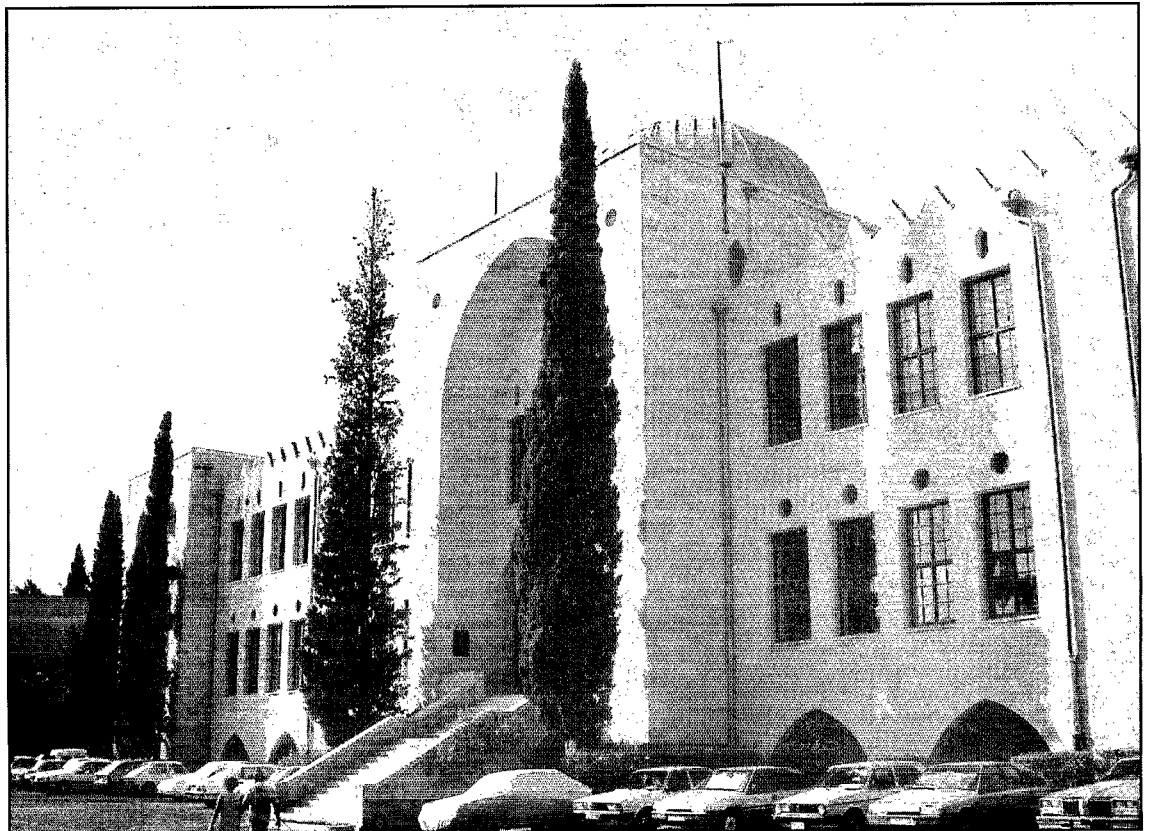
En 1901, des Juifs allemands fondent une organisation d'entraide pour défendre les droits des Juifs en Allemagne, et soutenir des activités culturelles et éducatives au sein des communautés juives à l'étranger. Paul Nathan, père spirituel de l'organisation, se rend pour la première fois en Palestine en 1907 et, à son retour en Allemagne, propose au groupe de créer un lycée technique et un « Technikum » — rebaptisé plus tard Technion, Institut de technologie d'Israël. Les pentes de la ville d'Haïfa, encore désertes à l'époque, sont alors choisies comme site de la nouvelle école.

Un architecte juif vivant en Allemagne, Alexandre Baerwald, fut chargé d'en concevoir les plans. Après s'être rendu sur le site en 1919, il pensa qu'il était

judicieux d'intégrer à son projet des éléments de l'architecture locale. De sorte que le plan final, qui reflète à l'évidence la culture européenne de l'architecte, a aussi un certain cachet moyen-oriental, visible notamment dans le choix du matériau des murs extérieurs (un grès de la région) et dans la présence de plusieurs éléments ornementaux, comme des dômes et des arcades, ainsi que de longs couloirs ouverts reliant les salles entre elles et supposés, à tort, être indispensables pour améliorer l'aération dans les pays chauds.

D'après les plans de Baerwald, l'édifice du Technion s'inscrivait dans un projet d'urbanisme qui comprenait un axe ouvert partant du bâtiment vers le nord et garantissait une vue panoramique sur la mer. Deux autres bâtiments monumen-

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



Façade principale du bâtiment historique du Technion.

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



La dépose des étages intermédiaires.

taux étaient prévus de part et d'autre de cet axe, dont un seul fut construit. Il existe encore actuellement : c'est le lycée Reali, également conçu par Baerwald. La première pierre du Technion fut posée en 1912. Les travaux, interrompus pendant la première guerre mondiale, ne s'achevèrent qu'en 1923, et la première université de technologie de la Palestine y a été inaugurée en 1924.

En 1951, lorsque le bâtiment devint trop petit pour accueillir le nombre croissant des départements du Technion, le Gouvernement israélien décida de transférer l'Institut de technologie dans un nouveau campus sur le mont Carmel, où les différentes facultés s'installèrent progressivement. En 1985, le bâtiment se trouva entièrement vacant.

Ce magnifique édifice symbolise peut-être avant tout les débuts de l'enseignement supérieur en Israël, tout en constituant un exemple notable des prémices de

l'architecture éclectique en Palestine. C'est pourquoi le conseil de direction du Technion décida que cet édifice, qui faisait date dans l'histoire du pays, devait être conservé et devenir le local permanent du Musée national des sciences. Nombreux étaient ceux qui doutaient d'une transformation possible d'un bâtiment conçu comme un établissement d'enseignement en un musée des sciences moderne et d'avant-garde. Le caractère prégnant de l'architecture du bâtiment et le fait qu'il soit dépourvu de toute l'infrastructure nécessaire à un musée moderne paraissaient être des obstacles de taille. Mais les dix ans de fonctionnement du musée dans ses locaux et le succès considérable qu'il remporte apportent aujourd'hui une réponse aux pessimistes d'alors.

Naissance d'un musée

En 1982, un groupe de professeurs de la faculté de chimie du Technion décida de fonder un musée des sciences, le premier en Israël. A l'origine, le projet s'inspirait de l'Exploratorium de San Francisco, où les principes scientifiques étaient expliqués par des présentations interactives. On rénova un entrepôt abandonné de 200 m² environ, situé à proximité du bâtiment historique du Technion, et le nouveau « Musée des sciences » ouvrit ses portes au public en février 1983. Il a fonctionné dans l'entrepôt jusqu'en juin 1986 et fut alors transféré dans ses locaux définitifs.

C'est de cette époque que date la mission assignée au musée : démontrer au public en général, et aux jeunes en particulier, le bien-fondé des principes scientifiques et technologiques indissociables de notre culture, d'une manière qui soit accessible à tous, intéressante et divertissante ; présenter au grand public les réussites les plus significatives de l'État d'Israël

dans les domaines des sciences et des techniques ; être une institution à mission éducative scientifique d'avant-garde ayant pour objectif de susciter l'intérêt de la jeunesse israélienne pour les sciences et les techniques.

Le musée s'est chargé de restaurer et de rénover l'édifice. Deux conceptions s'opposèrent alors : rénover le bâtiment et le site en respectant le plan d'origine et en se limitant aux réaménagements strictement nécessaires pour adapter le lieu à sa nouvelle fonction, ou bien reprendre le bâtiment pour l'adapter à ses nouveaux besoins en faisant d'importantes transformations architecturales, comme celles de Scarpa à Vérone. Après mûre réflexion, la première solution a été retenue.

Ce choix devait influencer non seulement l'aspect architectural de la restauration et des travaux de rénovation, mais aussi la manière de concevoir les présentations du musée. La forme des salles d'exposition, leur petitesse relative (environ 100 m²), ainsi que l'emplacement et la taille des portes et des fenêtres, imposent de lourdes contraintes qui déterminent la structure et l'aspect des pièces exposées et des expositions.

Travaux d'urgence dans le bâtiment historique

Quand le bâtiment fut donné au musée, il était en très mauvais état. Il avait souffert de n'avoir pratiquement pas été entretenu pendant de nombreuses années : la pierre des murs avait noirci, le dallage en marbre de l'entrée était délabré, l'eau s'était infiltrée partout — dans les murs extérieurs, dans les toits, dans les dômes. En outre, de nombreuses transformations avaient été apportées au cours des années : des pièces supplémentaires avaient été aménagées sur les balcons et sur les toits, et des étages intermédiaires créés



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Le couloir principal après sa restauration.

dans les hautes salles de classe ; on avait muré des portes et des fenêtres, ajouté des cloisons ici ou là ; l'électricité et le téléphone avaient été posés sans respecter l'architecture du bâtiment.

En juin 1986, le bâtiment historique fut officiellement inauguré comme résidence permanente du Musée national des sciences d'Israël, avec une exposition intitulée *Léonard de Vinci, l'inventeur*. A cet-

te date, on n'avait eu que le temps de nettoyer les lieux, d'effectuer les travaux d'entretien les plus urgents et de repeindre. Après l'ouverture officielle, la restauration et la rénovation proprement dites commencèrent. Les travaux ne sont toujours pas achevés et se poursuivront encore pendant quelques années. Nous nous sommes d'abord occupés des façades extérieures et des problèmes d'infiltration : tous les éléments surajoutés furent déposés, les murs en grès nettoyés et les pierres scellées. On procéda au ravalement des murs par jet de sable, non sans avoir au préalable étudié longuement la pression du jet, sa longueur et son diamètre. Les toitures et les dômes, après réparation, reçurent des revêtements étanches appropriés.

La restauration intérieure de l'édifice entraîna la fermeture des salles et leur réouverture au public avec une nouvelle exposition. La première étape consista à supprimer les étages intermédiaires en sciant les planchers (pour ne pas ébranler les fondations du bâtiment) et à en sortir les éléments par les fenêtres. Puis la couche de plâtre d'origine (9 cm d'épaisseur en moyenne) a été grattée, car elle était de très mauvaise qualité. Cette mise à nu de la pierre permit la découverte de nombreuses ouvertures qui avaient été obstruées à un moment ou un autre, et elles furent dégagées dans la plupart des cas. L'électricité, le système d'alarme contre l'incendie, la sonorisation furent encastés avant le revêtement des murs et des sols. Différents types de lampes pour l'éclairage des salles ont été testés : depuis celles qui donnent une lumière froide jusqu'à celles qui diffusent un éclairage plus intime et plus chaud ; des lampes halogènes bleues conçues par Floss réchauffent l'atmosphère de ces immenses espaces hauts de plafond. Dans les couloirs, des globes en verre ont été suspen-

du, chacun correspondant au centre de l'arc d'ogive, comme Baerwald l'avait prévu. Enfin, pour faciliter la mise en place des expositions, de nombreuses prises ont été installées dans les murs, ainsi que des prises protégées, et couvertes dans le sol, dans chaque salle et dans les couloirs.

Puis les murs nus ont été enduits de mortier. Les dalles en béton ont été déposées et les deux planchers principaux recouverts d'un dallage en marbre de Carrare, comme dans le hall d'entrée (et comme Baerwald en avait eu l'intention, semble-t-il, sans pouvoir le faire, faute de moyens). En même temps, toutes les huisseries d'origine, qui étaient de grande qualité et donc assez bien conservées, ont été enlevées, décapées, repeintes et remises en place. De nouveaux châssis, parfois nécessaires, ont été confectionnés dans l'atelier de menuiserie du musée en respectant le modèle d'origine.

L'une des difficultés majeures à laquelle nous avons été confrontés a été l'installation de la climatisation. L'architecture du bâtiment, avec ses hautes arcades en grès dans les couloirs et ses grandes fenêtres dans les salles, excluait la possibilité de recourir à des gaines de ventilation encastrées ou à de faux plafonds ; quant à la pose de conduites visibles et peintes, elle ne correspondait pas à l'esprit de la restauration. Nous avons donc renforcé, à l'intérieur, les murs extérieurs avec des panneaux en gypse, sans changer la taille des fenêtres, pour faire passer dans l'espace ainsi créé les gaines de ventilation et la tuyauterie du chauffage. Le travail a été réalisé de telle manière que même les familiers du lieu ne parviennent pas à détecter le moindre changement dans l'apparence des salles.

Il a fallu aussi résoudre un autre gros problème : la fermeture des arcades le long des couloirs reliant les salles, non

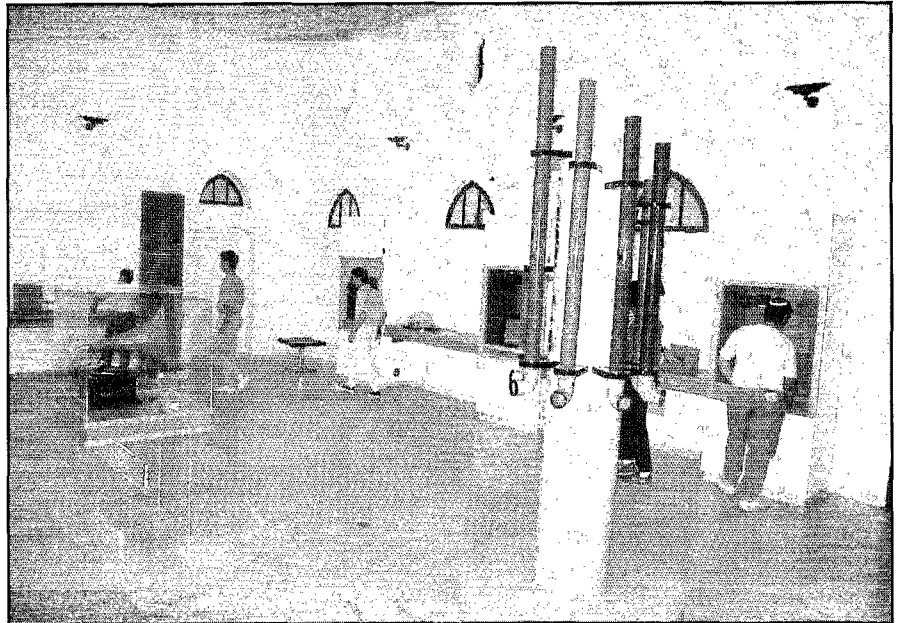
seulement pour améliorer la climatisation, mais aussi pour des raisons de sécurité. La mesure, qui affectait la façade arrière du bâtiment, exigea une longue réflexion : fermer chaque arcade par une vitre fixe et d'un seul tenant aurait probablement été la solution la plus esthétique, mais, comme le climat d'Israël permet d'utiliser l'aération naturelle pendant plusieurs mois de l'année, cette idée fut exclue. Nous avons choisi une solution qui nous a paru être à la fois fonctionnelle et en harmonie avec toute la façade : la mise en place de vitres antireflet dans un châssis en fer très sobre.

« Valeur ajoutée »

En 1996, la restauration des deux niveaux principaux du bâtiment terminée, un ascenseur a été installé pour les personnes handicapées ; situé au fond d'un couloir, il n'est pas visible de l'extérieur et ne gêne pas le passage à l'intérieur du musée. Actuellement, la rénovation du sous-sol, qui, pour d'obscures raisons, avait été en partie comblé par de la terre, a été entreprise. Après le déblaiement, un magnifique espace est apparu avec des murs en pierre et des arcades. La salle n'ayant pas été utilisée, la pierre est intacte et peut donc rester nue. Ce lieu, réservé à des activités particulières, abritera notamment la boutique du musée, une cafétéria, des expositions temporaires et des présentations spéciales pour les très jeunes visiteurs, et nous avons l'intention de le laisser ouvert au public même durant les jours de fermeture du musée. Aussi essayons-nous de créer ici un décor très chaleureux, notamment par l'emploi de la céramique et en laissant le plus possible à nu la pierre des murs. A cet endroit l'architecture du bâtiment est bien plus imposante qu'ailleurs et y concevoir une exposition exige davantage de réflexion.

Outre le bâtiment historique du Technion, le site du musée abrite le bâtiment des ateliers, lui aussi dessiné par Baerwald, et un grand espace ouvert (environ 0,5 ha) qui sépare les deux bâtiments. Il est prévu d'en faire un parc scientifique pour l'exposition de grandes pièces, avec des jeux d'eau, des lieux de rencontres et d'échanges. Le plan initial existe et nous espérons le mettre en œuvre dans un avenir proche. Ce bâtiment des ateliers, qui abrite l'aile du musée pour la jeunesse à l'étage supérieur, est une construction en fer très singulière, avec des murs extérieurs en pierre. La rénovation de l'ensemble de la façade est entamée, et une partie sera transformée en centre de télécommunication moderne.

La reconversion d'un bâtiment existant, conçu pour être une université au début du siècle, en un musée des sciences moderne, actif et fonctionnel, sans modifier profondément ni l'extérieur ni l'intérieur, illustre notre conception de la conservation des bâtiments historiques d'importance nationale. Et c'est là, sans aucun doute, une bonne réponse à un problème d'urbanisme très actuel : la réutilisation et la reconversion des bâtiments anciens. Une telle démarche pose aux architectes des problèmes importants — qui trouvent généralement des solutions simples dans le cas de bâtiments destinés à un usage spécifique —, mais l'effort demandé est profitable. Les contraintes imposées par le plan d'origine (la forme des salles, leur taille, l'emplacement des portes et des fenêtres, les couloirs qui relient les salles) obligent à rechercher des solutions non conventionnelles. Et ce type de bâtiment permet d'offrir aux visiteurs un supplément de valeur : l'expérience d'une recherche architecturale et esthétique. Le fait que l'architecture imposante du hall d'entrée, des couloirs et des aires de cir-



Une salle d'exposition renouvelée.

culacion côtoie le style très sobre des pièces principales assure un bon équilibre entre des salles d'exposition toutes simples et un cadre grandiose. Le décorateur, dans un tel cas de figure, doit prendre en compte non seulement l'édifice lui-même, mais aussi son nouveau mobilier : les vitrines, les pièces exposées et les autres fonctions vitales ; il lui faut trouver des solutions où l'ancien et le moderne, loin d'entrer en conflit, se complètent de façon harmonieuse. Certes, de telles pratiques sont courantes dans de nombreux pays qui ont une longue histoire et une longue tradition architecturale, mais le cas est malheureusement très rare en Israël. Il est vrai que les projets de ce genre exigent de lourds investissements financiers, tant pour les travaux initiaux que pour l'entretien, mais c'est à coup sûr un moyen de contribuer très efficacement à l'éducation des générations futures, ce qui est notre objectif essentiel. ■

Un artiste et un architecte : l'Espace Rebeyrolle, à Eymoutiers

Mathilde Bellaigue

*Il est rare qu'un artiste et un architecte s'associent pour concevoir un musée destiné à pérenniser les œuvres du premier. Plus qu'un simple lieu d'exposition, le musée se fait prolongement du génie de l'artiste tel qu'il se reflète dans la vision qu'en a l'architecte et dans son talent. Un tel partenariat a pris naissance à l'occasion de la tenue d'une exposition des peintures de Paul Rebeyrolle, l'un des plus importants artistes français de sa génération, dans sa ville natale du centre de la France. Mathilde Bellaigue est responsable des publications du Laboratoire de recherche des musées de France et rédactrice en chef de la revue *Techné*.*

Dès qu'il pénètre dans l'Espace Rebeyrolle, le visiteur se trouve dans un monde où la sensation est première. Et c'est cette approche sensible de l'œuvre plastique qui est primordiale ; c'est ce rapport primaire avec l'objet, avec sa matérialité même, qui constitue le début de la relation que doit promouvoir toute « monstration » : l'émotion avant l'idée. C'est peut-être cela le plus difficile et le plus rare dans les expositions et les musées : trop de messages que l'on veut faire passer, trop de richesses documentaires, trop de prestige donné traditionnellement à l'institution muséale comme temple du savoir, comme reposoir du « patrimoine », comme conservatoire de culture, finit par instaurer une distance sacralisée entre le visiteur et ce qu'il est venu voir. Cet état de fait auquel on est parvenu de nos jours est cultivé plus ou moins consciemment par nombre de maîtres d'œuvre et d'architectes. Le résultat est trop souvent que le contenant prend le pas sur le contenu, l'écrase de son importance (de surcroît, à grands frais), devenant à son tour l'œuvre qu'il convient d'admirer.

