

Museum

Vol XXXIV, n° 4, 1982

Le Festival de l'Inde à Londres

Museum, qui succède à *Museum*, est publié à Paris par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture. La revue, trimestrielle, est une tribune internationale d'information et de réflexion sur les musées de tous genres.

Les auteurs sont responsables du choix et de la présentation des faits figurant dans leurs articles, ainsi que des opinions qui y sont exprimées qui ne reflètent pas nécessairement celles de l'Unesco et du Comité de rédaction de *Museum*. Titres, chapeaux et légendes peuvent être écrits par le rédacteur en chef.

DIRECTEUR

Percy Stulz

COMITÉ DE RÉDACTION

PRÉSIDENT

Syed A. Naqvi

RÉDACTEUR EN CHEF

Yudhishthir Raj Isar

ASSISTANTE DE RÉDACTION

Christine Wilkinson

COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde

Fernanda de Camargo e Almeida-Moro,
Brésil

Chira Chongkol, Thaïlande

Joseph-Marie Essomba, président de
l'OMMSA

Gaël de Guichen, assistant

à la formation scientifique, Iccrom

Jan Jelinek, Tchécoslovaquie

Grace McCann Morley, conseiller,

Agence régionale de l'Icom en Asie

Luis Monreal, secrétaire général de l'Icom,
ex officio

Paul Perrot, États-Unis d'Amérique

Georges Henri Rivière, conseiller

permanent de l'Icom

Vitali Souslov, URSS

Errata

Dans l'article de Fernanda de Camargo-Moro « De nouvelles voies pour l'organisation du musée », *Museum*, vol. XXXIV, n° 2, 1982, p. 89, premier paragraphe, deuxième ligne, il faut lire :

« ... Formulée dès 1972, la conception d'un musée à l'échelle humaine a empêché... ». Une erreur de traduction du portugais en français a donné au texte un sens opposé à ce que l'auteur voulait exprimer. En référence à la note en annexe à l'article d'Anne Howatt Krahn : « Mauvais numérotage des pièces de musée », *Museum*, vol. XXXIV, n° 1, 1982, p. 60, l'Institut canadien de conservation nous a informés qu'il n'a pas encore publié un *Technical bulletin* et n'en a pas en préparation.

Toute correspondance concernant les questions d'ordre rédactionnel doit être adressée au rédacteur en chef (Division du Patrimoine culturel, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75 700 Paris, France) qui, toujours disposé à étudier les manuscrits, ne peut se charger de les archiver ou de les retourner à leurs auteurs. Il est conseillé à ceux-ci d'écrire tout d'abord au rédacteur en chef.

Les articles sont sous copyright et ne peuvent être reproduits sans le consentement de l'Unesco. Des extraits peuvent être cités, sous condition d'en mentionner la source.

Toute correspondance relative aux abonnements doit être adressée à la Division des services commerciaux, Office des Presses de l'Unesco, Unesco, 7, place de Fontenoy, 75 700 Paris, France.

Le numéro : 28 F

© Unesco 1982

Imprimé en Suisse

Imprimeries Populaires de Genève

Le Festival de l'Inde à Londres et l'actualité muséologique

En guise de présentation... 203

LE FESTIVAL DE L'INDE À LONDRES

- Kapila Vatsyayan *L'Inde présentée par elle-même* 204
Museum *Le Festival de l'Inde : sa portée et ses perspectives* 214
George Michell *L'organisation d'une grande exposition* 221
Ross Owen Feller « *A l'image de l'homme* » – *Notes de l'architecte* 225
Grace McCann Morley *La concrétisation d'une grande idée* 230
-

TRIBUNE LIBRE : Deux points de vue sur les problèmes posés par la conservation

- Madeleine Hours *Racines et prospective* 232
Caroline K. Keck *Un peu d'esprit pratique pour résoudre un vieux problème* 236
-

CHRONIQUE

- Anne Saurat *La rénovation de deux musées à Jérusalem* 239
Tiziana Cittadini *L'iconographie préhistorique et sa présentation in situ* 243
Mary O'Neill *Le Musée des Augustins de Toulouse : mise en valeur d'une prestigieuse collection* 247
Julio Gianella *Le futur Musée national archéologique et anthropologique du Pérou* 251
-

RETOUR ET RESTITUTION DE BIENS CULTURELS

- R. R. Cater *Les panneaux du Taranaki : étude d'un cas de récupération du patrimoine culturel* 256
John Cameron Yadwyn *Les panneaux du Taranaki – leur valeur et leur mana* 259
Patricia Adams *Le Musée de la mission mélanésienne* 259



Vasna, Museum of Mankind. La cuisine au fond de la maison du tisserand. Aucune tentative n'a été faite pour nier l'intrusion d'éléments contemporains dans le répertoire des ustensiles de cuisine. Il se trouva néanmoins un visiteur pour déclarer qu'une râpe en aluminium apportée avec tout le reste du Gujarat « n'aurait pas dû figurer dans l'exposition ». La conservation d'aliments frais posait des problèmes, mais ceux-ci ont pu être surmontés. On faisait parfois brûler de la bouse de vache dans les coulisses et la fumée pénétrait dans la cuisine par l'âtre. Cette senteur produisait l'un des plus grands effets d'authenticité de toute l'exposition. Le fait que le personnel du musée aille aussi loin au nom du réalisme excita l'imagination (ou suscita l'incrédulité) de ceux qui en entendaient parler.

[Photo : Museum of Mankind.]

En guise de présentation...

Initialement, ce numéro devait être consacré au patrimoine culturel subaquatique. Mais les textes prévus pour ce numéro et le précédent nous sont parvenus avec un tel retard – la principale hantise d'un rédacteur en chef – que nous en avons fait un numéro mixte.

En fait, cette reconversion forcée est loin d'être fâcheuse. Les dossiers de *Museum* sont bien garnis en excellents articles, commandés ou non, qui ne portent pas tous nécessairement sur un même thème, mais qui relatent des réalisations ou des événements importants dans le domaine de la muséologie. Une succession ininterrompue de numéros à thème nous empêcherait pratiquement de partager cette matière avec nos lecteurs. Déjà, en 1982, les numéros 1 et 2 ont été entièrement thématiques, et le numéro 3 l'était en grande partie, alors que le premier numéro de 1983 sera consacré au patrimoine subaquatique, le numéro 3 aux musées et à l'ethnographie et le numéro 4 à la muséologie en Hongrie.

Centrées sur les événements muséologiques importants que nous offre l'actualité, les pages qui suivent présentent un dossier sur le Festival de l'Inde qui a été organisé cette année au Royaume-Uni. Ce festival, qui consistait essentiellement en une série d'expositions dans les musées de Londres, a été novateur, éminemment réussi et une véritable gageure du point de vue des échanges internationaux.

Notre « Chronique » est également liée à l'actualité. La récente conférence de l'Icom intitulée « La programmation muséologique : de la muséologie à la réalité » (qui s'est tenue sous les auspices de l'Unesco, dans ses locaux, du 28 au 30 juin 1982) a centré sa réflexion sur les nombreuses questions soulevées par la rénovation et l'organisation des musées, aspects qui sont aujourd'hui réunis sous un vocable unique : « la programmation muséologique ». Et, tel le proverbial Monsieur Jourdain, les musées et les muséologues qui sont présentés dans ces quatre articles ont sans nul doute passé leur vie à « programmer »...