Un « bastion » — c'est le mot de Rebeyrolle — comme un désir d'artiste pour resserrer son œuvre dans son intimité, dans son secret, et pour la communiquer au plus juste ; mais aussi comme une inspiration d'architecte contre le spectaculaire, pour le recueillement, et comme un piège pour la lumière. Comme un mariage avec un paysage de petite montagne, le Limousin de granite, de prairies, de bois et de fougères, qui, malgré tant de verdure brillante, est un paysage austère, grave plutôt. Et comme un bastion de résistance au tourisme culturel ainsi que l'a voulu Rebeyrolle. Les lieux de l'art contemporain se comptent déjà en Limousin — Vassivière, Meymac, Rochechouart.

Ce désir a été déterminant pour le tra-

vail de l'architecte Olivier Chaslin : le bâtiment est un quadrilatère clos, aveugle, neutre. Récent, il semble pourtant déjà établi dans la durée, être âgé. Mieux, il semble surgi de terre avec ses parois en mélèze d'un blond verdâtre, construites à clin, en harmonie avec la nature environnante, l'humidité verte du Limousin. L'homme vit de la nature et la nature vit dans les tableaux de Paul Rebeyrolle, que ce soit par l'intégration à la peinture de matériaux naturels (sable, cailloux, mousses, champignons, plumes, crins de cheval...), que ce soit, plus fortement encore, par ce que cette peinture exprime de la nature humaine dans tous ses états et toujours au plus près de la misère et des aspirations des hommes. Il y a là une sorte de « congénitalité » visible de l'œuvre à la nature dans une sensualité, une force et une générosité communes.

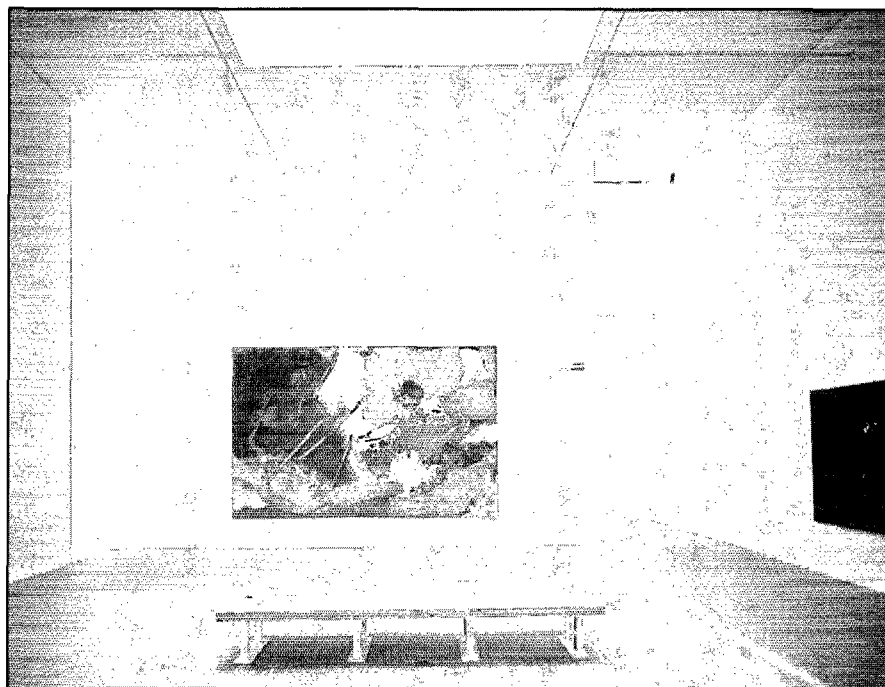
Il n'est pas fréquent qu'un artiste vivant voie un musée se créer autour de son œuvre. En soi, le fait pourrait poser question sur un éventuel désir de médiatisation, de rapport de notoriété, de profit de la part de la ville concernée. Ici, il n'en est rien apparemment. Rebeyrolle, enfant du pays, vit maintenant retiré en Bourgogne, sa réputation est déjà ancienne, et sérieusement établie puisque, très tôt, certaines grandes galeries anglaises et françaises le retiennent.

Alors, aujourd'hui, il reste à Rebeyrolle à peindre toujours plus intensément, loin du bruit, dans le « recès » qu'il s'est choisi.

Quant à la municipalité, en la personne du maire, elle a réussi à rendre à son peintre l'hommage que méritait son talent. Le projet d'un musée Rebeyrolle à Eymoutiers, la ville natale de l'artiste, est né de l'initiative du maire en 1990. Après quelques hésitations de départ sur l'implantation, l'idée première de réhabiliter une usine sur une petite zone industriel-

le, puis, pour des raisons économiques, l'abandon de cette idée et la démolition de l'usine, il fut décidé de construire là un bâtiment spécifique. Alors naît le désir de l'artiste de confier le projet à l'architecte Olivier Chaslin : « Il saura ce qu'il faut faire parce qu'il connaît bien mon travail. » Intuition, confiance de l'ainé au jeune architecte. On passe ainsi d'un coût de 35 millions de francs à un coût de 15 millions, puis à 10 millions de dépenses globales (soit un coût de construction de 6 400 francs au m², la moitié du coût habituel pour un musée !). Les dépenses sont réparties entre l'État (3 millions), la Région (3 millions), le département (2 millions) et la commune (1 million incluant le terrain, les frais de démolition et le traitement des abords), ainsi que le Fonds européen (1 million). La volonté commune de tous les acteurs politiques mène le projet à son terme. L'Espace Rebeyrolle ouvre en juin 1995. L'opération est exemplaire.

Une association, « Les Amis de Paul Rebeyrolle », gère le musée, lequel ne relève pas de la tutelle de la Direction des musées de France. Son appellation d'« espace », et non de musée, le signale. Les collections sont constituées par les dons de l'artiste et par les achats de l'association. Tous deviennent propriété de la ville et inaliénables. S'y ajoutent les prêts de particuliers et de galeries. Quarante-trois tableaux sont exposés en permanence, une quinzaine sont dans les réserves. Les titres des séries auxquelles ils appartiennent (de 1962 à aujourd'hui) témoignent d'un homme épris de liberté et d'indépendance, en même temps que de ses engagements et de ses oppositions : *Guerilleros*, *Coexistences*, *Les prisonniers*, *Faillite de la science bourgeoise*, *Natures mortes et pouvoir*, *Les évasions manquées*, *On dit qu'ils ont la rage*, *Au royaume des aveugles*, *Splendeurs de la vérité*, etc. Com-



© Jean-Marie Monhiers

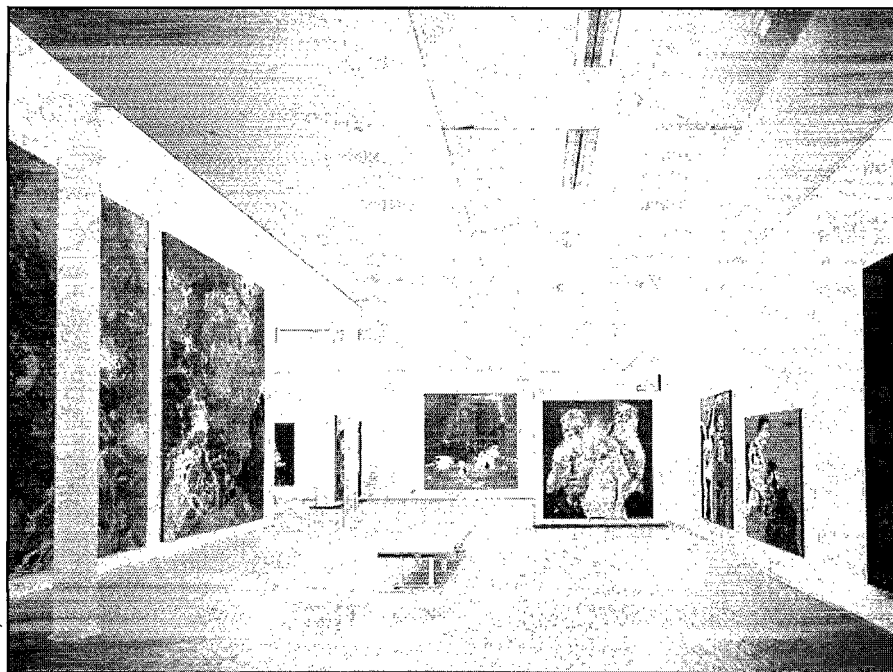
ment en serait-il autrement d'ailleurs, dans ce dur et secret pays de résistance dont témoigne, en bonne place, la toile *Le Cyclope, hommage à Georges Guingouin*, l'un des plus grands résistants français.

Dans le musée, l'impressionnant parcours de l'œuvre de Rebeyrolle n'offre d'accalmie qu'avec les deux immenses et admirables *Paysages* de 1978, de sable et d'eaux courantes.

Force... et silence

On comprend que, autour d'une telle œuvre faite de cris, de violence, de lucidité sur les misères et les désastres de la réalité, il fallait élever une architecture forte (le « bastion »), mais aussi que, autour de tant d'humanité, de générosité et de miséricorde mises dans leur expression, cette architecture se devait d'être silencieuse, quasi monacale. C'est ce qu'a intimement ressenti et simplement exprimé Olivier

La salle principale de l'Espace Rebeyrolle, inondée de lumière naturelle par une grande ouverture carrée. Exposition d'une toile de Paul Rebeyrolle, Au-delà du grillage, 1972 (3 × 4,66 m).



Une salle, avec sa double installation de lumière naturelle, où sont présentés (à gauche) deux immenses Paysages.

Chaslin : la force est donnée par la masse austère du bloc de bois (avec structure en bois) et les dimensions intérieures imposantes (de 4,80 m de hauteur sur le pourtour à 7,20 m dans la salle centrale), le silence par la lumière captive de cet espace, qui n'offre qu'une seule échappée sur l'extérieur.

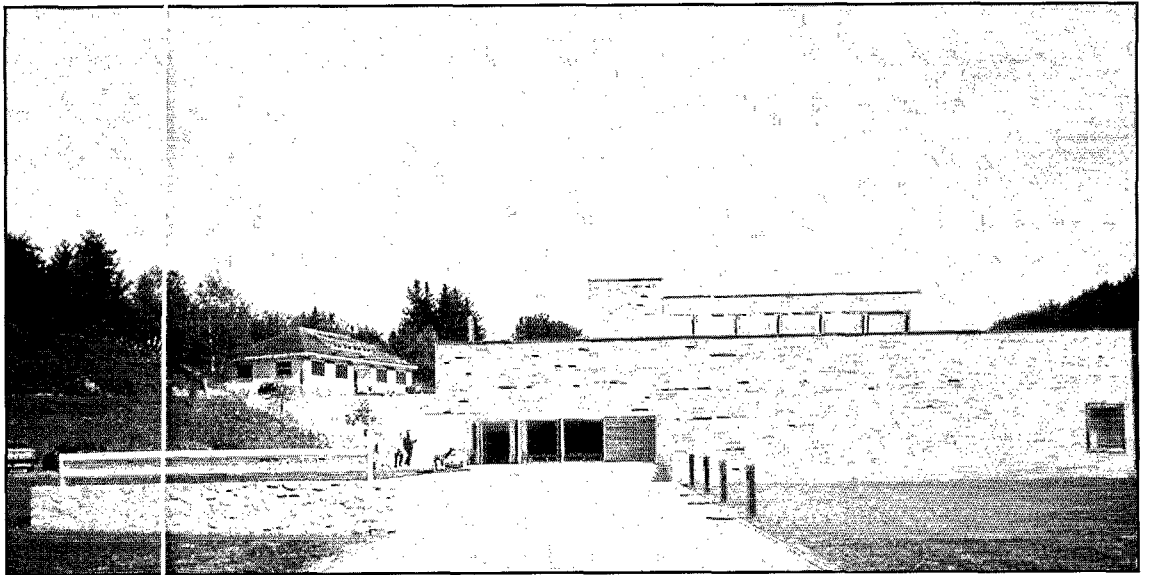
Une autre contrainte pour le travail de l'architecte fut les grandes dimensions des tableaux : pas de petites toiles, pas de dessins — d'où, pour le visiteur, le choc immédiat de la monumentalité des surfaces peintes. C'est tellement vrai que le hall d'entrée de l'Espace a été conçu pour qu'y puisse prendre place *Planchemouton* (4,2 × 14,3 m, 1959), du nom de la rivière qui coule en contrebas du bâtiment et au bord de laquelle, dans la grange qui était alors son atelier, Rebeyrolle l'a peinte. Il fallait non seulement un espace mural suffisant pour *Planchemouton*, mais aussi, afin de ne pas fragmenter la vision, trouver la solution qui éviterait toute colonne porteuse de la mezzanine qui couvre partiellement l'entrée.

Car c'est ainsi que le visiteur aborde le musée : projeté dès l'entrée dans la vitalité de cette peinture. Le hall comporte l'accueil et un petit comptoir de livres, mais la toile qui vous fait face vous accapare immédiatement par ses vastes dimensions.

Le parcours est simple : tout un côté du quadrilatère est occupé par les services (accueil, salle pour les groupes, sanitaires, atelier-réserve) et, en mezzanine, par une bibliothèque et un bureau. De cette mezzanine, discrète et doucement sinueuse, face au grand mur qui porte *Planchemouton*, la vue plonge sur le hall. De celui-ci, et en suivant le pourtour du quadrilatère, on circule dans les salles périphériques, sorte de pronaos avant la salle centrale. On peut aussi, à chaque angle intérieur du quadrilatère, choisir de pénétrer dans le naos : la lumière naturelle y tombe du centre du plafond (7,20 m), en même temps qu'elle pénètre et se diffuse par les quatre angles ouverts de cette figure d'hélice dynamique vers quelques-unes des toiles les plus fortes, tel *Le Cyclope*.

C'est probablement la lumière qui surprend le visiteur, en elle-même d'abord, puis par opposition avec l'enceinte extérieure fermée, dont le souvenir vous laisse surpris de baigner alors dans une telle clarté, et, enfin bien sûr, dans sa relation avec la peinture. La lumière vient toujours du plafond, soit que, dans les salles périphériques, elle longe les parois qui la réfractent, soit qu'elle soit centrale et diffuse vers les parois. On la sent essentielle pour l'architecte, qui s'en exprime ainsi : « La lumière naturelle, variable et vivante, est aussi, dans le cas particulier de Rebeyrolle, un élément apaisant. Elle contribue à cette sérénité de l'espace que nous recherchions ensemble, Rebeyrolle et moi, pour une peinture violente et tourmentée, mais tellement vitale. D'autant plus fort devait être le contraste avec l'aspect extérieur : il fallait pénétrer dans un monde serein. » On s'aperçoit que la lumière est bien l'acteur principal, le médiateur indispensable entre le créateur et le contemplateur, ce qui crée l'ambiance favorable et permet la rencontre : « L'éclairage artificiel, dit encore Olivier

© Jean-Marie Monthiers



L'austère masse de bois qui constitue le bâtiment de l'Espace Rebeyrolle.

Chaslin, plaque le tableau sur la paroi et l'éloigne, le théâtralise. La lumière naturelle, jusque dans sa variabilité et grâce à elle, constitue un "bain" de lumière commun au visiteur et à l'œuvre. Je crois cette communauté d'espace lumineux nécessaire à l'intimité du rapport à l'œuvre. » L'éclairage électrique est d'ailleurs le plus souvent superflu. La lumière variable du jour qui s'écoule et le passage des nuages dramatisent diversement l'œuvre.

Peut-être est-il important de souligner par ailleurs qu'une autre riche complicité a présidé à l'accrochage des toiles : celle de Rebeyrolle et de Jacques Kerchache, proche ami de l'artiste et grand collectionneur d'arts « premiers », avec lesquels cette œuvre n'est pas sans rapport. L'exposition temporaire¹ de l'été 1996, dans laquelle le même Kerchache présente au milieu des peintures près de trente sculptures en bois du Bénin (ancien Dahomey), dites *Botchios* et remontant du XVIII^e au XX^e siècle, le confirme. Ainsi qu'il le dit, « la confrontation des *Botchios* et des œuvres de Paul Rebeyrolle exclut tout sentiment de primitivisme et d'exotisme. Il s'agit là d'une rencontre poétique qui tend à accentuer le caractère sacré, spirituel, émotionnel du rapport qu'un grand artiste contemporain comme Rebeyrolle et de grands artistes africains (anonymes pour nous) entretiennent avec l'homme et la nature ». Tout au long des salles, les hautes silhouettes longilignes se dressent

en quelque sorte comme les âmes enfin libérées des lourds corps tourmentés qu'a peints l'artiste.

Tout espace physique d'exposition constitue une enceinte à l'intérieur de laquelle se noue — ou ne se noue pas — une relation entre l'individu et l'objet ; le déclencheur en est la sensation, l'émotion. Or le mérite de l'architecture est de créer le milieu favorable à cette éclosion. A Eymoutiers, le visiteur s'aperçoit qu'il est possible de créer pour l'œuvre d'un artiste vivant un lieu qui ne prenne pas figure de mausolée, une ambiance « révélatrice » ; qu'il est possible de l'introduire à la fréquentation intime de l'art sans exiger d'emblée de lui des références culturelles, sans peser sur sa fatigue. Et tout cela à un moindre coût. Alors on peut se demander si cette espèce de miracle ne tient pas à l'absence d'intermédiaire dans la réalisation du projet : seuls un grand artiste et un jeune architecte oeuvraient ensemble et en amitié.

Tels sont le plaisir et la leçon d'optimisme qu'on peut tirer de la visite de l'Espace Rebeyrolle. ■

1. Il est prévu que des expositions temporaires puissent prendre régulièrement place soit dans la salle centrale, soit dans une éventuelle extension de l'Espace Rebeyrolle, envisagée à cet effet.

Une métamorphose : les galeries de la Terre, à Londres

Un reportage de Museum international

Avec l'inauguration des galeries de la Terre, en juillet 1996, s'est ouvert à Londres le plus grand musée de l'année. Dorénavant rattachées au Musée d'histoire naturelle, les Galeries sont logées dans l'ancien Musée de géologie, édifice néoclassique de 1935, dont les 6 300 m² intérieurs viennent de subir une complète métamorphose. Ce projet ambitieux et complexe présentait des difficultés techniques considérables : d'emblée se posait la question de savoir comment juxtaposer au mieux à cette architecture des années 30 les transformations importantes nécessaires afin de rénover entièrement

l'ancien bâtiment pour le présent et pour le siècle à venir.

De style néoclassique assez imposant à l'extérieur, le musée réserve une surprise à l'intérieur : un vaste atrium de 20 m de haut est surmonté d'une verrière et entouré de galeries ouvertes sur deux niveaux, au-dessus de l'étage principal. Construit en acier et en béton, il évoque davantage l'ère industrielle que l'âge classique, le seul élément architectural d'importance étant situé dans le petit foyer de l'entrée. Le plan rectangulaire tout simple, l'atrium central et les longues galeries sont la preuve que ce vieux musée a

L'atrium avant sa reconstruction.

© Pawson Williams

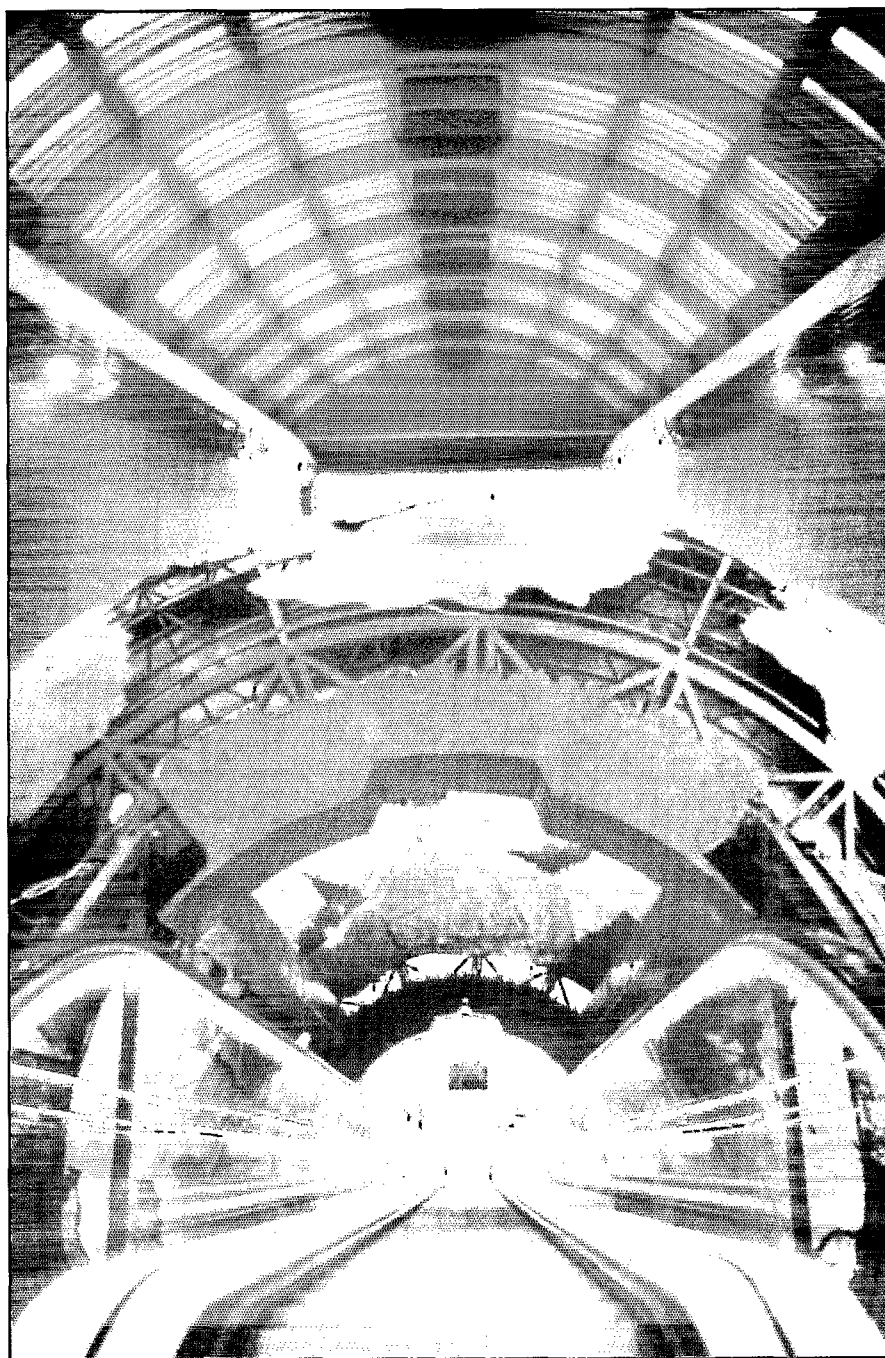


su s'adapter admirablement à cette rénovation totale.

L'architecte Keith Williams a commencé par agrandir l'espace du foyer et à l'ouvrir verticalement en créant à l'entrée une nouvelle galerie à l'intérieur du hall. De là, les visiteurs sont conduits plus haut (3 m au-dessus de l'entrée) jusqu'à l'étage principal de l'édifice, où se trouvent la base de l'atrium de 40 m sur 10 et les ailes latérales de 65 m de long sur 9 de large. L'atrium, qui s'ouvrait à l'origine sur les trois niveaux de galeries, est maintenant ceint de panneaux en ardoise noire qui créent un espace spectaculaire où tout l'éclairage vient d'en haut, tandis que les galeries latérales demeurent dans une lumière tamisée. De l'atrium, devenu ainsi une œuvre d'art en soi, part un immense escalator que les visiteurs empruntent pour se rendre directement aux étages supérieurs, réservés aux grandes expositions consacrées à la surface de la Terre et à l'intérieur de la planète. Pendant l'ascension, l'escalator et ses passagers traversent une représentation allégorique de la Terre sous la forme d'un globe en acier de 10 m de diamètre qui tourne lentement sur lui-même.

Visuellement isolées de l'atrium par les nouvelles cloisons, les galeries latérales sont devenues des espaces plus modulables qui permettent toutes sortes de présentations de formats variés, depuis les boîtes noires utilisées pour les expositions interactives jusqu'aux vitrines d'objets plus statiques. De nombreux espaces architecturaux ou de lieux d'« accueil » ont été créés : il est possible d'y mettre en place des expositions comme on peut le faire dans une galerie. C'est en quelque sorte une toile vierge où d'autres artistes peuvent venir peindre.

Le groupe RTZ-CRA, principale société donatrice, a apporté un million de



Le nouvel atrium, vu du haut de l'escalator géant.

livres sterling, auxquelles se sont ajoutés des dons du Museums and Galleries Improvement Fund (Fonds pour la restauration des musées et des galeries) et de la BTR plc. Une subvention de 6 058 millions de livres sterling, accordée par l'Heritage Lottery Fund, fait des galeries de la Terre l'un des premiers grands musées à s'ouvrir grâce aux recettes de la loterie. ■

Vous avez dit : musée de proximité ?

Manuel Tardits

Où le travail de l'architecte se termine-t-il, où l'apport des artistes prend-il naissance ? En d'autres termes, lequel des deux — contenant et contenu — se met-il au service de l'autre ? Manuel Tardits pose la question et propose de réfléchir à un phénomène nouveau : l'apparition des musées dits de proximité, dont la prolifération conduit à se poser la question de savoir ce qu'est un musée, ce qu'il fait réellement. Né à Paris, l'auteur est architecte DPLG et professeur invité à l'Université de Tsukuba, au Japon. Cofondateur des agences d'architecture Célavi Associates et Mikan, il vit et travaille à Tokyo.

L'engouement généralisé dans le monde pour les musées, et leur prolifération durant les années 80, a-t-il généré de nouveaux types d'établissements ? Les musées dits de proximité offrent-ils des principes d'organisation propres ? Leur rôle est-il différent de celui de leurs prédécesseurs ?

La réponse à ces questions est ambiguë. À considérer les différents types de collections muséographiques, on en trouve quatre sortes, qui correspondent à des catégories conceptualisées à l'époque de la Révolution française : l'art, l'histoire, les sciences de la nature, les techniques. À ces dernières s'ajoute l'ethnographie locale, qui est présentée dans des lieux, ancêtres des actuels écomusées, apparus en Europe du Nord vers la fin du XIX^e siècle. Les catégories fondatrices auxquelles se rattache la collection, qui est le cœur même du musée, changent apparemment peu. *A priori*, les différences, souvent importantes, apparaissent donc plus dans le glissement sémantique des mots qui désignent ces catégories et dans les modes de présentation que dans un réel changement de nature de la fonction du musée. La notion d'art, par exemple, évolue dans le temps. Le concept de musée d'art, tel qu'on l'entend au XIX^e siècle, ou de musée d'art moderne apparu dans les années 20, a ainsi des visées fort différentes. Tandis que le premier avait pour but de célébrer des artistes reconnus et laissait de côté les créateurs présents les plus novateurs — ainsi les impressionnistes à la fin du siècle dernier —, le second s'intéresse au contraire aux talents nouveaux, quitte même à avoir parfois un rôle de promoteur.

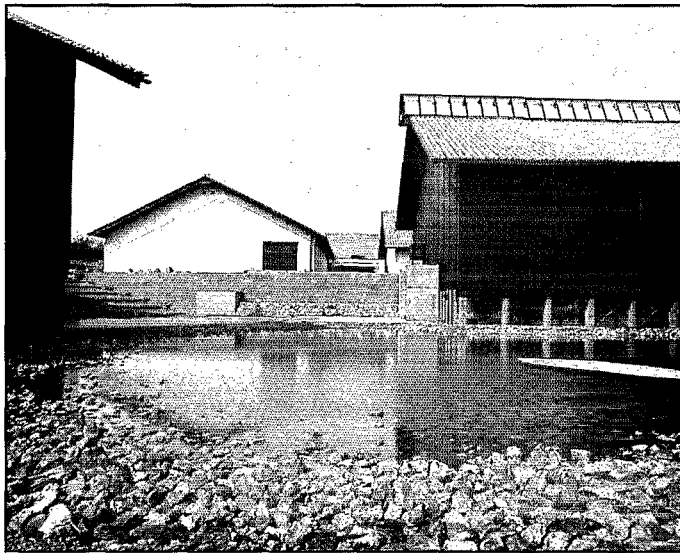
Quant aux méthodes de présentation, la multiplication des expositions temporaires et la rotation accrue de la présentation des collections permanentes obligent à reconsidérer le rapport entre les zones d'exposition et celles de stockage des œuvres. L'organisation spatiale des mu-

sées récents se complexifie donc avec la multiplication des divers services techniques, sans oublier l'apparition de fonctions commerciales annexes.

Pour en venir au cas plus particulier des musées de proximité, de telles institutions ont-elles une spécificité qui les différencierait de leurs congénères ? Par rapport à cette évolution du rapport à la collection, apportent-ils des réponses inédites ? Le terme même de proximité possède, nous semble-t-il, deux connotations différentes : l'une est de type spatial, voire topologique ; l'autre renvoie à une volonté d'ouverture accrue au public. Il s'agit d'être plus près des gens, dans tous les sens du terme. Cette volonté n'est certes pas nouvelle : en France, l'arrêté Chaptal de 1811, qui obligeait à répartir dans les musées de province les collections prises par les armées napoléoniennes lors de leurs conquêtes, constitue un véritable certificat de naissance des musées locaux.

Le terme de proximité lui-même est utilisé pour la première fois par l'urbanisme moderne, et sert à nommer les différents équipements culturels et de loisirs qui contribuent à l'animation des centres des nouveaux quartiers périphériques. À une urbanisation galopante répond un émiettement des dispositifs culturels et sportifs qui se répartissent dans l'ensemble du tissu urbain et du pays, et non plus seulement dans les villes principales et les centres existants. De même parle-t-on de commerces de proximité par opposition aux grandes surfaces commerciales éloignées des lieux de résidence. La seconde idée, celle d'ouverture, apparaît à l'époque des Lumières. À la fin du XVIII^e siècle, de nombreux établissements sont ouverts au grand public dans toute l'Europe, avec des buts pédagogiques et didactiques avoués. La création de l'Ashmolean Museum d'Oxford, dès 1683, ou

© Hiroshi Naito



*Le Musée de la mer, Shima, Japon.
Architecte : Hiroshi Naito.*

l'ouverture au public du British Museum, en 1759, sont des événements marquants.

Plus que d'une réelle innovation contenue dans l'idée de proximité, il s'agit d'une idée ancienne, reprise et développée en regard de politiques de décentralisation ou d'affirmation par des régions, des villes, voire des pays, de leur puissance locale. C'est un cas fréquent dans de nombreux pays d'Europe : en vingt ans, plus de cinq cents établissements ont été créés dans l'ex-RFA ; en France, une sorte de frénésie de représentation libérée par la décentralisation et une période d'argent facile a poussé nombre de villes moyennes à posséder leurs musées, souvent réalisés par de grands noms de l'architecture ; au Japon, un phénomène semblable atteint à la caricature, avec des œuvres architecturales parfois fort belles qui abritent de modestes collections. Une débauche d'effets spatiaux cherche à compenser ce manque de substance des collections.

Le vieux dilemme, qui remonte aussi loin que la polémique née lors de la construction de la Glyptothèque de Munich, édifiée en 1830, entre le musée contenant neutre qui s'efface pour mieux servir les œuvres présentées ou, au contraire, le bâtiment qui devient lui-même une œuvre d'art parmi d'autres, se trouve curieusement dépassé. La seule œuvre de qualité reste alors le bâtiment, les collections devenant des faire-valoir de l'espace architectonique. La disparition

du rapport entre contenant et contenu fait perdre toute signification à l'édifice et compromet cette qualité chèrement payée.

Un problème d'équilibre et d'harmonie

Dans certains pays comme les États-Unis d'Amérique et le Japon où le secteur privé est puissant, des fondations ou des entreprises privées font construire elles-mêmes des musées. A Houston, pour la fondation qui porte son nom, Dominique de Ménil a fait appel à Renzo Piano, l'un des architectes du Centre Georges-Pompidou, à Paris. Le bâtiment est réalisé dans un style simple, qui rappelle celui des résidences environnantes recouvertes de bardages en bois, où le contrôle précis de la lumière zénithale magnifie, tout en les protégeant, les objets exposés. Ce que son caractère privé pourrait faire perdre à l'institution en tant que lien avec la communauté est compensé par le choix judicieux de volumes à l'échelle domestique et de matériaux locaux, qui la rattache à son contexte environnemental.

Près de Shizuoka, au Japon, l'entreprise de cosmétiques Shiseido, ou plus récemment, à Toyota, le constructeur automobile de ce nom ont fait appel à l'architecte Yoshio Taniguchi pour créer des musées qui portent leur nom. Comme dans les grands magasins japonais, qui réservent des espaces destinés à accueillir

des expositions temporaires, un mélange parfois subtil apparaît entre des intérêts commerciaux et des buts purement artistiques, qui peut de prime abord choquer les visiteurs ou les artistes occidentaux. Dans le cas de Toyota, qui est pratiquement le maître d'ouvrage de la ville elle-même, les rapports entre culture d'entreprise, fonction promotionnelle et culture locale se posent de manière encore plus ambiguë.

Dans d'autres pays, où la tradition muséographique est plus récente, de petites structures se développent, qui cherchent à exposer des produits ou des curiosités de la culture locale différents des ensembles culturels principaux de la région, connus et recherchés par les touristes. Ainsi, à Bali, en Indonésie, on visite dans les zones balnéaires deux musées légués par des peintres occidentaux aujourd'hui disparus. Ces derniers, venus

s'installer dans ce paradis exotique à la Gauguin, ont laissé une partie de leurs œuvres et de leurs collections d'art local exposée dans ce que furent leurs résidences et leurs lieux de travail.

Pour le musée de proximité, l'adaptation au lieu et à des budgets souvent modestes est souvent l'une des conditions *sine qua non* de sa réussite. Certaines réalisations, grâce à la volonté architecturale qui les guide, répondent de manière appropriée à ces exigences de simplicité. Dans des pays très différents, des préoccupations similaires d'intégration produisent de petits chefs-d'œuvre d'équilibre. Le Musée de la mer d'Hiroshi Naito, qui expose les objets usuels des pêcheurs de la région d'Ise, au Japon, frappe par la sobriété avec laquelle il s'intègre au bord de mer boisé. De grands parallélépipèdes en bois pour les bâtiments d'exposition et des volumes similaires en béton préfabri-

Le Musée de la mer expose les objets usuels des pêcheurs japonais de la région d'Ise.



© Hiroshi Naito



© Mitsumasa Fujitsuka

qué pour les réserves évoquent les constructions régionales. La tuile locale qui couvre les toits ainsi que les murs en bardeaux, passés à la peinture bitumeuse, utilisent des technologies anciennes, qui se révèlent économiques et assurent la pérennité de l'architecture, qualité souvent absente dans l'architecture moderne.

En Australie, à Kempsey, petite localité de la Nouvelle-Galles du Sud, le Musée d'histoire locale, proche dans son concept des écomusées européens, réalisé par l'architecte Glenn Murcutt, cherche à promouvoir ou à prolonger la mémoire d'un

endroit ou d'une communauté. L'utilisation là aussi de matériaux locaux, comme la tôle ondulée, et de modèles architecturaux, qui se réfèrent à la construction banale et traditionnelle de hangars agricoles adaptés au climat, se révèle décisive pour l'insertion du bâtiment dans son environnement.

Le musée Hedmark, à Hamar, en Norvège, construit par Sverre Fehn, et le Musée national d'art romain, à Mérida, en Espagne, de Rafael Moneo, conçu avec des moyens architecturaux réduits et dans des registres formels différents,

Une serre du Musée du fruit, à Yamanashi, Japon. Architecte : Itsuko Hasegawa.

constituent des exemples réussis d'intégration de fragments archéologiques dans des constructions neuves. Le génie du lieu, mis en valeur, transcende le caractère morbide de la conservation historique. Ces programmes, quoique ancrés dans la réalité locale, acquièrent, grâce à la sensibilité de leur approche, une dimension universelle.

Renouveler le style des expositions

Les musées de proximité, par leur variété, sont également des lieux privilégiés d'expérimentation des modes de présentation. Dans le cadre des écomusées, des tentatives apparaissent pour donner un caractère plus attrayant à des reconstitutions méticuleuses, mais souvent sur un mode très didactique, des terroirs, des techniques ou des écosystèmes. Ainsi Itsuko Hasegawa, dans son Musée du fruit à Yamanashi, au Japon, a évité de donner une connotation trop doctorale à ses bâtiments. Deux grandes serres et des ateliers couverts d'un large treillis, qui figurent des graines, sont dispersés librement sur un contrefort montagneux couvert de vignes. Les serres, dans lesquelles des arbres arrivés à maturité sont exposés au soleil, sont fixées dans la pente et reliées entre elles par des galeries d'exposition souterraines, dispositif qui rappelle le cycle écologique des fruits. L'architecture prend le relais des collections de manière vivante pour illustrer le thème de la vitalité naturelle au moyen de métaphores poétiques. Une telle osmose pousse même à douter de la fonction réelle de ces édifices.

Mais c'est peut-être dans le domaine de l'art contemporain que ce renouvellement du sens de l'exposition est le plus flagrant. Un artiste comme l'Américain Donald Judd va jusqu'à remettre en cau-

se le concept même du musée et des diverses institutions chargées de dispenser la culture. A Marfa, dans une petite bourgade en bordure du désert, au Texas, il s'est installé dans de grands hangars désaffectés pour y développer un concept d'installation permanente. A un lieu précis correspondent un artiste et une œuvre bien déterminés, qui ne peuvent être le fait, selon lui, d'une programmation hasardeuse dictée par les visées mercantiles des musées. Donald Judd critique cette dichotomie établie entre le contenant, qui serait du domaine de l'architecture, et le contenu, qui serait du domaine de l'art. Il va donc installer ses propres œuvres ou celles d'autres créateurs appréciés dans ces constructions dépouillées, dépourvues de parti pris formel architectural autre que celui de l'économie de moyens. Il transforme ou adapte par ailleurs certains des bâtiments, créant non pas un cadre pour des objets, mais une sorte de totalité spatiale qui dépasse le rapport habituel contenant-contenu. Dans une veine rigoriste proche, le musée Congiunta de l'architecte Peter Märkli, à Giornico, bloc de béton brut, perdu dans la montagne tessinoise, en Suisse, rappelle ce dénuement si éloigné de l'image habituelle du musée. Cette construction d'une « maison pour les sculptures » est destinée à recevoir les bronzes de l'artiste Hans Josephsohn. S'il est difficile de rivaliser avec l'harmonie conceptuelle de l'espace de Judd, Märkli parvient à transfigurer l'œuvre montrée par le dépouillement même du bâtiment, une sorte de nef monacale dans laquelle la lumière, qui coule par de longues impostes, joue tour à tour sur les surfaces planes de béton des murs et sur les hauts-reliefs expressionnistes des sculptures.