La conservation est un problème délicat dont on a beaucoup parlé ces derniers temps. Nous sommes donc heureux de publier dans la rubrique « Tribune libre » les opinions très affirmées de deux grandes dames de la profession qui apportent des éléments à un débat qui a déjà été abordé en détail dans le premier numéro de l'année.

En ce qui concerne « Le retour et la restitution de biens culturels », la Nouvelle-Zélande n'est pas seulement, dans le Pacifique sud, un pays « détenteur », comme le montre de façon spectaculaire le cas complexe et original des panneaux du Taranaki. Le premier verdict de la Haute Cour du Royaume-Uni a créé un précédent en matière de trafic illicite. En décidant que la législation néo-zélandaise relative au patrimoine culturel devrait être applicable au Royaume-Uni, le juge Staughton a déclaré que « nous devrions respecter le patrimoine national des autres pays en reconnaissant et en mettant en vigueur leurs lois concernant les titres de propriété pour les biens qui restent sur leur territoire »¹.

Un tel verdict aurait-il été concevable il y a seulement dix ans ?

1. Ce numéro était déjà sous presse lorsque nous avons appris que la cour d'appel du Royaume-Uni avait prononcé un verdict défavorable à la Nouvelle-Zélande. Cependant le gouvernement de ce pays avait annoncé dès le début du mois d'août qu'il porterait l'affaire devant la Chambre des lords (cf. article p. 257).

LE FESTIVAL DE L'INDE

Dans le premier article de ce dossier concernant le Festival de l'Inde, qui s'est tenu à Londres du mois de mars jusqu'au mois de novembre 1982, Kapila Vatsyayan, distinguée historienne de l'art et de la danse indiens, donne un bref aperçu des idées et du matériel qui ont servi de base à un noyau central de cinq expositions. Ce fut elle-même qui planta la graine de « l'arbre majestueux » qu'allait devenir cette longue série d'expositions réparties sur neuf mois. Cela est particulièrement vrai de l'exposition intitulée In the image of man (« A l'image de l'homme »), qui fut une expérience totalement novatrice, tant par sa conception que par sa présentation. Les articles des deux Australiens résidant au Royaume-Uni qui ont participé à l'exécution du projet, l'un étant chargé de réunir les objets, l'autre de les présenter, sont donc consacrés à cette exposition unique en son genre. L'ensemble des expositions est brièvement passé en revue par le rédacteur en chef; son article reprend en grande partie des interviews et des discussions avec les organisateurs londoniens de l'exposition.

Kapila Vatsyayan

L'Inde présentée par elle-même.



L'idée du Festival de l'Inde a mûri tout au long d'un périple intéressant mais sinueux. Les premières initiatives vinrent des muséologues et des directeurs de musées britanniques qui voulaient reproduire, avec plus de faste, une importante exposition d'art indien qui avait eu lieu à Burlington House en 1947/48. Cette exposition avait été la première après la séparation de l'Inde et du Royaume-Uni, alors que de nouveaux types de relations s'établissaient entre les deux États souverains et indépendants. L'exposition de Burlington House tire précisément son sens de ce moment historique, mais aussi du nombre et de la qualité des objets exposés qui, de retour en Inde, constituèrent le noyau des collections du nouveau National Museum. Il était naturel que les spécialistes britanniques et indiens se tournent vers ce jalon du passé et souhaitent en poser un nouveau trente-trois ans plus tard. L'idée germa et s'enracina puissamment.

On ne tira pas de plans grandioses sur le papier pour les confier à des mains anonymes. La préparation du festival se fit au cours de discussions privées, d'échanges d'idées, de collaboration entre des spécialistes de disciplines déterminées, ou entre les spécialistes indiens et britanniques d'une même discipline. Dès le début, deux choses étaient claires : les savants et muséologues britanniques et leurs homologues indiens souhaitaient ardemment se dégager, dans la présentation de la civilisation indienne, d'une optique purement chronologique et historique. Ils étaient davantage préoccupés de promouvoir une nouvelle compréhension de la continuité et de l'évolution, de l'unité et de la pluralité de la culture indienne, de son aptitude à intégrer l'Inde d'hier à l'Inde d'aujourd'hui et de demain. En second lieu, il ne s'agissait pas simplement pour les Britanniques de formuler des vœux que les Indiens devaient satisfaire. Le festival était plutôt une exploration commune de la réalité indienne et de ses expressions multiples, tant artistiques que scientifiques.

De nombreux échanges de visites entre le Royaume-Uni et l'Inde constituèrent la première étape de la préparation. Ainsi, en 1979, plusieurs discussions eurent lieu à Londres, à titre individuel ou collectif, entre des muséologues et des organisateurs indiens et leurs collègues britanniques. Des institutions telles que le British Museum, la British Library, l'Indian Office Library and Records, la Royal India Society, le Commonwealth Institute, le Victoria and Albert Museum, le Museum of Mankind, le Science Museum, le Museum of

À LONDRES

Natural History, le Museum of Shipping, la Hayward Gallery et la Royal Academy of Arts tinrent à participer à la préparation de l'exposition dès son stade initial.

J'ai eu moi-même des entretiens avec les directeurs de ces institutions ainsi qu'avec de nombreux universitaires. A l'issue de ces discussions, il fut décidé de ne pas limiter le festival à une exposition d'art de l'Inde, principalement de l'Inde ancienne, mais de présenter l'ensemble de la civilisation indienne avec, pour thème central, l'idée de continuité et d'évolution. Chaque exposition fut envisagée en tant que contribution à une vision unificatrice dans le temps et dans l'espace. Il fut convenu qu'il n'y avait aucun intérêt à limiter aucune des expositions à un courant philosophique ou religieux, ou même à une période déterminée de l'histoire de l'Inde. L'idée était de chercher à établir un équilibre judicieux entre l'ancien et le contemporain, le traditionnel et le moderne, le scientifique et l'artistique, l'intellectuel et le manuel. Cela posait bien des problèmes, mais grâce à une série de dialogues extrêmement constructifs, il fut possible de planifier une série cohérente d'expositions toutes liées les unes aux autres.

In the image of man (« A l'image de l'homme »)

Cette exposition, présentée à la Hayward Gallery, devait être le sommet artistique du festival, car c'est elle qui devait réunir les chefs-d'œuvre de l'art indien. Certains spécialistes tenaient à donner une vision de l'Inde hindoue et bouddhique, par opposition à l'élément islamique de la population. D'autres faisaient remarquer avec tout autant de détermination qu'il y avait une qualité commune évidente dans l'ensemble des courants et écoles de l'art religieux – et profane – de l'Inde. L'exposition n'aurait pris tout son sens que si elle était conçue d'une façon thématique excluant une présentation chronologique et purement historique. A l'issue d'une série de discussions qui permirent une compréhension réciproque progressive, il devint évident que les spécialistes britanniques et indiens pouvaient bel et bien appréhender l'Inde dans sa double conception du monde et dans les différents thèmes des diverses traditions artistiques¹.

En définitive, il fut unanimement admis que l'exposition aurait pour thème central les fondements de la conception indienne du monde. Ces fondements comportent notamment les principes d'unité et de diversité, d'interdépendance et d'interaction entre l'homme et la nature et la perception d'un univers caractérisé par la juxtaposition de l'immobilisme et du mouvement. Il a été également convenu que, dans leur présentation, les objets seraient groupés autour d'un certain nombre de ces principes².