Une autre expérience inhabituelle est conduite au Musée d'art contemporain de Nagi, au Japon, conçu en commun par l'architecte Arata Isozaki avec trois ar-

tistes : Shusaku Arakawa, Aiko Miyawaki et Kazuo Okazaki. Le jeu entre les œuvres, qui forment une exposition permanente, et leur réceptacle donnent droit ici à un véritable exercice de style. Où finit le bâtiment conçu par l'architecte et où commence la part laissée aux artistes ? Le morceau de bravoure de l'ensemble qui concrétise le mieux cette ambiguïté est un cylindre incliné dans lequel on pénètre. Dans cet espace sans haut ni bas, où Arakawa a recréé le jardin zen du Ryoanji, à Kyoto, il est impossible au visiteur de dissocier le contenant du contenu. Cette notion perd même tout sens tant l'impression de continuité est prégnante dans cet espace en trompe l'œil. En Occident, certains espaces conçus à la

Renaissance italienne, selon une fausse perspective, peuvent donner des effets semblables. Dans ces exemples, de la statuaire ou de l'architecture, laquelle des deux sert l'autre ?

Tantôt civiques et tournés vers le citoyen, le touriste ou le consommateur, tantôt élitistes et enfermés dans leur tour d'ivoire, critiques du mercantilisme ambiant, tantôt vulgaires, prosaïques ou exhibitionnistes, tantôt insérés avec délicatesse dans le contexte urbain ou naturel, les musées de proximité, hors de critères distinctifs assez vagues, cristallisent par la multiplicité de leurs facettes toutes sortes d'incertitudes sur le rôle et la définition même de la culture dans nos sociétés. ■

Moscou expose les « trésors de Troie »

Ludmilla Akimova

En 1993, le musée Pouchkine de Moscou annonçait une nouvelle stupéfiante : le trésor perdu de « l'or de Troie », disparu de Berlin pendant la tourmente de la seconde guerre mondiale, était intact, conservé dans les réserves du musée depuis 1945, et il allait bientôt être exposé. L'histoire de sa découverte et de cette redécouverte nous est contée par Ludmilla Akimova, directrice du département d'art ancien et d'archéologie du musée des beaux-arts Pouchkine, à Moscou. Auteur de trois ouvrages et d'une cinquantaine d'articles sur l'art ancien, elle étudie les trésors de Troie depuis 1993.

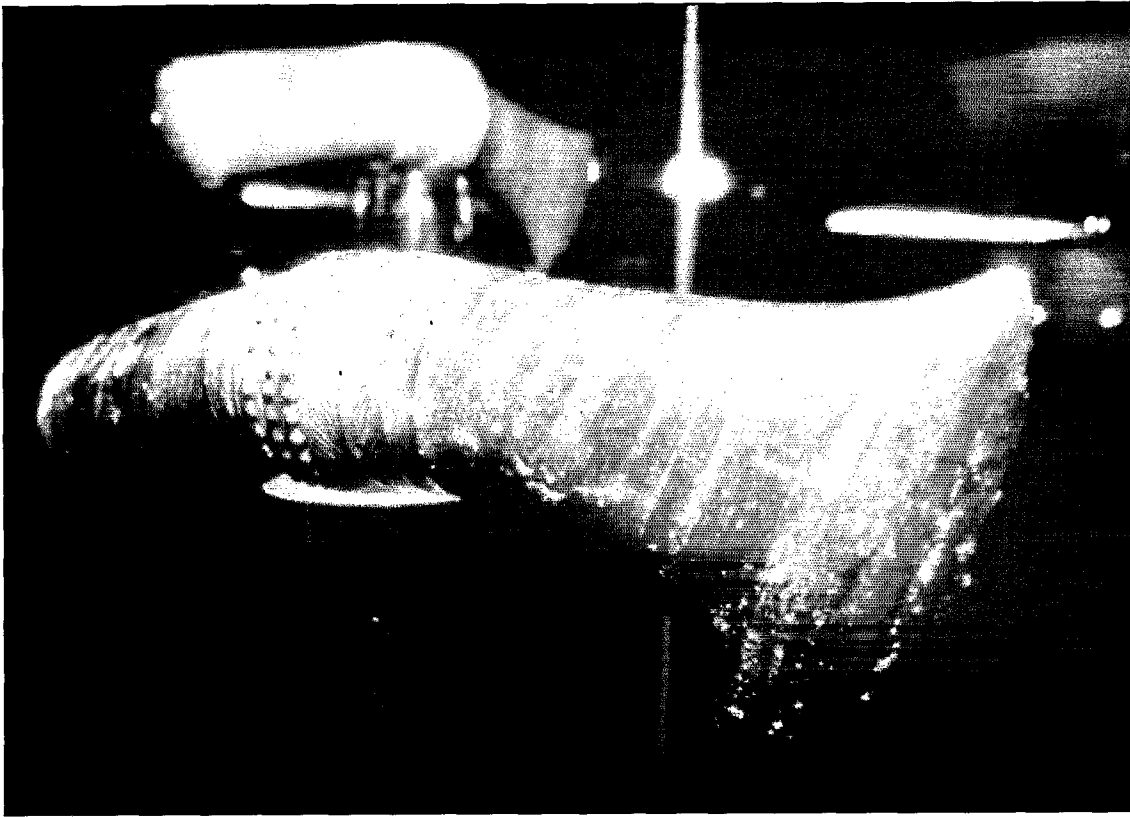
Il y a cent vingt-quatre ans, par la chaude journée d'été du 17 juin 1873, Heinrich Schliemann, qui effectuait des fouilles archéologiques en Turquie, fit état dans son journal de la découverte d'un trésor exceptionnel. Explorant la colline d'Hisarlik, dans le nord-ouest de l'Asie Mineure, il était à la recherche des vestiges de l'existence de la Troie homérique. On les trouverait, pensait-il, dans le niveau le plus profond de la colline, car, à l'époque, il était difficile d'imaginer qu'il ait pu y avoir une cité plus ancienne que celle de Priam. Et c'est alors que la chance lui sourit, assure-t-il : vers 8 ou 9 heures ce matin-là, Heinrich Schliemann et sa jeune épouse grecque, Sophia, remarquent quelque chose qui brille dans le sol. « Stop », crie Schliemann, qui fait arrêter les fouilles et verser aux ouvriers leur salaire de la journée. Et tous deux de se mettre à déterrer délicatement toutes sortes d'objets de l'énorme couche de vestiges calcinés, la cité ayant en effet été manifestement détruite pendant la fameuse guerre de Troie.

Hormis des lingots de bronze et d'argent, il y avait une sorte de grand bouclier en bronze et un récipient en argent muni de deux anses, et contenant trois diadèmes en or (dont deux ornés de pendeloques). Ils découvrirent également des pendentifs pliés pour leur donner plus de compacité, des bracelets en or, des boucles d'oreilles en forme de corbeille avec des pendeloques d'une extraordinaire finesse, ainsi que des anneaux de tempes de facture analogue, mais plus grands et plus massifs. En outre, un récipient en argent, contenant, depuis des siècles, quelques milliers de perles et de pendeloques en or ayant appartenu à ces colliers brisés durant l'Antiquité. Selon l'évaluation de Schliemann, 9 500 à 10 000 pièces se trouvaient dans ce récipient. C'était un trésor fabuleux et sans précédent, enfoui depuis 4 500 ans : le

site de cette découverte, Troie II, fut daté de 2600-2450 av. J.-C.

C'est pourtant avec réserve que fut accueillie la mise à jour d'un si prestigieux trésor, baptisé par Schliemann « trésor de Priam ». Les professionnels étaient déroutés par l'amateurisme de Schliemann face à un sujet aussi sérieux que les fouilles de la « Troie sacrée », chantée par Homère dans l'*Iliade*. Ils ne croyaient pas du tout que le richissime homme d'affaires, à peine débarqué de Russie et ayant juste suivi un bref cours d'archéologie à la Sorbonne, pouvait faire ainsi irruption et découvrir un tel trésor ; ses méthodes de travail barbares — toutes les couches supérieures du site avaient été enlevées lors du creusement d'une énorme tranchée — étaient également désapprouvées. D'ailleurs, lui-même en éprouva des remords.

Schliemann était réputé pour son tempérament passionné et fougueux. Il essaya par tous les moyens d'intéresser le grand public aux fouilles de la cité homérique, n'hésitant pas à faire sa propre publicité pour soutenir ses intérêts. Aussi, lorsque la nouvelle de la découverte du trésor se répandit en Europe, beaucoup l'accueillirent-ils d'un simple haussement d'épaules : Schliemann pouvait très facilement avoir fait passer pour un ensemble complet divers objets provenant de couches différentes ou tout simplement achetés au bazar d'Istanbul. Il n'inspirait pas vraiment confiance, surtout après qu'il eut été pris en flagrant délit pour une petite supercherie : en fait, Sophia ne pouvait être présente le jour de la découverte du trésor, car elle avait été appelée à Athènes par sa famille au chevet de son père mourant. Schliemann avait donc été le seul témoin de la découverte. Pourquoi ajouter le nom de sa femme à un récit de cette importance ? Il n'apporta aucune réponse convaincante à cette question, donnant comme excuse qu'il avait voulu



© Sergueï Souibbotin, Agence RJA-Novosti

soutenir l'enthousiasme de son épouse pour l'archéologie. Autre détail récemment révélé : le trésor ne fut pas découvert le 17 juin, mais le 31 mai. Pourquoi falsifier les dates et manipuler les faits ?

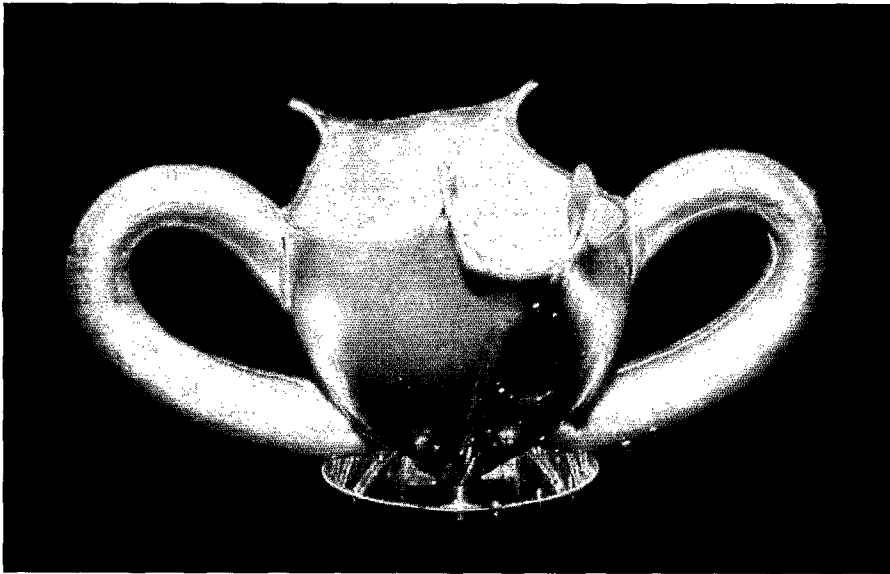
Mais ce n'est pas le plus sombre aspect de l'histoire. Conformément au firman accordé à Schliemann par la Sublime-Porte, la moitié du trésor — voire les deux tiers — appartenait à la Turquie et devait donc lui être remis. Or, non seulement Schliemann ne donna rien à la Turquie, mais il omit de déclarer ses découvertes. Bien plus, avec l'aide de personnes de confiance envoyées par son ami Frederick Calvert, l'un des cinq frères installés depuis longtemps dans les Dardanelles, il fit sortir les objets en fraude pour les envoyer en Grèce. Un an plus tard, son ouvrage *Troie et ses ruines* était publié en trois langues et accompagné d'un vaste *Atlas* photographique illustrant toutes les découvertes. Le Gouvernement turc intenta immédiatement, à Athènes, un procès contre Schliemann, qui fut condamné à 10 000 francs d'amende (il devra verser 50 000 francs au total). Mais cela ne l'arrêta pas, et il retourna plusieurs fois à Troie, où il découvrit d'autres trésors.

Qui plus est, en 1890, peu de temps avant sa mort, il mit au jour par hasard — toujours sur le site de la citadelle de Troie, mais à l'est — un autre site tout aussi fabuleux que le « trésor de Priam » : il s'agissait du trésor L (au nombre de dix-neuf, ils sont désignés par les lettres A à S), qui comportait notamment quatre haches cérémonielles d'une beauté sans égale, six embouts en cristal de roche, de mystérieuses « lentilles » en cristal et un morceau de météorite d'une extrême rareté. Dix-sept années s'étaient écoulées depuis la découverte du trésor. Schliemann avait gagné la reconnaissance du monde scientifique, et nombre d'éminents spécialistes travaillaient avec lui. Il ne craignait pas la Porte, mais c'est lui, Heinrich Schliemann, qui fut à nouveau le seul témoin de la découverte du trésor L. Il dissimula également les objets aux autorités turques et les envoya illégalement en Grèce.

Où conserver les trésors ?

Ce qu'il advint de ces découvertes mérite d'être rappelé. Schliemann rêvait d'en faire don à cette Grèce qu'il aimait tant, mais

*Hache-marteau rituelle
en néphrite.*



Saucière en or avec deux anses.

celle-ci déclina son offre. Il se tourna alors vers de nombreux musées européens, dont le Louvre, le British Museum et l'Ermitage, mais il ne reçut aucune réponse ou essuya des refus. Finalement, sur le conseil de son ami, l'éminent érudit et homme politique allemand Rudolf Virchow, il fit don des trésors troyens à la « nation allemande ». Ils devaient être abrités, à Berlin, dans le tout nouveau Musée d'ethnologie, mais, pendant les préparatifs de l'inauguration du bâtiment, ils furent exposés, pour l'unique fois de la première partie de leur histoire, pendant trois ans au South Kensington Museum de Londres (l'actuel Victoria and Albert Museum). Transférés, en 1922, au Musée des antiquités et d'histoire ancienne de Berlin, construit par Martin Gropius, ils y restèrent sans incident jusqu'à la seconde guerre mondiale. Avant la guerre, les pièces les plus rares et les plus précieuses des antiquités troyennes avaient été classées « irremplaçables ». Pour les mettre en sécurité, elles furent emballées dans trois caisses et envoyées d'abord dans la chambre forte d'une banque, puis dans un bunker, sous la tour de défense antiaérienne du quartier de Tiergarten. Lorsque Berlin tomba aux mains des troupes soviétiques en mai 1945, ces caisses leur furent remises, à titre de réparation partielle des pertes infligées par les nazis, et envoyées à Moscou et à Leningrad. A Moscou, le musée des beaux-arts Pouchkine abrita essentiel-

lement les objets précieux et les plus riches pièces d'orfèvrerie (259 éléments au total), tandis que Leningrad reçut 414 pièces, composées principalement d'objets en bronze et en argile. Initialement, elles étaient accessibles aux spécialistes, mais, lorsqu'en 1949 Staline les mit sous clef, elles furent dérobées à la science et à la culture pour près d'un demi-siècle.

Pratiquement oublié par l'histoire, « l'or de Troie » de Schliemann refit surface de façon inespérée quand, à partir de 1992, les médias du monde entier se lancèrent sur sa piste. On supposait alors qu'il avait été détruit pendant la guerre, qu'il avait disparu sans laisser de trace ou qu'il avait été envoyé aux États-Unis d'Amérique. Toutefois, au cours de l'été 1993, il fut officiellement annoncé que les trésors de Troie étaient intacts et qu'une exposition serait prochainement organisée à Moscou, ainsi qu'une conférence internationale. Une vague de scepticisme mêlé de ravissement balaya le monde entier, mais une fois les trésors examinés par les experts, il ne resta plus le moindre doute. L'expertise avait été dirigée par les plus éminents connaisseurs et érudits, parmi lesquels Manfred Korfmann, qui avait repris les recherches sur Troie en 1986, Machteld Mellink, l'un des plus scrupuleux analystes des découvertes de Schliemann, et un certain nombre d'autres grands spécialistes. Il s'agissait bel et bien des trésors de Troie, parfaitement conservés, de surcroît.

Le 16 avril 1996, après avoir survécu à une histoire si longue et si mouvementée, les antiquités troyennes sont à nouveau sorties de l'obscurité. L'exposition, organisée dans l'ancienne salle des œuvres originales du musée des beaux-arts Pouchkine, a été conçue par W. M. Shpak et réalisée par la société allemande Düttech. Présentés dans des vitrines couleur de bitume sur un fond de

murs marron foncé et sous un éclairage tamisé, les objets, d'une grande beauté naturelle, paraissaient encore plus magnifiques. Conformément à la classification scientifique admise, ils étaient répartis par trésor. Sur les dix-neuf trésors de Schliemann, treize étaient exposés à Moscou. En archéologie, le terme « trésor » désigne un ensemble d'objets découverts en étroite relation les uns avec les autres. Dans l'une de ses lettres, Schliemann lui-même avait précisé avoir découvert un « grand trésor et deux autres plus petits ». Hubert Schmidt, l'archéologue allemand qui dressa le premier catalogue des antiquités troyennes, les classa en différents trésors distincts, mettant à part les découvertes isolées et spécifiant les nombreux « écarts de rapport à la norme ». Près de trois cent trente objets précieux sont ainsi répertoriés dans son ouvrage de 1902. Il apparaît clairement aujourd'hui que Schmidt répartit certains trésors en émettant des réserves : il est ainsi probable que le trésor B, découvert à proximité du A, formait un tout avec celui-ci ; le trésor O se réduisait, quant à lui, à deux épingles en or découvertes à près de un mètre l'une de l'autre. Peut-on vraiment leur donner la qualité de trésors ? Nombre de questions de cet ordre ont été posées, qui nécessitent manifestement une étude approfondie.

L'observateur profane est frappé non seulement par le faible nombre d'objets ensevelis dans les petits trésors, mais aussi par leur état de conservation. En effet, à côté de pièces remarquablement conservées et parfaitement intactes, se trouvent aussi des objets brisés qui ont été réparés. En outre, nombre de trésors comportent des éléments en argent qui portent des traces de brûlure et qui forment parfois un amas dans lequel on distingue des boucles d'oreilles, des anneaux de tempes, des épingles et des tresses en fils de métal.

Ces éléments fondus et recouverts de chlorure d'argent étaient ensevelis dans le site avec les véritables trésors. Pourquoi ? Cette question demeure sans réponse jusqu'à présent : on ne sait toujours pas précisément ce que sont les trésors de Troie ni pourquoi ils ont été enfouis en si grandes quantités. Bien que la cité ait continué de vivre après la destruction de Troie II — avec quelques brèves interruptions, elle a existé du milieu du IV^e millénaire av. J.-C. jusqu'au V^e siècle de l'ère chrétienne —, personne n'a tenté de découvrir ces trésors, qui restèrent ainsi intacts dans la citadelle jusqu'à l'arrivée en Turquie de Schliemann.

Une offrande aux dieux ?

Il n'est pas impossible que les trésors aient constitué une offrande faite aux dieux à un moment critique de l'histoire de Troie, et les objets en argent peuvent avoir été brûlés dans le cadre d'un rituel précédant l'ensevelissement des trésors. Ceux-ci, y compris ceux qui sont exposés, présentent la particularité de réunir beaucoup plus d'objets en or que d'objets en argent. Or, certaines cultures anciennes accordaient beaucoup moins de valeur à l'or qu'à l'argent, en raison probablement de la prédominance de la divinité lunaire dans leur panthéon, et l'on sait depuis longtemps que, dans l'esprit des anciens, l'argent était associé à la lumière de la lune, et l'or à celle du soleil. Mais cela n'est qu'une hypothèse parmi d'autres.

Selon une autre théorie, les trésors troyens de Schliemann seraient un complexe funéraire non identifié par leur découvreur. Quant à la proportion d'objets en or et en argent, ce n'est pas là une caractéristique propre à Troie : elle se retrouve aussi dans de riches sépultures royales remontant à l'âge du bronze ancien, mises au jour dans toute cette ré-

gion de travail des métaux qui s'étendait sur une large frange des bords de la mer Noire.

Les objets troyens rappellent à la fois des objets anatoliens, et des objets égéens et balkaniques, de telle sorte que Troie apparaît vraiment comme un « pont » entre l'Est et l'Ouest. Les techniques d'orfèvrerie présentent des points communs avec l'art ancien de Mésopotamie et, notamment, de Sumer. Certains motifs ornementaux, telle la quadruple spirale, comptent parmi les plus anciens d'Asie Mineure. L'exposition présente deux éléments de collier en or de ce style : un miniature et un de plus grande taille. Au III^e millénaire avant l'ère chrétienne, les chaînes à maillons enfilés, provenant vraisemblablement de Mésopotamie et très utilisées dans l'orfèvrerie troyenne, étaient particulièrement en vogue. Ornées de pendentifs, ces chaînes sont associées à des boucles d'oreilles et à des diadèmes en or.

Une gamme étendue d'ornements d'oreilles a également été découverte à Troie. Le modèle le plus simple est représenté par des boucles de deux à sept fils fins soudés ensemble, parfois ornées en leur sommet de rangées de cônes minuscules. Plus élégantes, les volumineuses boucles en forme de croissant se composent également d'anneaux (deux en général) et sont ornées d'une granulation en or. Nombre de granules sont complètement usés, ce qui indique que les boucles ont été portées longtemps. Mais les bijoux de l'orfèvrerie troyenne sont ces gracieuses boucles en forme de corbeille, constituées de plusieurs fils d'or soudés ensemble, ornées sur leur face externe de rosettes hémisphériques cerclées d'or, et munies de chaînettes, enfilées dans une petite plaque, auxquelles sont suspendues des pendeloques en forme d'« idole » (des figures stylisées d'une divinité féminine).

Toutefois, presque tous les modèles d'ornements d'oreilles troyens se retrouvent sous la forme de pièces plus grandes et plus massives, qui sont munies d'une épingle émoussée difficile à glisser dans une oreille. Bien qu'elles ressemblent *a priori* à des boucles d'oreilles, on les considère comme des anneaux de tempes destinés à embellir des coiffures ou à maintenir des mèches de cheveux. Curieusement, un musée d'Istanbul présente des boucles en forme de corbeille très semblables à celles qui sont exposées à Moscou. Elles faisaient également partie des trésors troyens (probablement du trésor C), mais furent dérobées à l'époque de Schliemann, pendant les fouilles, par des ouvriers turcs, puis confisquées par la police et remises au musée. Ces boucles-là ont des chaînettes à idoles qui mesurent 46 cm de long ! On ne sait pas exactement si elles étaient attachées aux oreilles ou employées comme parure de tête.

Il est possible que les surprenantes épingles en or du trésor O aient également servi à retenir les cheveux ou à maintenir des parures élaborées. L'une d'entre elles, ornée d'une rosette circulaire dont les pétales furent probablement incrustés de pierres ou de strass, a malheureusement été remontée de façon incorrecte à Berlin : son épingle a été soudée sur le mauvais côté. (Sa rosette était initialement bordée de deux spirales.) La seconde épingle est encore plus délicate et plus raffinée, avec sa large plaque plate, ornée de quatre rangées de double spirale en forme d'œil et surmontée de six vases miniatures, composés chacun de sept éléments soudés ensemble. De véritables chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ! Il est toutefois remarquable que les petits vases soient munis de ces anses torsadées très caractéristiques des poteries troyennes, car cela impliquerait que les épingles ont été fabriquées à Troie et non pas impor-

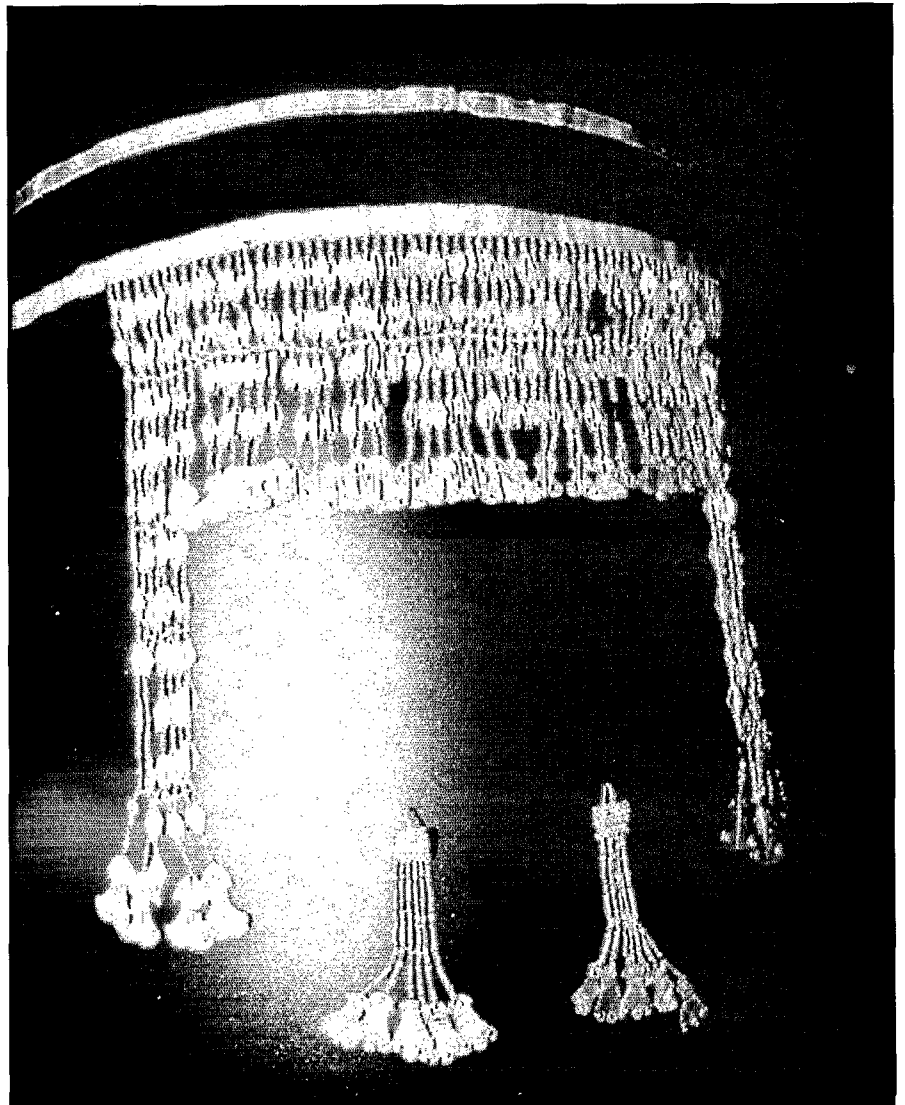
tées. Or, la plus grande partie des pièces les plus anciennes de l'or de Troie était considérée comme un butin de « pirates » !

Une authenticité reconnue

Un autre argument porte à croire que ce bijou a été fabriqué à Troie. Le trésor F comporte un large bracelet en or également orné d'une double spirale en forme d'œil. Celles-ci sont naturellement plus grandes, mais le style de l'ouvrage et la technique de l'orfèvre sont pratiquement identiques. Les rosettes en or, interrompant en deux endroits des frises de spirales, sont également d'une forme typiquement troyenne avec leurs calottes en or cerclées d'un anneau ciselé. Les objets des différents trésors de Troie forment donc un groupe relativement homogène du point de vue du style et de la datation. Ces faits notables permettent de réfuter l'idée selon laquelle Schliemann se serait rendu coupable de falsification. Les objets des trésors de Troie constituent un ensemble extrêmement cohérent et ne peuvent être un assemblage artificiel de diverses antiquités découvertes dans les fouilles de différents niveaux du site ou achetées au bazar d'Istanbul.

Parmi les plus belles parures figurent vingt-quatre rangées de perles enfilées dans le désordre provenant du trésor de Priam. En assemblant ces éléments, le restaurateur allemand Wilhelm Kukenburg a tenté de reconstituer un pectoral richement décoré de pendeloques en forme de petits bâtonnets et de petites boules en or. Le résultat est magnifique, mais cette reconstitution demeure malheureusement hypothétique.

Les pièces les plus surprenantes sont sans conteste les deux diadèmes à pendeloques en or. De poids différents, ils sont nommés le petit et le grand diadème,



Le grand diadème en or.

me, mais se différencie également par la couleur de leur or et les motifs qu'ils portent.

Muni de soixante-dix chaînettes verticales ornées de petites plaques en forme de losange et suspendues à un ruban en or, le plus petit forme une dentelle qui lui donne une apparence diaphane. Les figurines frontales et temporales attachées à ses extrémités sont des représentations stylisées d'une déesse. Ce diadème était porté par un être humain, ce n'était pas une parure de statue cultuelle. (Plusieurs des chaînettes ont été cassées et leurs idoles perdues.)

Le grand diadème se compose d'une simple chaîne, au lieu d'un bandeau frontal, mais ses chaînettes verticales sont plus longues et plus nombreuses : quarante-vingt-dix au total. A la partie frontale ne

sont pas suspendues des idoles, mais de petites feuilles ou des plaques bosselées sur des chaînettes simples (celles du petit diadème sont doubles). Mais l'élément le plus intéressant est d'observer que sur l'endroit il est entièrement parsemé de minuscules feuilles d'or qui recouvrent les chaînettes. Sur les chaînettes temporales sont enfilées 101 à 103 feuilles ; sur les frontales, 28 à 30. Ces diadèmes étaient-ils une représentation du calendrier, associée à l'idée d'un arbre sacré ? Le plus grand est en effet d'une forme manifestement végétale, mais à quel effet ? Toutefois, les différences entre les deux diadèmes et le fait qu'ils ne portent pas le même nombre de pendeloques (le petit en compte un nombre impair par groupe de sept ; le grand, un nombre pair par groupe de huit) laissent supposer qu'ils étaient destinés au couple de souverains troyens. Le petit a peut-être été porté par le roi-prêtre et le grand par la reine-prêtresse. Quoi qu'il en soit, le port de diadèmes ornés de pendeloques s'est perpétué longtemps après en Troade. A l'époque byzantine, de semblables parures ont été portées par les empereurs et les impératrices jusqu'à la chute de Constantinople au ^{xv}^e siècle, et l'empereur Constantin eut pour idée première de bâtir Constantinople sur le site de l'ancienne Troie.

L'or de Troie orne aussi des récipients, dont une fabuleuse coupe rituelle en forme de barque, munie de deux becs verseurs et d'anses typiquement troyennes, très écartées du corps de la coupe.

Plus rares par leur forme sont ces récipients anthropomorphes en argent, ma-

nifestement destinés à recevoir de l'encens ou des aromates, dont le couvercle est en forme de tête et le corps façonné selon celui d'une divinité. Ils pouvaient être scellés au moyen d'une ficelle passée dans les oreillettes situées sur leur couvercle et sur leur corps. Autre pièce extraordinaire, un flacon sphérique en or, également destiné à recevoir de l'encens, porte sur sa partie inférieure des bosselures qui créent un certain jeu de formes ; il est recouvert d'un motif rhomboïde noir, qui prouve qu'il était suspendu au mur de la chambre du trésor. Son col porte la trace indistincte de cinq zigzags et demi, probablement tracés à la main.

Mais, aussi délicats que soient ces récipients, leur beauté est éclipsée par celle des pièces rares du trésor L. Quatre haches-marteaux émerveillent le spectateur par la splendeur de leurs formes, l'harmonie parfaite de leurs proportions et leur polissage semblable à celui d'un miroir. Une seule hache, en lapis-lazuli, et qui est cassée en plusieurs morceaux, dans l'état où Schliemann l'a découverte, porte des traces d'usure. Les trois autres, en néphrite et en jadéite, paraissent neuves. Carl Blegen, l'éminent archéologue qui a fait des fouilles à Troie de 1932 à 1938 et qui fut le premier à « réhabiliter » Schliemann en tant que savant, les a identifiées comme des haches d'armes. Pourtant, les traces de dorure que portent certains petits cônes décoratifs autour du trou d'emmanchement des haches en lapis-lazuli et en jadéite laissent supposer que ces objets étaient des insignes du pouvoir royal. La hache en lapis-lazuli était manifestement un objet

rituel, probablement employé pour les cérémonies sacrées de sacrifice d'animaux incarnant le dieu-roi mortel ; les haches-marteaux étaient peut-être des attributs de la prêtresse souveraine. Les fresques du corridor des processions du palais crétois de Cnossos (milieu du II^e millénaire av. J.-C.) portent la représentation d'une prêtresse-déesse vers laquelle se dirigent les fidèles. Les bras levés, elle tient dans chaque main une bipenne, une hache à double tranchant.

Il y a des raisons de penser que ces objets magnifiques, tenus pour des chefs-d'œuvre de l'art dans le monde entier, proviennent également de Troie : de semblables haches, plus petites, mais de même genre (avec une tête munie d'un talon et d'une lame), ont été découvertes à Troie par Schliemann ; la Troade possède un assez riche gisement de jadéite, et le niveau de l'art troyen du milieu du III^e millénaire av. J.-C. était tel que ces haches rituelles peuvent, sans aucun doute, avoir elles aussi été réalisées dans les ateliers locaux.

Dans son ensemble, l'exposition *Trésors de Troie de la collection Heinrich Schliemann* nous ramène aux premiers pas de l'archéologie « primitive », à l'un des plus grands événements du XIX^e siècle. Toutefois, aujourd'hui, cent vingt-quatre ans après, elle marque le début d'un nouveau chapitre de la compréhension des cultures anciennes. Les objets présentés revêtent une importance particulière du seul fait qu'ils proviennent de Troie, la plus célèbre cité ancienne dont la puissance et la chute gardent tout leur mystère. ■

Les musées de la paix au Japon

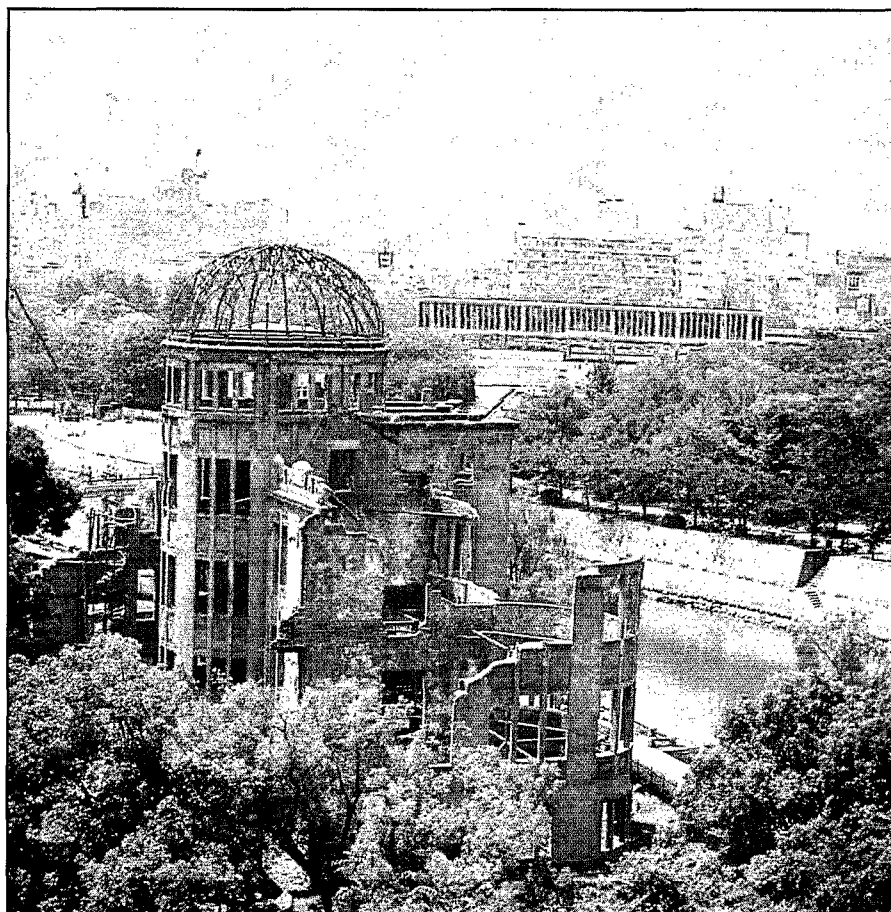
Terence Duffy

Le concept de musée de la paix s'est imposé au cours des vingt dernières années, et le Japon, qui a contribué de façon remarquable à cette avancée, a été une source d'inspiration pour bien d'autres pays. Des « villes de la paix » comme Hiroshima et Nagasaki nous rappellent l'héritage de la bombe atomique, tandis qu'une nouvelle génération de musées de la paix japonais regarde en face le passé en se plaçant, ce qui est original, dans une perspective mondiale. Terence Duffy, directeur du Programme sur les droits de l'homme au Magee College (Irlande du Nord), propose sa vision personnelle du développement des musées de la paix au Japon.

Hiroshima et Nagasaki sont devenues des symboles de l'ère nucléaire, et l'on sait que ces cités ont pris l'engagement éternel de transmettre au monde un message de paix. Aujourd'hui, ces « villes de la paix » possèdent chacune un extraordinaire musée de la paix. Le Musée-Mémorial de la paix d'Hiroshima a été créé en 1955 pour montrer la réalité de la bombe atomique et proclamer l'« esprit d'Hiroshima » — en faveur de l'abolition des armements nucléaires et pour une paix mondiale éternelle. Ce musée a grandement bénéficié de l'important programme de restauration qui a été mené en 1990 et 1991, pour près de sept millions de dollars des États-Unis. C'est maintenant un centre moderne multimédia qui comporte deux sections principales : l'une consacrée à l'histoire d'Hiroshima, l'autre à la tragédie de sa destruction nucléaire. Une impressionnante structure, montée sur pilotis, est le point central autour duquel s'articulent tous les services de la paix du secteur. Le musée associe intelligemment les vestiges matériels de la bombe A avec des reconstitutions artistiques et possède d'importantes archives sonores qui restituent les voix des survivants du bombardement atomique. Actuellement, le nombre de visiteurs atteint, chaque année, deux millions, ce qui est remarquable. Particulièrement intéressante est la manière dont le musée « restauré » a cherché à satisfaire les besoins de certains groupes. On y trouve, par exemple, de nombreux auxiliaires pédagogiques pour les enfants — ce qui est important, puisque la visite du musée est inscrite au programme des élèves des collèges et des lycées japonais. Le Musée-Mémorial possède plus de trois cents objets qui ont survécu au bombardement ; ils sont minutieusement expliqués dans un impressionnant programme audio, avec traduction en plus de quinze langues. Et, de plus, les visiteurs

sont invités à enregistrer leur propre « message de paix » dans le hall d'entrée qui donne sur le Parc de la paix et le Dôme de la bombe atomique. Le musée est essentiellement axé sur un seul thème et adopte l'attitude générale à l'égard de l'histoire japonaise. Il n'affronte pas de manière provocante la politique passée du Japon ni ne défie le visiteur avec un discours contre les armes nucléaires : il tente plutôt, par sa programmation réfléchie, de choisir l'attitude pleine de dignité de cette ville, dont le souhait est de voir la paix s'instaurer dans le monde¹.