Finalement, deux cents sculptures et cent trente-cinq miniatures furent portées sur les listes. Après avoir mentionné notre conception thématique, nous pourrions utilement examiner les critères selon lesquels les objets furent groupés dans les différentes galeries et la progression chronologique qui a présidé, du début jusqu'à la fin, à leur répartition.

L'exposition s'ouvrit sur *The natural world* (« Le monde naturel »), les pierres émergées des eaux primitives, des galets ovoïdes et des sphères connues sous le nom de *banalingas* et *shalagramas*, et une peinture unique de l'*anda*, ou œuf cosmique. Une section fut consacrée aux principaux motifs artistiques inspirés par le monde végétal et notamment par le lotus. Les serpents et autres reptiles sont étroitement liés à l'eau et aux plantes ; ils représentent un moment important de l'évolution, comme l'ont intuitivement compris les anciens voyants. C'est pourquoi les serpents enroulés ou entrelacés reviennent souvent dans l'art indien. Un épisode spectaculaire de la mutation biologique survint

In the image of man, Hayward Gallery. Shiva et sa compagne. Période chola, XI^e siècle. 108 cm et 93 cm de haut respectivement. Ces pièces merveilleuses étaient montrées pour la première fois en Europe. Thanjavur Art Gallery, 86/87.

[Photo : The Arts Council of Great Britain.]



1. Du côté britannique, une liste initiale fut établie par les historiens de l'art Dalu Jones et George Michell. Toutefois, aussi bien le concept que la liste subirent des modifications en Inde, où C. Sivaramamurti et N. R. Banerjee travaillèrent avec l'auteur sur les idées initiales. Le National Museum fut chargé de réunir les objets se trouvant dans divers musées et collections en Inde.

2. La présentation thématique n'a été ni comprise ni appréciée par tous les visiteurs. De même, certains historiens de l'art et muséologues ont trouvé que ce principe était peu clair et nuisait même à la compréhension (voir notes de G. Morley, p. 230). – NDLR.

Kapila Vatsyayan

Historienne d'art, spécialiste en sanscrit et de l'histoire de la danse. A été conseillère du Gouvernement indien en matières culturelles depuis plus de vingt-cinq ans. Maintenant à la tête du Département de la culture en Inde, responsable pour les musées et archives nationales, les bibliothèques et académies des arts, etc. A conçu et fait de la recherche pour un grand nombre d'expositions d'art à l'étranger, en particulier *5000 years of Indian art*, en Europe en 1961/62. Auteur de plusieurs œuvres importantes, parmi lesquelles *Classical Indian dance in literature and the arts*, *Dance in Indian paintings*, *Gita Gavinda and the artistic traditions*, en trois volumes. Bénéficiaire du Jawaharlal Nehru Fellowship. D^r Litt. h.c. A été professeur d'art à l'Université de Pennsylvanie et est vice-présidente de la National Academy of Dance Drama and Music.

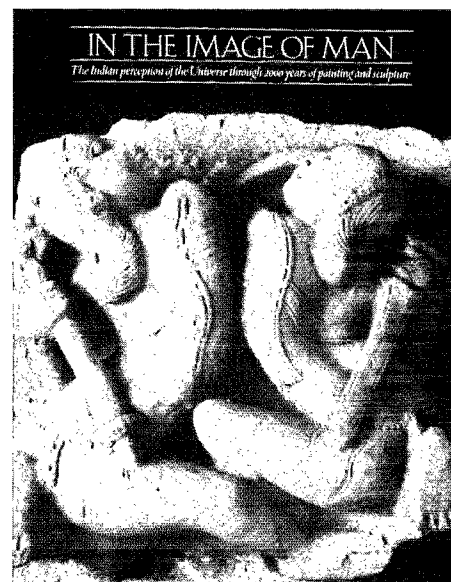
plus tard, lorsqu'il poussa des ailes aux reptiles, qui devinrent des créatures du ciel ; quelque temps après apparurent les animaux. On retint pour l'exposition une sélection d'images fantastiques inspirées par la vision qu'eurent les Indiens de ces processus.

La section suivante, intitulée *The abundance of life* (« La profusion de la vie »), contenait des chefs-d'œuvre de la sculpture représentant la fertilité, en particulier les déesses mères et les représentations de femmes, ou *yakshis*, qui trouvent leur plus haute expression dans les déesses des rivières *Ganga*, *Yamuna* et *Sarasvati*. Bien que le principe féminin soit essentiel pour cet éternel recommencement, ou *prakriti*, c'est-à-dire la nature sous ses aspects multiples, la création ne peut exister sans le principe mâle, ou *purusha*. La fusion des deux principes est fondamentale. Elle est l'essence même de l'art indien et doit, bien entendu, être illustrée ici.

Dans *Man in the cosmos* (« L'homme dans le cosmos »), nous avons voulu explorer la perception de l'univers par l'homme, en commençant par ses conceptions de l'espace et des éléments qui le constituent et en terminant par sa vision de lui-même et de sa place dans la société, dans *The four goals of life* (« Les quatre finalités de la vie »). Le *dharmā* (loi sacrée), l'*artha* (administration, y compris la poursuite de biens matériels et de la richesse) et *kama* (le plaisir), tels qu'ils sont illustrés dans les écritures et la vie quotidienne de

In the image of man. Couverture du catalogue et détail représentant une sculpture de la période chandella où figurent des guerriers célestes, XI^e siècle. Hauteur : 33 cm. Archeological Museum, Khajuraho, 1821.

[Photo: The Arts Council of Great Britain.]



In the image of man. Inspiré par les arbres et le feuillage dans *The natural world*. Chapiteau en forme de feuille de palmier de la période pré-kushana, entre le III^e et le I^{er} siècle avant J.-C. Hauteur : 80 cm. State Museum, Lucknow, J. 584.

[Photo: The Arts Council of Great Britain.] ►



différents groupes sociaux, ont été exprimés de façon tangible. Quant à la quatrième finalité, *moksha* (libération, détente), ses représentations s'inspirent à parts égales des doctrines hindoue, jaïne, bouddhique et islamique.

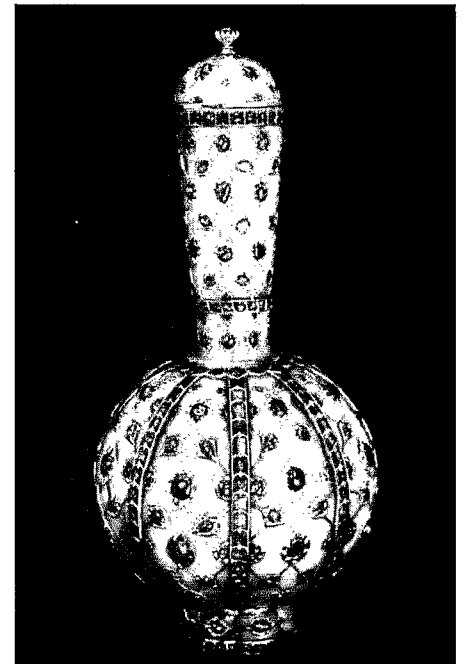
L'exposition se poursuivait par *Life at court* (« La vie à la Cour »), illustrée par des miniatures provenant des cours des monarques hindous et musulmans qui dépeignent de nombreux aspects de la vie quotidienne – celle de l'aristocratie aussi bien que celle des artistes et des plébéiens.

L'exposition revenait ensuite à la quête spirituelle sous-jacente avec une partie intitulée *Devotion* (« Adoration ») où sont représentés le temple et la mosquée, des cérémonies religieuses, et où sont étudiés des vies des ascètes et des saints, la discipline et le yoga, l'intensité des *bhakti* et les sentiers soufiques de l'extase. Le thème *Enlightenment* (« Révélation ») qui, bien entendu, peut être richement illustré par les sculptures représentant le Bouddha – sa vie, ses méditations, son salut et sa compassion – inclut également la cosmographie jaïne.

Nous voulions que les thèmes dominants de la vie des hindous incarnés dans les deux plus grandes divinités – Vishnu et Shiva – soient le point d'orgue de l'exposition. La mythologie et l'iconographie de ces deux dieux fournissent un condensé de toutes les idées fondamentales dont nous avons montré le développement et les manifestations parallèles. Vishnu assure la

The Indian heritage, Victoria and Albert Museum. Shah Jahan habillé en prince. Moghol, 1616-1617 environ. VAM : IM 14-1925.

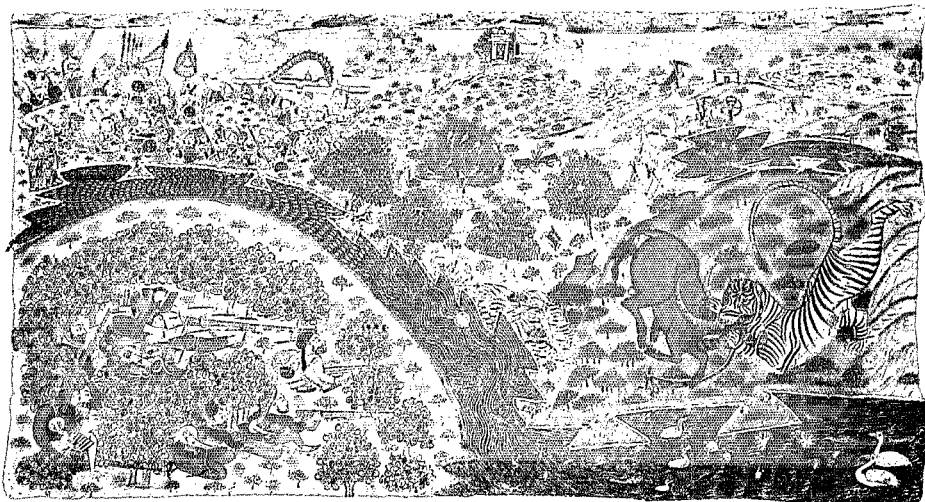
[Photo : Victoria and Albert Museum.]



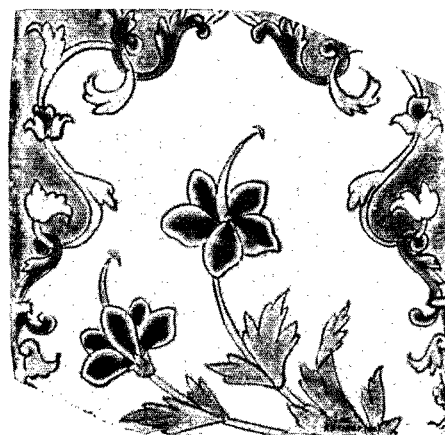
The Indian heritage. Bouteille avec bouchon. Jade néphrétique monté sur or, incrusté de rubis et d'émeraudes. Moghol, début du XVIII^e siècle. Collection privée.

[Photo : Victoria and Albert Museum.]

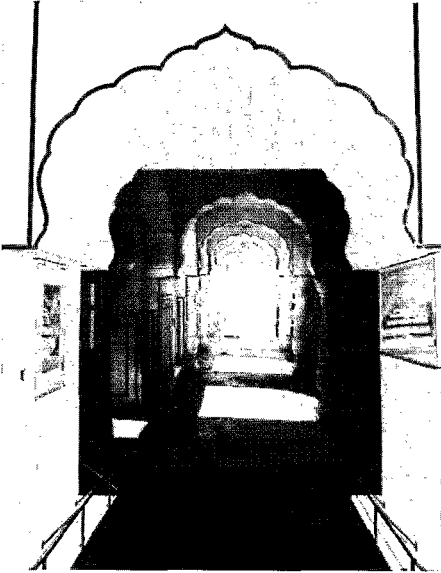
In the image of man. Miniature d'une scène de chasse *Thakur Akshay Singh hunting* (c. 1810), 23×44 cm. École du Rajasthan. Hyderabad, Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art.
[Photo: The Arts Council of Great Britain.]



In the image of man. Miniature moghole: *The bears in the burning desert*, de Shankar, 1596. Varanasi, Bharat Kala Bhavan Collection.
[Photo: The Arts Council of Great Britain.]



The Indian heritage. Tuile exécutée selon la technique de la *cuerda seca*. Lahore, 1645 environ. VAM : 25-1887 (IS).
[Photo : Victoria and Albert Museum.]



The Indian heritage. Reconstitution d'une partie d'un palais moghol.

[Photo: Victoria and Albert Museum.]

stabilité de l'univers et ses divers avatars, particulièrement Krishna et Rama — qui ont inspiré certaines des évocations sculpturales et picturales les plus frappantes. Il en va de même de Shiva et de sa compagne — la Déesse — aux représentations multiples. L'incarnation suprême de Dieu, celle de Shiva Nataraja, ou Seigneur de la danse, est celle qui est la plus célèbre dans l'iconographie hindoue. Cette danse a lieu « à l'intérieur de l'homme, sous la forme d'un homme spirituellement libéré qui suit éternellement les rythmes de l'univers ».

The Indian heritage (« Le patrimoine indien »)

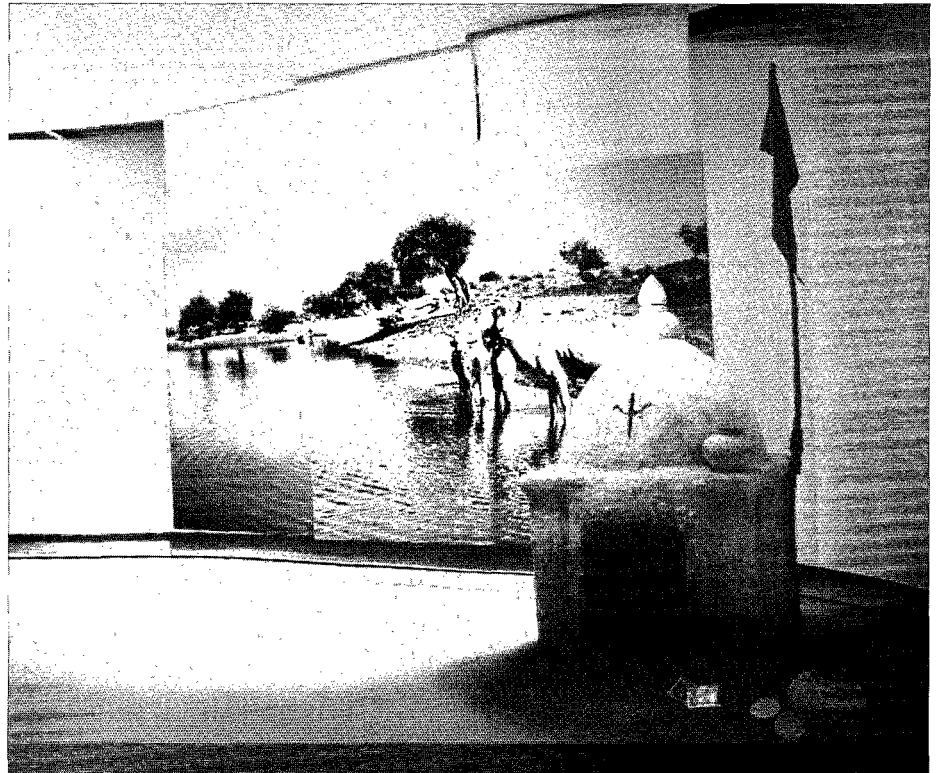
Il était logique que cette exposition si complète soit suivie du « Patrimoine indien », exposition qui s'est tenue du 21 avril au 15 août au Victoria and Albert Museum. La présentation avait pour thème principal la vie à la cour des empereurs moghols. Des œuvres prêtées par l'Inde, l'Europe et les États-Unis complétèrent la collection du Victoria and Albert Museum, et plus de cinq cents objets furent exposés.