A Nagasaki, le nouveau Musée de la bombe atomique propose, pour sa part, une critique radicale de l'histoire japonaise et mondiale. A l'origine, en 1955, une Maison internationale de la culture avait été fondée pour symboliser la reconstruction de Nagasaki dans la paix. En avril 1996, cet extraordinaire établissement a ouvert un nouveau musée, très impressionnant, nommé Musée de la bombe atomique. Les visiteurs qui se souviennent de l'ancienne structure, et de ses étages emplis de photographies lugubres, peuvent constater la remarquable métamorphose de ce qui constitue aujourd'hui l'un des musées les plus dynamiques du Japon. Alors que la Maison internationale de la culture présentait un aperçu photographique conventionnel de la destruction de Nagasaki, le nouvel établissement, extrêmement novateur, remet en question la pensée japonaise traditionnelle. Sur le plan politique, les sections intitulées « Le chemin qui mène à la bombe atomique », « La guerre sino-japonaise et la guerre du Pacifique » et « Vers un monde sans armement nucléaire » sont particulièrement intéressantes : l'expérience du militarisme au Japon et les exigences de la guerre y sont juxtaposées à un plaidoyer en faveur de l'abolition des armements nucléaires. Une série



Le Musée-Mémorial de la paix d'Hiroshima. Au premier plan, les ruines de l'Office de promotion de l'industrie.

de panneaux sur les « événements qui ont conduit au bombardement atomique de Nagasaki » expose les faits historiques débarrassés des idées préconçues, tandis qu'un montage audiovisuel, *Les appels lancés par les survivants de la bombe atomique*, parle haut et fort en faveur du désarmement mondial.

Le musée s'attache tout particulièrement à encourager la réflexion sur la guerre et sur l'armement nucléaire, et la salle vidéo, avec son « espace de questionnement », incite à l'étude indépendante. Toutes ces initiatives tendent à aider le visiteur à replacer la tragédie de Nagasaki dans le contexte d'autres catastrophes historiques, écologiques et politiques. Bien qu'il soit aussi axé sur un thème unique, ce musée va à cet égard beaucoup plus loin que le Musée-Mémorial de la paix d'Hiroshima, parce qu'il fait le lien entre l'expérience de Nagasaki et la trame, plus large, des événements historiques du xx^e siècle. Il se veut beaucoup plus consciemment un musée « anti-guerre » et montre le rôle du Japon dans

la guerre d'une manière à la fois passionnante et iconoclaste.

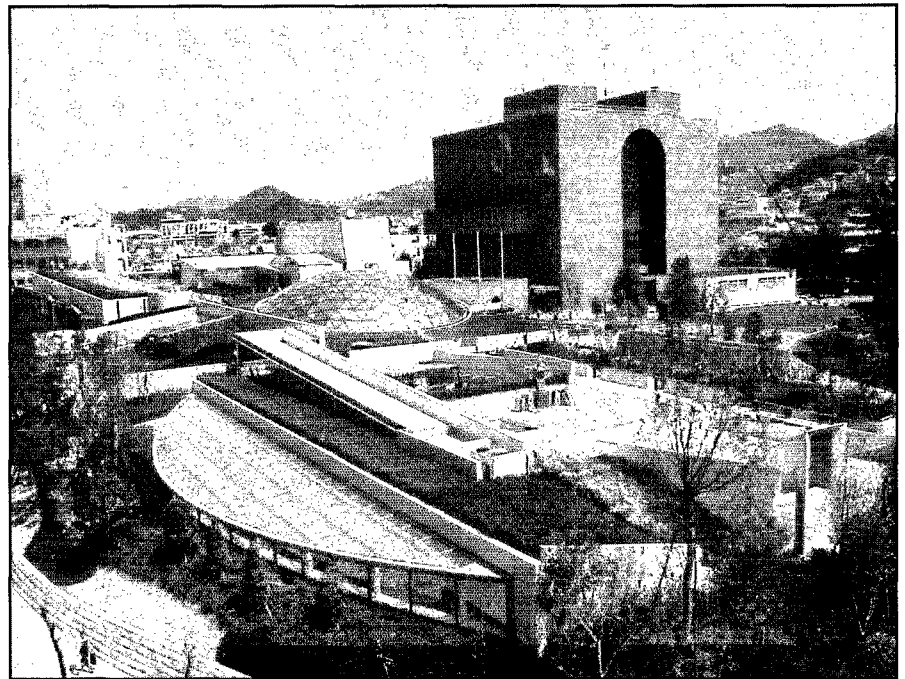
La marquise en verre qui domine le hall du nouveau musée est l'une des innovations qui caractérisent ce bâtiment intéressant du point de vue architectural. Conçu sur un plan assez futuriste, il représente exactement ce que l'on peut attendre d'un musée traitant de l'ère nucléaire. La lumière naturelle y est largement utilisée, et les salles sont spacieuses. Le visiteur découvre d'abord les douloureuses évocations de Nagasaki sous la bombe atomique d'Hiroshi Matsuzoe : *Les ruines au crépuscule* et *Les ruines à l'aube*. L'idée que la bombe atomique est un événement historique est ainsi présentée avec force. Les salles suivantes retracent la tragédie de Nagasaki en associant de manière frappante des objets sauvés de la catastrophe et des documents audiovisuels modernes. Quelque deux cents vestiges matériels sont exposés, et les sections qui traitent de l'histoire du xx^e siècle représentent une innovation importante sur le plan de la programmation muséale. Aux vitrines et aux notices qui accompagnent les objets s'ajoutent des reproductions de constructions en ruine et la voix des habitants saisis de panique. On peut aussi admirer une excellente reconstitution de la célèbre cathédrale d'Urakami.

Ce musée met expressément en question les ambitions impérialistes du Gouvernement japonais pendant la guerre et montre certains aspects de la brutalité de l'armée japonaise en Mandchourie et ailleurs. Il situe l'expérience de la bombe atomique dans le contexte tragique de la guerre et, de façon implicite, critique sévèrement le rôle du Japon. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il ait été la cible de groupes japonais de droite, mécontents de la « honte » évidente qu'il inflige au Japon impérial. Ces éléments réactionnaires ont organisé une campagne et notam-

ment des protestations au mégaphone à l'entrée du musée. Mais les responsables du projet du Musée de la bombe atomique s'étaient consciemment engagés dans une réinterprétation radicale de cette période extrêmement sensible de l'histoire du Japon et du monde. Le nouveau musée de Nagasaki marque une étape importante de l'évolution de la pensée japonaise sur les musées de la paix au cours de ces dernières années. Il contredit implicitement l'histoire japonaise traditionnelle et exprime clairement le profond désir du Japon de la fin du XX^e siècle de se joindre à la communauté internationale².

Un phénomène national

Il était peut-être inévitable qu'Hiroshima et Nagasaki soient au cœur des efforts déployés pour instituer une citoyenneté axée sur la paix dans le Japon d'après-guerre. Mais il est tout aussi remarquable que des musées de la paix se soient développés dans d'autres parties du Japon. Ainsi, dès 1967, la galerie Maruki pour les Panneaux d'Hiroshima a été créée à la préfecture de Saitama ; elle abrite les peintures tragiques où Iri et Toshi Maruki ont représenté des scènes du bombardement atomique. La galerie met en parallèle, de manière intéressante, ces œuvres et des collections sur Auschwitz, Nanjing et d'autres thèmes en rapport avec la guerre, et elle explore aussi le sort des milliers de victimes empoisonnées au mercure par les déchets industriels déversés au large de la ville côtière de Minamata. La bombe atomique côtoie ainsi des images de l'holocauste et d'autres cas de destructions de l'environnement ou de ravages causés par la guerre — ce qui témoigne d'un souci croissant de trouver le moyen de placer dans une perspective comparée les horreurs de la destruction nucléaire.

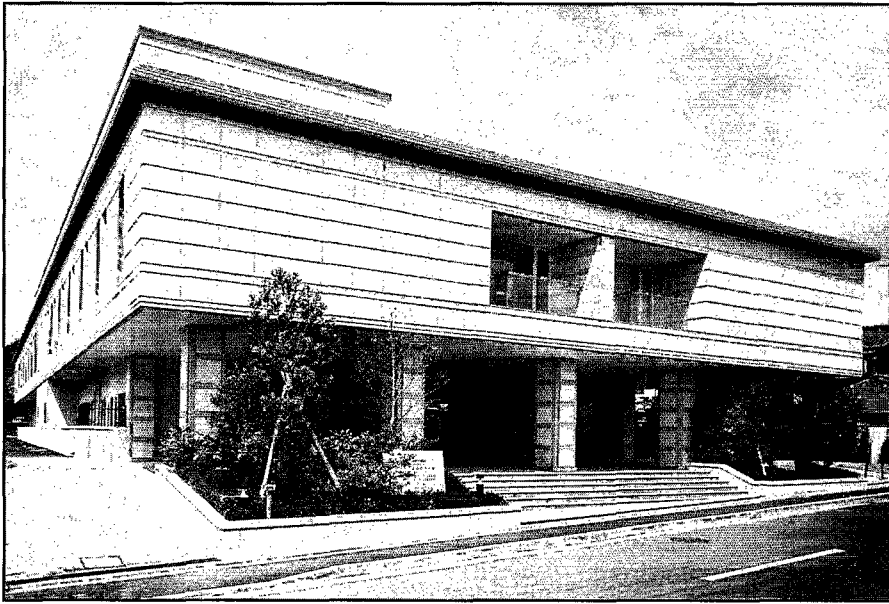


Le nouveau Musée de la bombe atomique de Nagasaki, dont on aperçoit le dôme en verre. A droite, la Maison internationale de la culture.

Autre exemple intéressant de l'évolution de la « réflexion sur la paix » : le Musée du Cinquième Dragon du bonheur, à Tokyo. C'est en 1976 que la Société de la paix pour le Cinquième Fukurumaru a créé ce petit musée digne d'intérêt, qui montre le *Cinquième Dragon du bonheur*, c'est-à-dire le navire exposé aux effets de la bombe H lors des essais américains dans l'atoll de Bikini, en mars 1954. Le musée aborde la question fondamentale de savoir comment parvenir à un monde sans armes nucléaires, et il s'oppose avec vigueur à la poursuite des essais. Également soucieux de conserver la mémoire de ceux qu'il honore comme les « *Hibakusha* dans l'océan Pacifique », il lance un appel puissant contre l'anéantissement de l'humanité par les armes nucléaires. Il fait en outre comprendre que les survivants de l'atoll de Bikini et de tant d'autres lieux ont le droit d'être considérés comme des *Hibakusha*, et il établit ainsi clairement des parallèles entre l'expérience japonaise et le sort plus récent des habitants des îles du Pacifique.

Une solide campagne qui bénéficie d'un appui populaire soutient le Projet de musée japonais de la paix, lancé en 1983

à l'initiative d'un « comité de citoyens japonais » qui a commencé par diffuser des informations sur le bombardement atomique. L'une des premières activités a consisté à distribuer un jeu de photographies saisissantes : *Hiroshima-Nagasaki : un document en images de la destruction atomique*. Ce comité a aussi lancé une campagne d'appel de fonds, « Un carreau de céramique pour la paix », demandant à chacun de contribuer au lancement du musée de la paix contre l'envoi symbolique d'un carreau de céramique. Il est prévu que le futur musée présentera un mélange impressionnant d'objets, de photographies, de films et autres matériels éducatifs. Les responsables du projet occupent actuellement des bureaux près de la Tour de Tokyo, mais la construction d'un grand musée de la paix dans cette ville semble encore bien lointaine. En effet, des éléments de droite, opposés à cette idée, font pression en faveur d'un musée « à la gloire des Japonais morts à la guerre », et il semble malheureusement peu probable que les autorités locales aient dans un proche avenir la volonté politique nécessaire, ou que l'on dispose du financement voulu, pour construire



L'entrée du Musée de Kyoto pour la paix dans le monde, à l'Université Ritsumeikan.

un grand musée de la paix à Tokyo. On voit par là combien les considérations d'ordre financier au niveau préfectoral sont déterminantes pour ce genre de projet. Selon toute vraisemblance, s'il doit y avoir un nouveau musée de la paix à Tokyo, c'est de la poursuite des efforts bénévoles qu'il naîtra.

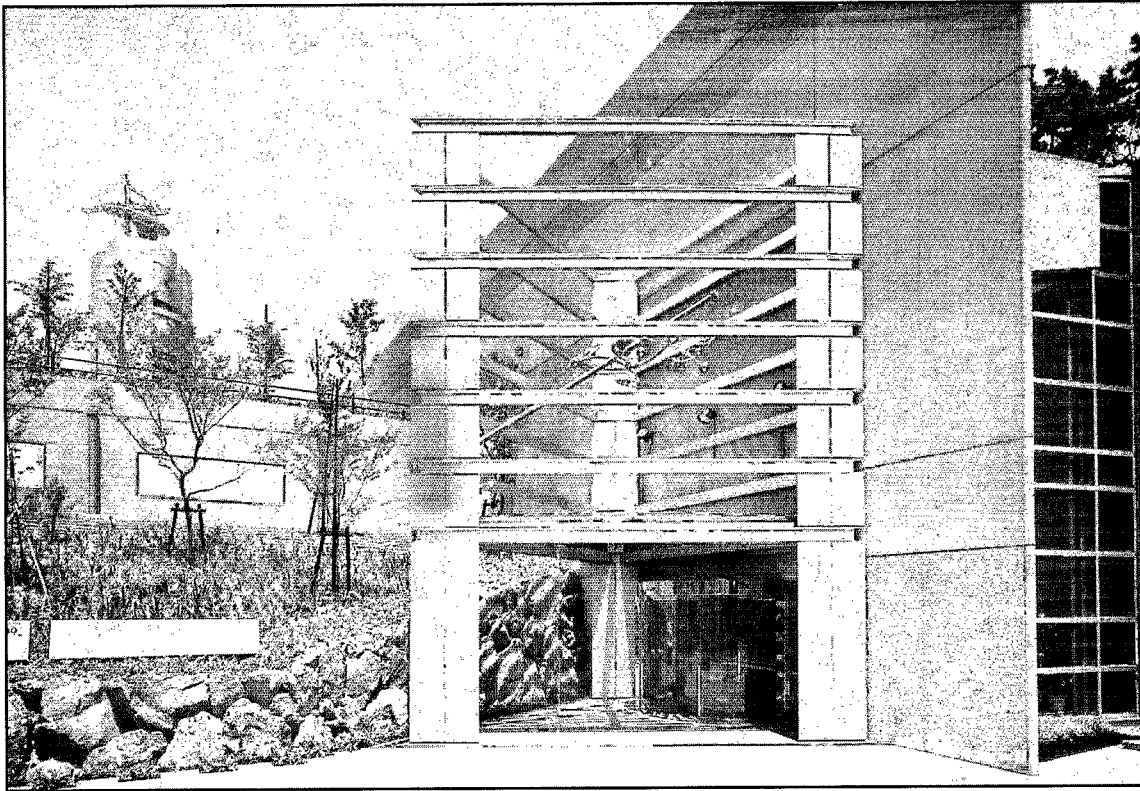
En 1989, la Fondation internationale pour la paix d'Osaka a ouvert un Centre de la paix dans un site magnifique, en bordure du domaine du château de la ville. Une grande partie du musée traite des répercussions de la seconde guerre mondiale sur Osaka, mais la perspective est mondiale. Plusieurs exemples, notamment parmi les documents sur la guerre du Pacifique, font preuve d'esprit critique envers le Japon impérial. Les responsables de la programmation du musée ont fait de leur mieux pour éviter les idées reçues et pour contester la version japonaise traditionnelle de l'histoire. Recourant aux moyens modernes du multimédia, l'exposition comporte des salles sur la « guerre de quinze ans » et les « aspirations à la paix » du Japon moderne. A cet égard, l'évocation de la célèbre horloge du Jugement dernier du Clark Institute, qui suit les risques de guerre nucléaire, est particulièrement captivante. Le musée est tout à fait passionnant, et la sobriété même de

ce bâtiment en ciment blanc fait bien ressortir l'intérêt des sculptures pour la paix qui ornent le terrain tout autour. L'« Osaka de la paix » a déjà contribué à une réévaluation des idées japonaises sur la paix, et aussi à l'adoption de perspectives mondiales dans les musées de la paix au Japon. Il est surprenant que, dans un musée si remarquablement situé, les visiteurs soient principalement des groupes scolaires.

Le rythme de développement s'accélère de manière significative, puisque le musée de la paix Himeyuri, à Okinawa, a lui aussi été inauguré en 1989. Il aborde un thème poignant, celui du bataillon des étudiants Himeyuri, qui furent littéralement « fauchés » lors de leur tentative de défense manquée dans la bataille d'Okinawa : l'inanité de leur mort sert métaphoriquement à enseigner la paix. C'est une tentative courageuse quand on sait combien la société japonaise reste sensible à la question des morts à la guerre, et le musée Himeyuri apporte ainsi une contribution importante en montrant la vanité de la guerre et la douleur ressentie par toutes les parties.

Dans la ville de Kochi, la Maison du peuple et le Musée de la paix, dont la fondation remonte à 1989, constituent un parfait exemple de l'intérêt croissant por-

té aux questions internationales au Japon. Le musée est axé sur la paix et l'environnement, et ses directeurs, Sigeo Nishimori et Kazuyo Yamane, montrent les nouvelles façons de mettre en œuvre l'idée de la paix au niveau local. Dans la Maison du peuple, ils proposent aussi une réinterprétation radicale de la seconde guerre mondiale opposant la tragédie de la bombe atomique à l'aventure militariste du Japon impérial — sujets profondément impopulaires dans les rangs de la droite japonaise. Le musée procède à des échanges avec des galeries et avec des particuliers du monde entier ; il envoie de jolis hérons en papier à la japonaise comme symboles de paix et organise un voyage de la paix pour étudier l'invasion de la Chine par le Japon, ce qui est un geste significatif de la part d'un musée japonais, même à la fin des années 90. Il émane de la Maison du peuple un mélange novateur d'opposition à la guerre dans le monde et à la dégradation de l'environnement. L'établissement met en question l'histoire passée avec une grande exposition sur les guerres d'agression du Japon, qui présente la Constitution moderne du pays, avec son renoncement à la guerre, comme un espoir pour l'avenir. Il n'est pas assez riche pour le faire avec les méthodes les plus modernes, mais ses vitrines classiques sont bien choisies, et beaucoup de choses peuvent intéresser les visiteurs de tous âges. C'est à Kochi qu'est né, à la fin du XIX^e siècle, le Mouvement de la liberté et des droits du peuple du Japon, qui a abouti ultérieurement à la création d'un parlement démocratique. La Maison du peuple explique ces thèmes, et le Musée de la liberté et des droits du peuple de Kochi les développe largement. Les deux musées offrent une perspective unique sur la paix mondiale, dans cette ville d'histoire qui est à l'origine de la démocratie japonaise.



© Peace Museum of Saitama

L'élégante entrée du Musée pour la paix de Saitama.

Adopter un point de vue mondial

En 1992, deux nouveaux musées de la paix importants ont ouvert leurs portes : le Musée de Kyoto pour la paix dans le monde et le Musée de la paix de Kawasaki. Le premier, placé sous la responsabilité de l'Université Ritsumeikan et dirigé par Ikuro Anzai, éclaire le développement du mouvement pour la paix après la guerre. Les collections les plus intéressantes du musée de Kyoto traitent essentiellement des événements de 1945 à nos jours : sa principale section est celle consacrée à « la guerre et la paix depuis 1945 ». Le musée a également parrainé des activités particulières sur des thèmes de portée internationale comme « la guerre et les enfants », « la guerre et la littérature », « la guerre et l'éducation ». Le musée de Kawasaki, administré par la collectivité locale, se fonde aussi sur un projet qui accorde une place importante aux questions internationales, et il est à noter que ses expositions ont porté sur des sujets aussi divers que le génocide au Cambodge, les droits des peuples autochtones, ou encore la pollution nu-

cléaire et la pollution de l'environnement.