L'exposition se proposait de passer en revue les arts décoratifs des cours mogholes et rajput dans leur contexte historique et social entre le XVI^e et le XIX^e siècle. Le principal centre d'intérêt porte sur le mécénat qui se pratiquait à la cour des Moghols pendant cette période. Les artisanats urbains et les arts somptueux contribuèrent à la splendeur de cette dynastie et servirent de modèle pour l'organisation de la vie à la cour dans les royaumes féodaux hindous et musulmans. Ils devinrent légendaires dans l'Europe contemporaine. L'exposition devait recréer le cadre architectural du palais et montrer des motifs communs aux arts architecturaux et décoratifs qui représentaient la cour elle-même en tant que lieu où se manifestait la présence impériale. Des objets et des peintures illustrent des activités propres aux souverains, telles que l'administration, la guerre, la chasse, le patronage des sciences et des arts. Le thème du mécénat royal inspira une section où étaient illustrées les relations entre architectes et mécènes, les techniques artisanales et l'organisation des métiers, y compris les réseaux commerciaux pour la distribution des produits. Des exemples d'objets artisanaux furent exposés pour montrer l'évolution chronologique et décorative à l'intérieur de chaque catégorie. Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, par exemple, les dirigeants indiens commencèrent à imiter le goût européen, avec des résultats tout à fait surprenants ! Pour terminer, l'exposition

Vasna, Museum of Mankind.

Petit temple avec, en poudre de *kumkum* rouge, le signe du trident, emblème de Shiva, mais consacré principalement à Amba, l'une des déesses mères populaires de l'Inde, dont l'image est moulée et peinte sur une plaque de stuc à l'intérieur. Parmi les nombreux visiteurs de l'exposition appartenant aux communautés indiennes de Londres et d'ailleurs, certains rendent hommage à la déesse et lui offrent des piécettes. Un adorateur d'Amba laissa devant le temple quelques feuillets de prières. Aussi souvent que possible, des bâtonnets d'encens furent brûlés dans le temple, qu'ils remplissaient d'un parfum caractéristique. Des photographies créaient l'illusion d'un espace à ciel ouvert près de la citerne et du temple aux abords du village. Bien que n'étant qu'un simple reflet des alentours réels d'un village, elles formaient un espace où les visiteurs pouvaient s'éparpiller pour regarder avec un recul raisonnable le char à bœufs, les outils agricoles, les arbres et les bâtiments qui forment le décor de l'exposition. Les enfants et les groupes scolaires pouvaient se coucher par terre pour dessiner le char à bœufs ou compléter des fiches.

[Photo : Museum of Mankind.]





Une scène de rue dans le quartier des potiers. La porte de droite est une reproduction en stuc de la porte d'entrée du tisserand. Elle a été présentée telle qu'on la voit, fermée et éclairée par des spots pour laisser apparaître la richesse ornementale des motifs taillés dans le bois. La juxtaposition du *toran* brodé et du jouet en fil de fer torsadé, en forme de « pilier de direction », utilisé par les enfants des villages et accroché près de la porte, suggère la compatibilité, dans la vie quotidienne, d'objets dont les origines respectives, ici la traditionnelle règle de l'hospitalité à caractère social, et la technologie industrielle, sont de plus en plus conflictuelles. Dans cette partie du Gujarat tout comme ailleurs, les potiers se font généralement aider par leur femme et leurs enfants. Le caractère social de leur travail est illustré par les photographies qui expliquent également, de façon visuelle, comment est utilisé le tour. Les images multiplient la variété des situations dans lesquelles la poterie peut être appréhendée, compensant ainsi les faibles dimensions de la galerie.
[Photo : Museum of Mankind.]

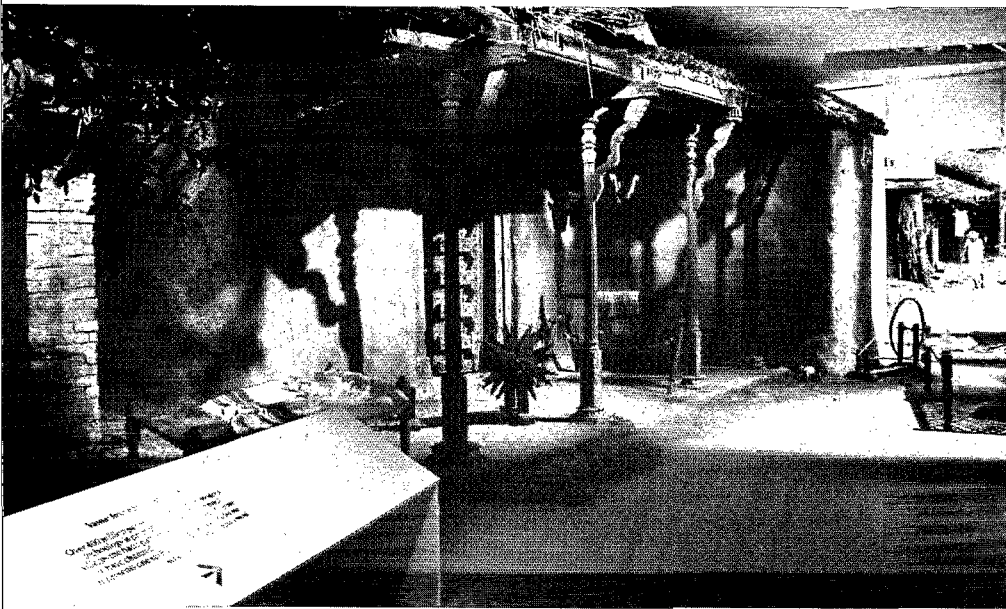
montrait les derniers stades du mécénat princier, avant que les artisanats indigènes reçoivent le coup mortel de la concurrence étrangère.

La pérennité de l'Inde rurale

From village to city in ancient India (« Du village à la ville dans l'Inde ancienne »). Cette exposition, qui a été présentée du 28 avril au 5 septembre 1982 par Robert Knox au British Museum, était conçue pour présenter la préhistoire et la protohistoire à partir des découvertes des fouilles les plus récentes. Elle était principalement axée sur les grandes périodes d'urbanisation de l'Inde et sur les civilisations rurales. Comme il était logique, l'exposition devait commencer par la période néolithique en montrant les cultures et l'élevage au VI^e millénaire avant J.-C., pour passer ensuite à la phase urbaine du cuivre/bronze et du fer, et se terminer par le développement de l'art et de l'architecture et des lieux du culte, ainsi que par la construction de vastes complexes universitaires tels que ceux de Taxila et Nalanda.

L'exposition comprenait plus de cent objets tels que des tessons, des poteries, des terres cuites, des perles et autres témoignages archéologiques précieux provenant de fouilles récentes. C'était la première fois qu'il était donné de voir certains de ces objets. Ils ont été réunis par l'Archeological Survey of India, à laquelle archéologues britanniques et indiens travaillèrent en étroite collaboration. Il convient de noter particulièrement Robert Knox, du côté britannique, et Shri J. P. Joshi et Shri B. K. Thapar, du côté indien.

Une autre exposition, appelée *Vasna*, fut planifiée après des entretiens avec



Une cour et une véranda dans le quartier des tisserands. La vive lumière de l'« extérieur » contraste avec l'ombre de l'« intérieur », ce qui met l'accent sur la logique fonctionnelle de l'architecture traditionnelle. La colonne de bois sculpté, les poutres et les tasseaux, le *toran* de bienvenue aux motifs élaborés suspendu au-dessus de la porte témoignent de l'importance toujours aussi grande des facteurs esthétiques dans la vie du village. Pour réduire l'humidité, la chaleur produite par l'éclairage a été recueillie, dans toute la mesure possible, au-dessus d'un faux plafond et répartie par des ventilateurs. A l'intérieur de la maison, un sol en bouse de vache véritable se serait usé trop vite au contact des souliers des visiteurs et l'on a donc utilisé un substitut synthétique. De même, le seuil de la porte qui sépare l'« extérieur » de l'« intérieur » et, symboliquement, le noyau familial du cercle plus vaste des personnes qui ont ou non avec lui des liens de parenté, a dû être fait presque à ras du sol pour éviter que les visiteurs ne trébuchent. Les murs furent vieilliss mais, pour des raisons pratiques, ils ont été enduits de plâtre peint, façon crépi, plutôt que de bouse, tandis qu'un revêtement de briques, dont les rangées s'affaissaient par endroits comme dans la réalité, apporte une note de variété à l'apparence des bâtiments, dont les traits principaux apparaissent sur des photos géantes accrochées sur le côté fermé de la cour.

[Photo : Museum of Mankind.]

Brian Durrans, du Museum of Mankind³. Il a été convenu que ce musée fournirait un complément à l'exposition précédente. Tout village indien contemporain reflète une continuité de la tradition indienne que l'on peut faire remonter à plusieurs millénaires. Les découvertes archéologiques qui se trouvent au British Museum ont des équivalents contemporains dans les traditions vivantes des villages de l'ensemble du sous-continent.

Il était intéressant de noter qu'avant d'aller en Inde Brian Durrans se représentait un village indien comme abstrait et unifié. Toutefois, après une expérience « de première main » de la vie rurale et des discussions avec des collègues indiens, nous avons dû reconnaître qu'il n'y avait pas de village indien type. S'il est vrai que la continuité est évidente, les caractéristiques locales le sont aussi. Le village présenté devait donc correspondre à un lieu géographique déterminé. Grâce à une collaboration très étroite entre Brian Durrans et Shri Haku Shah, conservateur du Tribal Museum d'Ahmedabad (Gujarat), on obtint un résultat qui aurait été inconcevable si le travail avait été accompli par une des parties seulement. Un peintre et un sculpteur se consacrèrent aux arts et artisanats indiens tribaux et villageois. Haku Shah apporta à cette collaboration une expérience et un dévouement inestimables. C'est ainsi que *Vasna* a été la meilleure expression à la fois de l'unité thématique qui a caractérisé l'ensemble des expositions et de la coopération qui s'est établie entre les spécialistes indiens et britanniques⁴.

Une étroite coopération à tous les niveaux

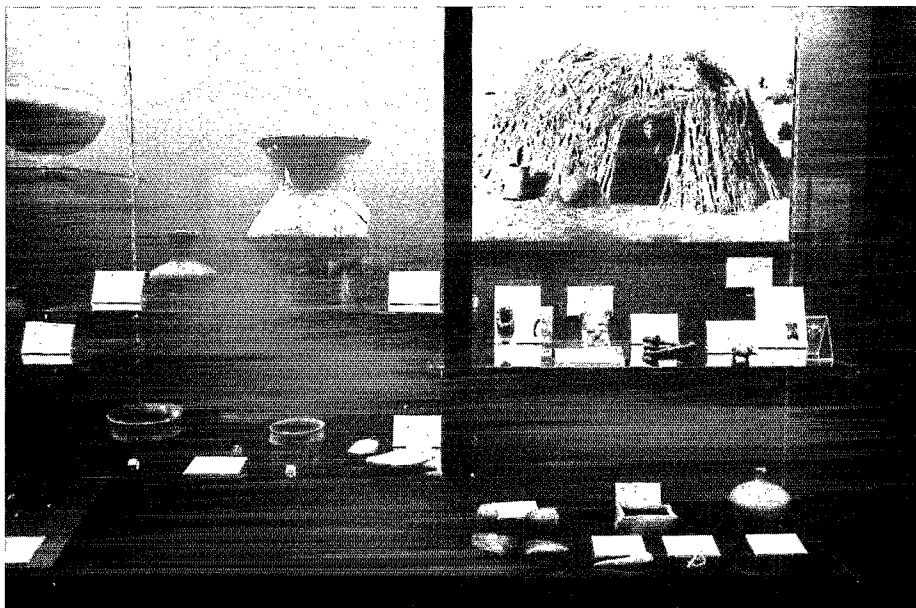
The art of the book in India (« L'art du livre en Inde »), présenté à la British Library (du 16 avril au 1^{er} août 1982), a renforcé encore davantage la continuité et la variété des textes et des peintures. Les pièces présentées allaient de plaques de cuivre et de manuscrits sur feuilles de palmier à des manuscrits sur papier, illustrés ou non. L'exposition comprenait près de deux cents manuscrits provenant de collections britanniques et indiennes⁵. La liste initiale de ces trésors fut dressée par J. P. Losty, de la British Library, qui a organisé l'exposition. Il y eut ensuite des échanges de vues entre l'auteur et J. P. Losty concernant la conception de l'exposition et le choix des textes.

Dès le début, ces cinq expositions furent planifiées et élaborées sur le plan thématique en Inde et au Royaume-Uni simultanément. Dans chaque cas, une coopération très étroite s'est établie entre les universitaires, les muséologues, les administrateurs, le personnel des lignes aériennes et bien d'autres dans nos deux pays, que ce soit aux niveaux de la conception, de la programmation, de la gestion et de l'exécution.

[Traduit de l'anglais]

Poteries, outils de pierre, objets de cuivre de l'époque chalcolithique trouvés à Inamgaon, dans le Deccan, vus dans le contexte d'une photo d'un habitat en fosse de notre époque et similaire à ceux qu'on a découverts lors des fouilles sur le site.

[Photo: British Museum.]



3. Une publication intitulée *India – past into present* est consacrée à la fois à *From village to city in ancient India* et à *Vasna*. Elle a été écrite par Robert Knox et Brian Durrans et publiée par la British Museum Publications Limited en 1982. Comme l'a souligné Robert Knox dans son introduction à la première partie :

« Ce n'est qu'en explorant et en fouillant les sites archéologiques que l'on peut apprendre quelque chose sur la vie des peuples les plus anciens du sous-continent.