De nouveaux musées continuent à s'ouvrir dans de nombreuses parties du Japon. En 1993, un Musée de la paix a été fondé à Saitama pour promouvoir l'objectif de la paix par une exploration de la région depuis l'ère Shōwa. C'est un musée « local », mais avec une « vision mondiale » qui situe l'histoire japonaise dans le panorama des événements internationaux. Inauguré en 1994 à Okinawa, le musée d'art Sakima est un autre établissement de valeur : il associe le local et l'international, et se donne pour tâche ambitieuse d'élever « une protestation contre ce qui détruit l'être humain ». Exposant de nombreuses peintures, notamment de Kathe Kollwitz, de Makoto Ueno et d'Iri et de Toshi Maruki, il contribue de façon marquante à la fois à guérir les douleurs de la guerre et à affermir les sentiments opposés à celle-ci.

Un nouveau musée préfectoral de la paix devrait être inauguré à Okinawa à la fin de la présente décennie, une entreprise ambitieuse destinée à remplacer le Musée-Mémorial de la paix créé en 1975 à la mémoire de ceux qui ont péri dans la

bataille d'Okinawa, qui évoquera aussi l'histoire oubliée des habitants des îles Ryukyu et le problème voisin des droits des communautés insulaires. Il sera situé dans un Parc de la paix où s'élèvera un monument portant le nom des morts de 1945. En attendant, l'administration préfectorale de Kanagawa crée, à Yokohama, une place de la Citoyenneté mondiale. Ce projet futuriste est remarquable ; il vise à contribuer à la « réalisation de la paix dans le monde grâce à l'action locale » ; des expositions et diverses activités doivent être organisées pour promouvoir la tolérance et la confiance mutuelle entre les peuples des différents pays. Toutes ces informations encourageantes montrent clairement qu'au cours des dernières années les musées de la paix se sont sainement multipliés et diversifiés au Japon, alors que, dans de nombreuses autres parties du monde, ce type d'établissement se heurte encore, malheureusement, à des problèmes de « crédibilité ». Au Japon, une nouvelle génération de musées de la paix regarde en face l'héritage de la bombe atomique, mais tout ne va pas sans contestation : nous avons déjà évoqué le mécontentement des forces de droite. En outre, les controverses qui ont eu lieu au Japon et aux États-Unis d'Amérique en 1995, à propos de l'exposition *Enola Gay*, programmée par la Smithsonian Institution, témoignent du fait que les questions concernant la paix continuent d'être des sujets très sensibles. Le Japon a néanmoins donné au monde un magnifique exemple de promotion des musées de la paix, comme le montrent les politiques généreuses de très nombreuses administrations préfectorales.

Le développement des musées de la paix japonais va sans nul doute dans le sens des préoccupations de l'UNESCO pour une « culture de la paix ». Cet enga-

gement de faire naître une « culture de la paix » qui se prolongera au XXI^e siècle est réconfortant. Ainsi, les expériences tragiques d'Hiroshima et de Nagasaki auront donné l'idée de multiplier les musées de la paix dans tout le Japon. Grâce à ces musées et à des associations qui ont créé des réseaux, tel le Congrès des maires des villes solidaires dans la lutte pour la paix mondiale, le Japon a beaucoup fait pour inscrire ces questions au nombre des préoccupations internationales. Des fondations japonaises pour la paix, telles la Fondation Paix et Culture d'Hiroshima et la Fondation pour la promotion de la paix à Nagasaki, ont joué, elles aussi, un rôle moteur dans ce processus. La création de plusieurs nouveaux musées de la paix est envisagée, d'autres établissements sont presque terminés. Même les plus « locaux » conçoivent la paix comme une question qui appelle une action mondiale, et il est permis de penser que le temps est proche où chaque grande ville japonaise aura son musée de la paix, ce qui témoignera magnifiquement de l'engagement public en faveur de telles institutions. ■

1. Yoshitaka Kawamoto, « L'esprit d'Hiroshima », *Museum international*, n° 177 (vol. 45, n° 1, 1993).
2. Les lecteurs peuvent consulter les ouvrages suivants : *The records of the atomic bombing in Nagasaki*, Nagasaki, Fondation pour la promotion de la paix de Nagasaki, 1996 ; Robert Jungk, *Children of the ashes : the people of Hiroshima after the bomb*, Londres, Paladin Books, 1985 ; *Hiroshima peace reader*, Hiroshima, Fondation Paix et Culture d'Hiroshima, 1994.

Les musées d'histoire naturelle et la crise de la biodiversité : pour un système mondial de taxinomie

Malcolm J. Scoble

Dans son dossier sur Les musées d'histoire naturelle et l'environnement (n° 190, avril-juin 1996), Museum international a mis l'accent sur les défis auxquels ces musées sont confrontés dans une époque nouvelle de sensibilisation aiguë aux problèmes de l'environnement, et il a attiré l'attention sur l'urgent problème de la préservation de la biodiversité. Le rôle crucial que les musées peuvent jouer dans la promotion et le soutien de l'indispensable recherche scientifique dans ce domaine est décrit par Malcolm J. Scoble, directeur de la division de la biodiversité au département d'entomologie du Muséum d'histoire naturelle de Londres, et ancien conservateur adjoint/conservateur par intérim des collections entomologiques Hope de l'University Museum de l'Université d'Oxford. Malcolm J. Scoble, qui a par ailleurs travaillé au Transvaal Museum de Pretoria (Afrique du Sud) en qualité de spécialiste hors classe en entomologie, est l'auteur d'un ouvrage sur les lépidoptères, publié par les Éditions Oxford University Press, ainsi que d'un certain nombre d'articles scientifiques et d'articles de vulgarisation, notamment sur la taxinomie des lépidoptères.

L'auteur tient à remercier ses collègues du Muséum d'histoire naturelle de Londres pour leur coopération.

Une grande partie des recherches menées dans les musées d'histoire naturelle porte sur la taxinomie, la classification et l'appellation des organismes vivants ou fossiles. La taxinomie, qui est davantage l'étude des caractéristiques que celle des processus observés dans la nature, est dans une certaine mesure tombée en disgrâce, et on la compare à d'autres secteurs de la recherche qui traitent de la dynamique de l'environnement. Si les taxinomistes ont toujours soutenu que leur discipline est fondamentale pour la biologie de l'organisme tout entier, c'est depuis ces dernières années qu'elle a de nouveau été poussée sur le devant de la scène. Ce regain d'intérêt est largement dû au rôle que les taxinomistes peuvent jouer dans les efforts déployés pour freiner l'amointrissement de la « biodiversité » — terme devenu omniprésent sur la scène politique depuis le Sommet de la Terre (la Conférence des Nations Unies sur l'environnement et le développement qui s'est tenue à Rio de Janeiro en 1992).

Aussi la menace qui pèse sur la biodiversité a-t-elle conféré aux musées d'histoire naturelle un rôle social évident, quoique démoralisant. En fait, la classification de la diversité biologique est depuis plusieurs années un élément de l'argumentaire des directeurs des musées d'histoire naturelle, et de nombreux taxinomistes qui travaillent pour les musées ont accueilli avec satisfaction l'urgente nécessité de données taxinomiques.

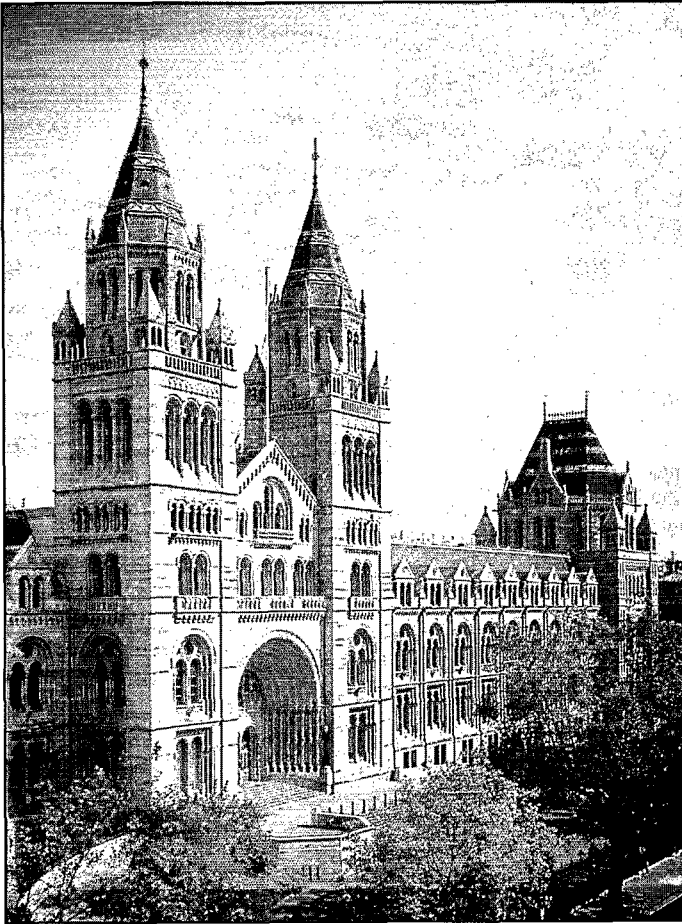
Il n'en demeure pas moins que, pour avoir une valeur réelle, toute volonté doit se traduire par des actes : les taxinomistes ont l'obligation de satisfaire aux exigences pratiques que suppose l'accès des utilisateurs aux données disponibles. La fourniture de produits appropriés est le meilleur moyen de répondre de manière constructive aux commentateurs qui ont critiqué

ce qui leur paraît être une réaction lente ou désordonnée de la communauté taxinomique à un besoin immédiat ou à court terme¹.

Étant donné que les musées d'histoire naturelle emploient normalement des taxinomistes spécialisés et disposent d'importantes collections de spécimens, ils sont idéalement placés pour jouer un rôle clé dans le catalogage de la vie sur Terre. *Grosso modo*, deux catégories de données taxinomiques fondamentales peuvent être tirées des collections de ces établissements. La première est celle des renseignements détaillés sur les spécimens ou les échantillons, en particulier leur localisation. La seconde, dont un exemple particulier occupe une place centrale dans cet article, concerne la production de listes d'espèces (listes biologiques) et d'informations connexes.

Les logiciels disponibles aujourd'hui permettent d'incorporer à la fois des données sur les spécimens et des données sur les espèces dans une même base de données ou sur un même site Internet. Il n'est cependant pas inutile d'établir une distinction conceptuelle entre ces deux types de données, dans la mesure où elles ont des fonctions différentes : les données sur les spécimens permettent d'étudier des collections pour y trouver des informations sur des localités particulières ou des zones plus vastes, tandis que les données sur les espèces offrent un tableau contemporain de la taxinomie du groupe cible d'organismes. L'information généralement contenue dans les bases de données sur les espèces est variable, mais elle tend à ressembler à ce qui se trouve dans les catalogues taxinomiques, et comprend le nom de l'espèce, le nom du descripteur, la date de description, des références et le statut taxinomique.

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Le Muséum d'histoire naturelle,
à Londres.*

Création d'une base de données sur les espèces

Pour mettre ces principes en pratique, mes collègues du département d'entomologie du Muséum d'histoire naturelle de Londres et moi-même sommes en train d'achever la mise en place d'une base de données concernant un important groupe d'insectes. Nous préférons appeler cette base de données Service taxinomique mondial (Global Taxonomic Facility — GTF), parce que des informations taxinomiques fondamentales à l'échelle mondiale y sont rassemblées, et qu'elle constitue un outil pour la gestion des collections et pour la recherche. De plus, étant donné la souplesse des bases de données relationnelles modernes, le système est conçu pour pouvoir se développer en incorporant des images et des registres de spécimens.

Le groupe cible du GTF est une famille de phalènes à laquelle a été donné le nom de « géométridés » — ce sont des pa-

pillons à chenille arpeuteuse. Ces insectes se rencontrent dans toutes les régions biogéographiques du monde, et, à ce jour, plus de 20 000 espèces ont été décrites. Étant donné que les chenilles de ces insectes consomment de grandes quantités de plantes vertes, elles ont un impact écologique important, encore que non mesuré. Bien qu'il reste beaucoup à faire pour terminer leur classification, la taxinomie des géométridés en est à un tel stade qu'il est raisonnable d'affirmer qu'un spécimen de n'importe quel point du globe peut être identifié pourvu qu'on ait accès à une collection de référence appropriée ou à une documentation suffisante.

Comme plus des trois quarts de l'ensemble des espèces décrites d'organismes vivants sont des insectes, il a paru opportun de choisir un groupe qui soit à la fois riche en espèces et écologiquement important. Toutefois, même si un groupe d'organismes se prête particulièrement bien au traitement taxinomique pour des motifs biologiques, certains aspects pratiques sont aussi à prendre en compte. C'est ainsi que les géométridés ont été choisis pour des raisons qui tiennent toutes à l'existence des ressources des musées.

Premièrement, il existe une vaste collection de ces insectes au Muséum d'histoire naturelle de Londres, qui sert de base au projet. Cette collection rassemble environ un million de spécimens représentant une forte proportion de toutes les espèces décrites sur la planète. Elle a été constituée pour l'essentiel au cours du siècle dernier ou au début du ^{xx}e siècle, mais elle a été notablement enrichie par des acquisitions plus récentes.

Deuxièmement, le niveau de gestion de cette collection est extrêmement élevé, puisque l'essentiel du matériel est classé taxinomiquement sur une base mondiale et que la nomenclature qui y est associée est particulièrement à jour. La collection



Dospila ruptimacusa, un papillon à chenille arpeuse du Costa Rica.

est en outre assortie d'un fichier de tous les noms de géométridés. Ce fichier est également organisé taxinomiquement.

Troisièmement, la documentation taxinomique de la bibliothèque de l'institut n'a pas d'équivalent. Les descriptions initiales étant la première source d'information taxinomique concernant les espèces, l'accès à l'ensemble de la série chronologique des publications est sans prix.

Quatrièmement, nombre de travaux de révision non publiés ont été incorporés dans la collection et dans le fichier tenu à Londres tout au long de l'histoire de la conservation, pour l'essentiel par les conservateurs précédents. Ces renseignements non publiés ont été incorporés dans le GTF et seront, après modifications, publiés pour la première fois dans le catalogue.

Enfin, les résultats des recherches menées ces dernières années au sein du département d'entomologie sur la taxinomie des géométridés nous ont permis d'apporter de nombreux compléments et de nombreuses modifications à la classification, notamment en ce qui concerne les espèces des régions tropicales d'Amérique et d'Asie du Sud-Est.

Un des objectifs majeurs du GTF est de faire en sorte que puissent être extraites des données qui nous permettent d'établir, aux fins de publication, un catalogue taxinomique des noms des espèces, des sous-espèces et des genres de géométridés existant dans le monde. En effet, si les collections jouent tout naturellement le

rôle de bases de données physiques², les renseignements non publiés qu'elles renferment ne sont effectivement à la disposition que de ceux qui y ont directement accès.

Du point de vue de la recherche et de la gestion de la collection nationale de géométridés que renferme le musée, il est bien plus facile de retrouver un genre donné ou une espèce donnée en se servant du GTF qu'en se plongeant dans un vaste fichier. De plus, la consultation d'une base de données informatisée facilite la recherche de l'information dans des domaines autres que ceux organisés sur la base de la désignation taxinomique — pour trouver, par exemple, une information sur un auteur, une publication ou un lieu particulier. Indépendamment de la commodité d'accès, la consultation d'une base de données accélère les recherches sur le nombre d'individus des espèces décrites, l'année de la description, etc.

Pour donner une idée de sa taille et de sa portée, on peut dire que le GTF renferme des données concernant environ 35 000 noms. Il ne s'agit pas là seulement du nom de toutes les espèces et sous-espèces hypothétiquement valables, mais aussi de celui des nombreux noms superflus, appelés synonymes, sous lesquels les espèces ont été décrites plus d'une fois. La plupart des données représentent des informations taxinomiques de base, mais, pour certaines espèces, elles englobent aussi des renseignements sur les plantes nutritives larvaires.

Logistique : l'importance du travail en équipe

De nos jours, la recherche scientifique est de plus en plus tributaire de subventions qui, en règle générale, sont accordées pour trois ans. Qu'une telle situation soit ou non souhaitable, elle n'en est pas moins devenue une réalité. En outre, les organismes qui accordent les subventions attendent des résultats vers la fin de la durée de la subvention, ce qui n'est pas déraisonnable. Même si l'on peut disposer d'un financement institutionnel, la nécessité de produire des résultats dans un certain laps de temps n'est jamais absente. En l'occurrence, la demande de données taxinomiques intéressant la diversité biologique oblige à rassembler ces données rapidement.

Le GTF pour les géométridés a bénéficié pendant trois ans du soutien financier du Leverhulme Trust, importante organisation caritative britannique spécialisée dans la recherche et l'éducation. Si la subvention accordée a permis d'employer à plein temps un assistant de recherche, le projet a été mené à bien en équipe. Tous les spécialistes des géométridés du musée y ont été étroitement associés, principalement dans les domaines de l'interprétation et de la nomenclature taxinomiques, et y ont contribué en fournissant des renseignements originaux issus de leurs activités de révision. Tout au long du projet, nous avons bénéficié du précieux concours des directeurs de collections du musée, spécialistes des phalènes. Là encore, il s'est agi principalement d'interprétations taxinomiques. La section des systèmes et des données a aidé à mettre en place la structure initiale de la base de données, et à présenter les données finales sous une forme publiable. Divers collègues d'autres institutions possédant des collections nous ont beaucoup aidés en

nous donnant accès à des renseignements non publiés : ils font partie d'un réseau de contacts constitué au cours de plusieurs années. Nous devons aussi nous rappeler que la taxinomie, lorsqu'elle a un but de révision, tend à être un processus graduel et à long terme, et non un processus ponctué par des changements radicaux : les efforts des conservateurs et des chercheurs qui nous ont précédés ont eu une profonde influence sur le travail de l'équipe.

Le projet a utilisé au départ une base de données existante, beaucoup plus limitée, qui avait été établie pour une étude visant à structurer la très grande diversité des espèces de géométridés. Il a fallu environ huit mois pour mettre au point cette première base de données. Durant l'étude de trois ans financée par le Leverhulme Trust, l'incorporation et l'interprétation des données et des domaines supplémentaires ont duré vingt mois. Les seize mois restants ont été consacrés à vérifier divers détails de la base de données, ainsi qu'à résoudre un nombre de problèmes en suspens aussi grand que possible. Cette période a été extrêmement utile : elle a permis de vérifier finement les données, en particulier les descriptions taxinomiques initiales. Toutefois, comme il n'était pas possible, faute de temps, de réévaluer chaque élément d'information, il a fallu établir un ordre de priorité.

En dehors des contraintes de temps, l'état de la taxinomie des géométridés a été l'autre facteur majeur qui a limité l'exactitude de la base de données. Il n'en reste pas moins, on l'a déjà dit, que les informations du Muséum d'histoire naturelle de Londres se situent à un niveau d'interprétation très supérieur à celui des informations publiées à ce jour. En outre, la publication des données signifie que celles-ci seront accessibles sous une forme

unifiée, au lieu d'être dispersées dans l'ensemble de la documentation taxinomique. Quant à l'exactitude, on ajoutera que, s'agissant d'une base de données qui renferme une grande quantité de renseignements transcrits à partir de fiches souvent manuscrites et difficiles à lire et à interpréter, les erreurs sont inévitables, surtout lorsqu'il faut travailler dans l'urgence.