» Concernant les époques plus tardives où les fondements de la grande littérature de l'Inde ancienne existaient déjà, on trouve des textes écrits qui sont une source très appréciable d'informations sur la vie dans les villes et les villages. Simultanément, les données archéologiques éclairent le tableau général de la vie sédentaire fourni par les textes, donnent des preuves concrètes d'événements qui, souvent, ne sont mentionnés qu'en passant et présentent des exemples de la culture matérielle qui ne peuvent figurer sur une page imprimée ou dans un manuscrit. Contrairement à la Chine et à d'autres grandes civilisations, l'Inde ne possède pas, par tradition, d'étude historique précise : les informations sur la vie quotidienne ne font que s'ajouter incidemment à l'énoncé de principes religieux ou philosophiques ou aux discussions juridiques ou politiques. Les faits historiques de l'Inde ancienne ont pu être réunis en grande partie grâce aux efforts des savants qui, au cours des deux derniers siècles, se sont consacrés à l'examen des vestiges de l'Inde ancienne. L'étude de la technologie, de l'architecture, des inscriptions, de la numismatique, de l'urbanisme et de l'art leur ont permis de broser une toile de fond assez nette sur laquelle se détachent les grands événements du passé qui ont bouleversé l'Inde et ses voisins. En se concentrant sur un groupe limité de régions et de sites pour illustrer les différents stades de l'histoire, on parvient à se faire une idée d'ensemble du pays. »

4. Brian Durrans a parlé à *Museum* et a situé *Vasna* dans la perspective changeante des musées ethnographiques dans leur ensemble, lesquels cherchent à diversifier la gamme des renseignements qu'ils donnent au public (comme on pouvait le voir déjà dans l'exposition *Nomad and city* – « Les nomades et les citadins » – lors du Festival du monde islamique de 1976. Voir *Museum*, vol. XXX, n° 1, p. 23-28). La présentation du type « décor de cinéma » de la coupe d'un village reconstitué est d'une simplicité trompeuse ; en fait, elle a exigé un travail et des fonds considérables. Brian Durrans expliqua toutefois qu'à ses yeux l'aspect « reconstitution » avait une signification méthodologique beaucoup

moins intéressante que la démarche qui consiste à se centrer sur le cadre de vie des « gens ordinaires » :

« Je voulais montrer un matériel aussi différent que possible de ce qu'on pouvait voir ailleurs dans le festival : des objets d'art hautement sophistiqués d'un genre ou d'un autre. Je ne voulais pas d'art villageois – sorte de témoignage de la vie paysanne – mais un matériel qui pourrait être effectivement utilisé dans les villages, y compris des objets nouveaux sortis des usines. Il était impossible de montrer ce type de culture matérielle et domestique dans des vitrines, et il était donc évident que nous devions créer l'environnement adéquat. Pourtant, le matériel que nous trouvâmes comprenait des objets naturellement artistiques, par exemple en bois gravé ; nous les avons gardés, parce qu'ils sont très courants. Les visiteurs anglais étaient surpris de constater que ces objets se trouvaient jusque dans les foyers indiens les plus humbles. Ce n'était pas en fait notre but initial, ni un message clé, mais ce fut quelque chose qui s'imposa à nous comme l'un des traits dominants (...). Il faut que je précise tout de suite qu'il n'y a pas d'endroit du nom de *Vasna* ; notre village est une combinaison des caractéristiques de plusieurs villages d'une région du Gujarat choisis pour des raisons pragmatiques et logistiques (...). Haku Shah a établi pour nous les contacts sur place et, dès le début, il a partagé notre conception d'un contexte élargi. C'est lui qui a fait la liste des objets à ramener du Gujarat. En outre – et cela a été un facteur très important – il a utilisé ses connaissances et a fait preuve d'initiative pour trouver des objets qu'autrement nous n'aurions jamais obtenus. Bien qu'il ne fût pas possible de le faire participer au montage définitif de l'exposition, nous avons réussi à organiser préalablement un séminaire où des conseils précieux nous ont été donnés sur bien des points, et des objets de petite taille mais d'une importance considérable (paquets de cigarettes, journaux, etc.) nous ont été fournis. Bien entendu, il y eut une réaction atypique à tout cela de la part d'une femme qui demanda pourquoi « nous devions entrer voir quelque chose de sordide ».

» Un problème de présentation intéressant s'est posé lorsqu'il s'est agi de montrer le contraste entre la partie fermée et la partie à ciel ouvert caractéristiques de l'habitat villageois, dans un espace relativement limité. Le plan original de l'architecte réservait une partie considérable à la partie découverte, mais il était essentiel de montrer aussi les pièces réservées à la vie familiale, non seulement pour pouvoir mettre en valeur nos objets, mais aussi pour attirer

l'attention des étudiants sur la signification particulière que revêt l'espace familial dans les villages. Néanmoins, il restait encore une zone singulièrement vide et dégarnie près du petit autel qui me tracassait à cause de tous les objets que je voulais encore caser dans l'exposition. Mais l'architecte pensait qu'il était bon d'essayer de créer un contraste entre les espaces couverts et les espaces découverts (...). Nous avons un terrible embouteillage dans la maison, en particulier lorsqu'il y a des groupes d'écoliers, et le problème est insoluble. Mais, une fois qu'ils sont sortis, les gens peuvent prendre un peu de recul, et les enfants peuvent se coucher par terre pour dessiner, etc. »

5. Parmi ces manuscrits, il y en a d'extrêmement précieux tels que le *Bustan-e Sadi*, datant de la période du sultanat et écrit à Mandu en 1500-1502 après J.-C. pour les trésors royaux de Nasir Shah Khalji de Malwa ; le *Khizar Khani Duval Rani*, d'Amir Khursrau, daté de 1568 après J.-C., le *Mandu Kalpasutra*, de 1439 (tous provenant du National Museum de New Delhi) ; l'exemplaire illustré de l'*Aranyakaparvan*, daté de 1516 et prêté par l'Asiatic Society de Bombay ; le manuscrit illustré du *Bhagavata Purana*, daté de 1648 et provenant du Bhandarkar Oriental Research Institute de Poona ; un manuscrit illustré du *Ramayana (Aranyakanda)*, daté de 1652 et appartenant au Rajasthan Oriental Research Institute d'Udaipur ; le *Hastividyarnava*, de Sukumar Barkath, daté de 1734, du Department of Historical and Antiquarian Studies de Guahati, et, enfin, le *Gita Govinda* sur feuilles de palmier et en forme de rosaire, prêté par le State Museum d'Orissa.