Enseignements pour les musées d'histoire naturelle

Plusieurs enseignements d'ordre général sont à formuler, quant à la contribution des musées d'histoire naturelle aux études sur la biodiversité du type de celles dont nous avons parlé. Un des plus importants est que ces établissements sont idéalement placés pour faire ce genre de travail, car c'est dans ces musées que se trouvent les ressources matérielles nécessaires, notamment les collections qui ont fait l'objet d'une conservation, ainsi que les fichiers et les bibliothèques qui s'y rapportent. Quant aux ressources humaines, il est indispensable, pour la sélection, pour la collecte, pour le collationnement des informations appropriées, de disposer d'un personnel capable d'interpréter les données taxinomiques. Il peut être utile de procéder à la saisie électronique des fiches dans une base de données informatisée et d'employer quelqu'un pour dactylographier les informations nécessaires. Mais une telle approche eût été très insuffisante, eu égard aux besoins que suppose la mise en place d'un système d'étude des géométridés. L'équipe chargée du projet ne pouvait être constituée que dans un musée d'histoire naturelle.

Un autre enseignement est que, s'ils veulent produire des données en temps opportun, de manière à contribuer aux efforts déployés pour freiner l'appauvris-

sement de la diversité biologique, les taxinomistes doivent apprendre à s'accommoder de l'imperfection. Il ne fait aucun doute que, plus les données sont précises, plus s'accroît leur utilité. Toutefois, pour pouvoir fournir rapidement un travail taxinomique de grande ampleur, il faut au moins disposer d'une base de connaissances. Le projet relatif aux géométridés a montré qu'il est tout à fait possible de constituer en trois ans, ce qui correspond à la durée habituelle d'un contrat de recherche, une base de données comportant un vaste corpus d'informations fondamentales qui se rapportent à chaque nom d'espèce. Mais cela dépend, bien entendu, de l'accessibilité et de la qualité de l'information détenue par un musée. Il est certain que c'est dans les musées importants qu'il y a le plus de chances de trouver de telles ressources. Toutefois, comme les moyens de transport modernes rendent de plus en plus facile l'accès aux collections, et comme, surtout, la collaboration et les réseaux se renforcent, le manque de ressources dont peut souffrir un musée n'est pas insurmontable, pourvu que les taxinomistes aient la volonté de s'investir dans de tels projets.

Enfin, s'il existe un moyen d'assurer une fonction clé d'un musée d'histoire naturelle réunissant de façon exemplaire collections et données connexes, installations de bibliothèques et personnels qualifiés, c'est bien la documentation relative à la vie sur Terre qui offre ce moyen. Si nous nous préoccupons tous — à juste titre — du soutien dont à l'avenir notre discipline pourra bénéficier, les taxinomistes des musées se sentiront plus que jamais heureux d'être engagés dans une mission si constructive et qui présente un si grand intérêt pour la société, une mission pour laquelle ils sont si bien équipés. ■

1. Voir P. Alberch, « Museums, collections and biodiversity inventories », *Trends in ecology and evolution*, vol. 8, 1993, p. 372-375 ; K. J. Gaston et R. M. May, « Taxonomy of taxonomists », *Nature*, vol. 356, 1992, p. 281-282 ; L. A. Mound et K. J. Gaston, « Conservation and systematics - the agony and the ecstasy », K. J. Gaston, T. R. New et M. J. Samways (dir. publ.), *Perspectives on insect conservation*, 1993, p. 185-195, Intercept, Andover.
2. J. G. West et E. S. Nielsen, « Management and accessibility of biological collections », *Australian biologist*, vol. 5, 1992, p. 68-75.

Du côté des livres

Care of collections (« Traitement des collections »), sous la direction de Simon Knell. (Leicester Readers in Museum Studies, Londres/New York, Routledge, 1994, 281 p.)

Une collègue m'a demandé dernièrement de lui indiquer quelques articles sur le traitement des collections. Je lui ai simplement conseillé d'acheter ce livre, qui rassemble certaines des observations et des instructions pratiques les plus pertinentes parues depuis vingt ans sur le sujet.

La plupart des personnes qui travaillent dans les secteurs d'activité de la muséologie et de la conservation connaissent sans doute déjà certains de ces articles, publiés dans diverses revues professionnelles. D'ailleurs, si un reproche peut être adressé à ce livre, c'est de reproduire ce que la plupart des bibliothèques de musées bien pourvues détiennent déjà, sans rien apporter de neuf. Mais tel n'était pas son objectif. Et rares sont ceux parmi nous qui ont la possibilité de s'abonner, ou même d'avoir accès, aux cinq revues qui en sont les principales sources, sans parler des brochures imprimées, des journaux, des magazines qui y sont également représentés. Et même si nous le pouvions, il est précieux de trouver tous les articles en question réunis en un volume unique extrêmement maniable, plutôt que d'avoir à les chercher dans d'anciens numéros de périodiques dont la publication s'échelonne sur vingt ans.

Chaque article se présente comme un chapitre distinct. Il y en a trente et un en tout, dont la longueur varie entre deux et vingt-trois pages. Les premiers, notamment celui de Jonathan Ashley Smith, qui porte sur l'éthique de la conservation, celui de Susan Bradley, qui se pose la question de savoir si les objets ont une durée d'existence finie, et celui de Peter Canon-Brookes, sur le rôle du conservateur expert dans la conservation, donnent un aperçu nuancé des débats éthiques actuels, tandis que le texte de Michael Daley sur l'abus des solvants aborde de façon plus journalistique, mais sans complaisance aucune, la question des pratiques et des abus en matière de restauration des tableaux.

Cela donne le ton des articles suivants, dont beaucoup contiennent des instructions pratiques touchant les méthodes modernes de préservation. Celui de Suzanne Keene, consacré au contrôle de l'état des collections, est celui qui offre les applications les plus concrètes, notamment aux établissements qui ont besoin de directives techniques simples en matière d'inventaire. L'article de Nathan Stollow sur le conditionnement et la régénération du gel de silice et d'autres substances tampons RH (relative humidité) apparentées est en quelque sorte le manuel d'entretien classique. Il en va de même pour celui de Sarah Staniforth sur la mesure et le réglage de la lumière et des paramètres environnementaux dans les établissements des caisses nationales des monuments historiques et des sites, et pour celui de E. B. Rowlison sur les règles de manipulation des œuvres d'art.

Cet ouvrage contient aussi plusieurs articles intéressants et instructifs sur les insectes nuisibles, la lutte contre les insectes et les dangers de l'utilisation de pesticides chimiques. Les quatre derniers chapitres traitent en détail des plans de préparation et de protection contre les catastrophes. Barclay G. Jones, notamment, dans un article terrifiant, passe en revue les sinistres récents. L'article d'Upton et Pearson est consacré au traitement d'urgence des matériaux : c'est une initiation simple aux diverses mesures susceptibles d'être prises pendant et après le sinistre. Bien exploité, cet article pourrait à lui seul contribuer à sauver une collection, si l'impensable devait se produire.

La présentation de la série annonce cinq autres volumes consacrés à d'autres aspects importants des études muséales. Espérons qu'ils seront aussi intéressants et utiles que ce petit livre, qui montre bien que le tout peut être supérieur à la somme des parties, si excellentes soient-elles. Pour les établissements qui ne peuvent s'offrir le luxe d'un accès prolongé aux diverses revues spécialisées, c'est un ouvrage absolument indispensable. Il n'est guère moins utile, d'ailleurs, à ceux qui comme moi ne réussissent jamais à trouver au moment voulu l'article dont ils ont besoin. ■

Compte rendu de lecture de Graeme Gardiner, fondateur de l'European Art Conservation Trust, conservateur professionnel établi à Londres.

Technologies avancées

Les éditeurs d'outils multimédias culturels réorientent leur politique éditoriale pour l'axer vers une production plus encyclopédique, en attendant que l'écriture multimédia trouve sa raison d'être, comme les autres médias l'ont fait, à leur début. Ce tournant dans la production multimédia participe d'une volonté de réaliser des produits grand public, qui soient plus à même de satisfaire celui-ci, et donc d'être pérenne. De ce fait, la compilation encyclopédique recèle et découvre des possibilités d'usage diverses, des ambitions multiples, qu'elle tente de satisfaire par le biais des banques de données sur le patrimoine. Bases de données en ligne, bases de données sur CD-ROM, le patrimoine est diffusé intelligemment pour répondre aux besoins des professionnels, des chercheurs et du grand public.

Compilation sur CD-ROM

La compilation de données est considérée comme une œuvre de création sur laquelle l'auteur a un droit. Quand on comprend comment la qualité du moteur de recherche peut desservir ou servir les données traitées, il semble évident qu'il faille encourager ceux qui font preuve d'intelligence et ajoutent du sens à ce qui, sans eux, ne serait qu'une simple juxtaposition de données. Et les chercheurs sont directement confrontés à ce problème : déceler les informations qui, réunies, permettront d'étayer une thèse. Sans un moteur de recherche pour localiser lesdites informations, le travail est significativement plus laborieux. Avec lui, l'utilisateur pourra partir d'une recherche spécifique et élargir son champ au gré des questions que le résultat de sa requête suggérera. C'est ce que les auteurs du *Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain*¹ ont fait. Le moteur de recherche développé par IDP permet d'accéder à plus de 2 500 notices rédigées par des spécialistes, et qui concernent la totalité du domaine artistique moderne et contemporain — artistes, groupes et mouvements, principales revues, publications et expositions.

Mais l'excellence de ce CD-ROM relève moins de son contenu à proprement parler — la valeur de ce dernier revenant à chacun de ses auteurs — que des possibilités de consultation qu'il permet. En effet, hormis la consultation alphabétique des notices et des planches d'illustrations qui leur correspondent, l'utilisateur peut procéder à une recherche hypertexte en texte intégral : à partir d'un mot de la base, il accède à une liste d'occurrences de ce dernier, avec le contexte de son apparition. S'il saisit un mot par lui-même, il peut spécifier dans sa requête s'il souhaite que celui-ci corresponde au titre ou au descriptif de l'œuvre. Il pourra également formaliser sa recherche en sauvegardant les fiches qui l'intéressent dans un dossier personnel. Elles pourront être triées pour constituer des sous-ensembles de travail pour les consultations suivantes. Ainsi, le patrimoine culturel est mis à la disposition du grand public pour qu'il se l'approprie efficacement en fonction de ses envies.

Compilation pour le Web

Ce type de base de travail et d'illustration est également accessible en ligne, via, notamment, le réseau Internet. La France a une longue expérience de diffusion des bases de données informatisées sur le patrimoine grâce à la spécificité du Minitel. La demande initiale pour ce service, qui inclut l'accès à la base Joconde (beaux-arts décoratifs) et à la base Mérimée (monuments historiques), venait des universitaires et des conservateurs, mais, très vite, la Direction des musées de France s'est rendu compte que 50 % des utilisateurs étaient des particuliers. Soucieux d'offrir des moyens mieux adaptés à la consultation, via le Web, et de participer aux efforts similaires entrepris par ses homologues européens, elle a pris part au projet de réseau de serveurs d'informations, intitulé « Aquarelle ». Ce projet, qui bénéficie du soutien de la Commission européenne, favorise le multilinguisme, soutient les relations internationales dans le cadre du projet du

G7 et permet l'exploitation des plans de numérisation entrepris de part et d'autre de l'Europe. Du point de vue de l'utilisateur, l'intérêt devient indéniable : il peut, où qu'il soit, réunir des œuvres disséminées dans différents musées par quelques clics de souris. Le *Guide de l'Internet culturel*², guide en ligne, propose entre autres l'accès aux principaux moteurs de recherche et agents intelligents disponibles sur le réseau, ainsi que l'accès thématique aux principaux sites Internet à contenu culturel. Cette facilité d'accès pose des problèmes de droits sur les reproductions des œuvres : certains pensent qu'elle doit rester gratuite, que leur diffusion limite les risques de pillage et favorise leur reconnaissance. Quoi qu'il en soit, la qualité de reproduction accessible sur le Web ne permet pas un usage professionnel.

Compilation pour les réseaux professionnels

Pour répondre à ce dernier type de demande, Museums On Line³ est en train de mettre en place, avec un consortium européen de musées, de sociétés d'auteurs, d'éditeurs multimédias et d'entreprises innovatrices, un réseau international de diffusion d'images numériques, de collections publiques et privées. Ce projet est une poursuite du projet pilote RAMA, développé entre 1992 et 1995 dans le cadre du programme RACE II, qui avait pour objectif d'ouvrir les musées aux télécommunications. Le nouveau projet, intitulé « MENHIR » (Multimedia European Network of High Quality Image Registration), a deux ambitions : augmenter le nombre de bases de données d'images numériques et commercialiser les images dans différents produits et dans divers secteurs. Le secteur de l'édition est naturellement la cible principale, et les partenaires de MENHIR serviront les besoins des éditeurs, tant traditionnels que multimédias, ainsi que les agences de publicité et toute autre entreprise soucieuse d'acquérir un contenu éditorial ou éducatif. Les services proposés pour la vente des images seront de trois sortes : l'un éducatif, l'autre culturel et le troisième

me grand public. Pour formaliser ces services, le projet fournira un logiciel et un matériel complet de numérisation, d'identification et de distribution des images numériques sur le réseau mondial Internet, en conformité avec les normes internationales ISO et en respectant des règles de droit de la propriété intellectuelle, telles qu'elles ont été harmonisées en Europe. Il permettra l'achat par carte bancaire sécurisée et un service de cession des droits pour la vente des images. Quant au contenu, ce logiciel permettra d'accéder à 230 000 images numériques de haute qualité et un volume significatif de ventes de droits de reproduction. ■

1. *Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain*, Hazan/Vidéomuséum/R.M.N./Akal, Paris, 1996.
2. Adresse internet : <http://www.culture.fr/culture/autserv/autserv.htm>
3. Adresse électronique : ddelouis.easynet.fr

Rapport de Marine Olsson, chef de projets multimédias pour une agence de communication d'entreprise à Paris et ancienne technicienne au Centre national d'étude et de recherche en technologies avancées de Dijon, France.

Courrier des lecteurs

Dans le n° 192 (vol. 48, n° 4, 1996) de *Museum international*, page 2, figure la photographie d'une icône volée le 2 décembre 1991 dans un musée de Minsk, Bélarus. Je tiens à remercier *Museum international* d'informer ses lecteurs de ces cas de trafic illicite. Il convient néanmoins de relever quelques erreurs dans le commentaire.

Premièrement, la Crète est une île grecque. L'« École crétoise » rassemble des peintres célèbres de la période postbyzantine de la Grèce postmédiévale, le plus célèbre d'entre eux étant Théophane le Crétois (xvi^e siècle). L'Italie n'a rien eu à voir avec les icônes et peintures murales byzantines et postbyzantines, si ce n'est que de nombreux peintres et mosaïstes ayant travaillé en Italie ont enrichi l'histoire de l'art de grands chefs-d'œuvre, tels ceux de Cefalu (Sicile) qui datent du xiii^e siècle, ou ceux de Ravenne (églises de Saint-Apollinaire et de Saint-Vital) du vi^e siècle, etc.

Deuxièmement, l'icône comporte quatre inscriptions, trois à l'arrière-plan et une sur le bord du voile. Elles sont écrites en grec, donc en caractères grecs. Les quatre lettres — deux à gauche et deux à droite — qui figurent dans la partie supérieure de l'icône sont des abréviations de deux mots grecs qui signifient « La mère de Dieu ». A droite, à côté de l'épaule du Christ, il y a quatre autres lettres qui sont les abréviations des deux mots grecs signifiant « Jésus-Christ ». La grande inscription, située en arrière de la tête de Marie, à gauche, est un mot grec qui veut dire « La mère de Dieu qui a toujours pitié de nous, êtres humains ». Il est impossible de lire en totalité l'inscription qui figure sur le voile, mais il s'agit de caractères grecs.

Il convient de rappeler que l'alphabet dit cyrillique a été inventé par deux moines grecs de Thessalonique, Cyrille et son frère Méthode, considérés comme les évangélisateurs et les civilisateurs des peuples slaves. Leur alphabet est pour l'essentiel le même que l'alphabet grec, avec quelques caractères nouveaux nécessaires à la prononciation des mots slaves.

En conclusion, cette icône, caractéristique de la pratique picturale gréco-orthodoxe postbyzantine, illustre la façon

dont la tradition culturelle et religieuse grecque et orthodoxe en général a exprimé l'amour et la foi du peuple et des artistes envers « Panagia », sainte des saintes et mère de Dieu.

Olga Dassiou

Archéologue et enseignante au lycée grec Thessalonique, Grèce.

Note de la rédaction. Toutes les informations contenues dans la rubrique « Objets volés » ont été fournies par Interpol à partir des données communiquées par les autorités nationales.

Appel à contribution

Museum international accueille toutes suggestions et contributions intéressant la communauté internationale des musées. Les propositions d'articles ou de thèmes de dossiers spéciaux sont à adresser à la rédaction,

Museum international, UNESCO,

1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France.

Télécopie : (+33) 01.45.68.55.91.

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° 196 (vol. 49, n° 4, 1997)

Couverture, p. I :

Le Musée du fruit, à Yamanashi, Japon.

Architecte : Itsuko Hasegawa.

© Mitsumasa Fujitsuka

Couverture, p. IV :

L'escalator géant de l'atrium des galeries
de la Terre, à Londres, traverse un globe
en acier de 10 mètres de diamètre qui fait
partie de l'exposition *Visions de la Terre*,
conçue par Neal Potter.

© Pawson Williams

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, République démocratique
du Congo

Composition : Éditions du Moufflon,

94270 Kremlin-Bicêtre

Impression : Imprimerie Jouve,

53100 Mayenne, France

© UNESCO 1997

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 1997

Les quatre numéros : 436 FF

Prix au numéro : 130 FF

Abonnement individuel 1997

Les quatre numéros : 216 FF

Prix au numéro : 64 FF

Pays en développement

Abonnement institutionnel 1997

Les quatre numéros : 198 FF

Prix au numéro : 55 FF

Abonnement individuel 1997

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



Club
des lecteurs de l'**UNESCO**

Devenez un lecteur privilégié des Éditions UNESCO

Quatre fois par an,
le Club propose des offres spéciales
sur un grand choix de titres :
romans, recueils de poésie,
ouvrages sur l'éducation, la science,
la culture et la communication,
livres pour les jeunes.

Par ailleurs, les membres du Club bénéficient d'une gamme d'avantages :

- des informations tout au long de l'année sur les différentes manifestations culturelles au Siège
- la participation à des voyages spécialement conçus autour des sites classés du patrimoine mondial
- un abonnement gratuit à *Sources*, mensuel d'information de l'UNESCO

▷ Pourquoi adhérer ?

Vos achats de publications contribuent directement au soutien des actions de l'UNESCO dans le monde. Que ce soit par le biais de l'alphabétisation, de l'éducation pour tous, de la protection de l'environnement ou de la sauvegarde de sites appartenant au patrimoine de l'humanité, construire une culture de paix est la mission première de l'Organisation.

En devenant membre, vous manifestez votre intérêt pour l'échange et le débat d'idées au sein d'un monde de plus en plus complexe, et vous contribuez concrètement à la diffusion des valeurs universelles que nous partageons.

▷ Comment devenir membre ?

Il vous suffit de le signaler lors de votre première commande. Vous recevrez une carte du Club et n'aurez dès lors aucune obligation d'achat.

Pour plus d'informations :

Éditions UNESCO

1, rue Miollis

75732, Paris Cedex 15

Fax : +33 01 45 68 57 41

Internet : <http://www.unesco.org>

Club
des lecteurs de l'**UNESCO**