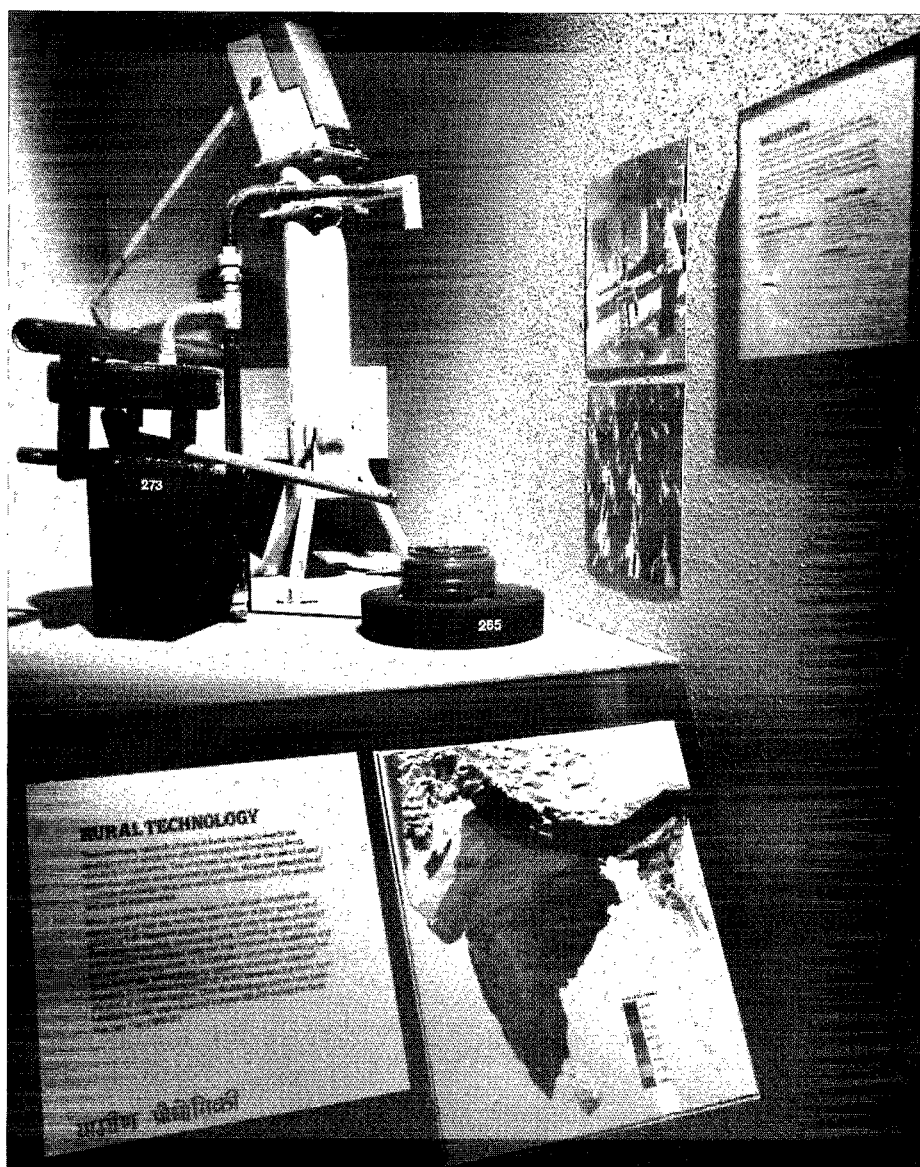
Le Festival de l'Inde : sa portée et ses perspectives

Avec ses dix-neuf expositions et ses nombreuses manifestations connexes, ses conférences et ses séminaires, le Festival de l'Inde a été le principal événement culturel à Londres en 1982. Ces expositions, qui ont joué un rôle très important sur le plan muséologique, auront probablement un impact durable sur la vie des musées dans ce pays comme en Inde, en particulier du point de vue de la coopération et des échanges professionnels qu'elles pourraient susciter.

En Inde, le festival a été perçu par les professionnels des musées – et par leurs amis – comme la projection la plus spectaculaire de leur civilisation qui ait jamais eu lieu dans le cadre des échanges muséo-

Science in India. Quelques pages de la longue et complexe histoire de la science montrées au Science Museum.

[Photo : Science Museum.]



logiques internationaux. Les efforts et la créativité mis au service de cette tâche ambitieuse ont été à eux seuls remarquables.

Au Royaume-Uni, des perspectives insoupçonnées furent ouvertes aux spécialistes de l'histoire de l'art et de la culture indiens, aux planificateurs de l'exposition et aux autres personnes concernées par la mise en place et le déroulement de cette entreprise. Les expositions organisées dans le cadre du festival ont nécessité des formes originales et souples de dialogue et de conception pour satisfaire les homologues indiens dont les objectifs étaient bien définis et difficiles à atteindre et qui savaient très bien quel type de présentation ils voulaient ou ne voulaient pas. Les musées londoniens ont pu montrer de très importantes collections indiennes de première qualité, le plus souvent pour la première fois et sous un jour tout à fait nouveau, en même temps que de nombreux objets apportés spécialement de l'Inde. Un grand nombre de ces œuvres ont été appréhendées et perçues de façon nouvelle.

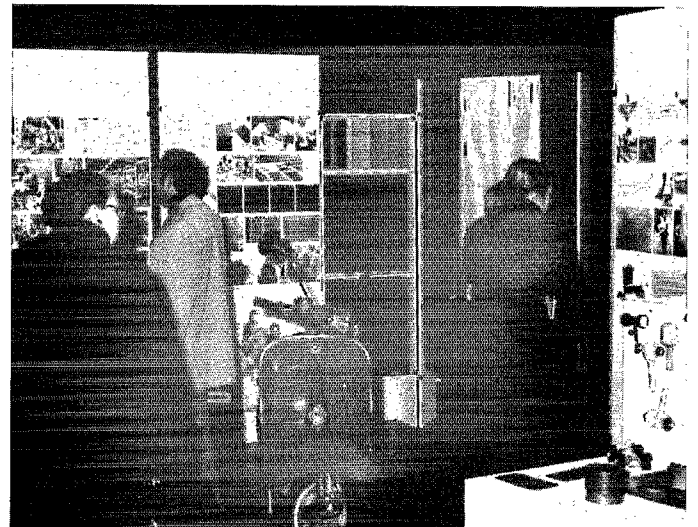
Le Festival de l'Inde a davantage attiré l'attention des cercles culturels et des médias que toute autre entreprise récente d'échanges culturels. Comme on peut l'imaginer, aussi bien par ses dimensions que par sa signification politique, économique et sociale, il a été unique en son genre. Inauguré par les premiers ministres des deux pays, le festival a bénéficié d'un patronage et d'un soutien politique du plus haut niveau¹. Le commerce et l'industrie, pour leur part, ont reconnu pleinement son potentiel dans le domaine des relations publiques. En ce qui concerne la communauté des émigrants indiens au Royaume-Uni, le festival lui a donné l'oc-

1. Au début de l'année 1981, M^{mes} Thatcher et Gandhi ont accepté de parrainer ensemble le festival. Au Royaume-Uni, sir Michael Walker, ancien haut-commissaire du Royaume-Uni en Inde, fut nommé président du Festival Trust, une institution formée de personnalités connues dans le monde des arts, dans la vie publique et dans l'industrie. Le United Kingdom Committee, chargé plus directement de l'organisation du festival, était composé de spécialistes, administrateurs et muséologues. En Inde, Pupul Jayakar, le pionnier du mouvement pour la préservation et le développement des artisanats et des arts ruraux indiens, fut nommé président d'un comité consultatif, une instance à laquelle furent en fait confiés un pouvoir et une responsabilité considérables.

India and Britain. La boucle est bouclée. La partie qui conclut l'exposition montre les influences culturelles réciproques et le rôle que les Indiens ont joué au Royaume-Uni. [Photo : Commonwealth Institute.]



Design in India. L'histoire et la pratique du dessin industriel en Inde. [Photo : Commonwealth Institute.]



casion de s'enorgueillir de sa culture d'origine. La génération la plus jeune de Britanniques d'origine indienne a fait la découverte — parfois troublante — de ses racines culturelles. D'autres Indiens du Royaume-Uni ont regretté soit de n'avoir pas été invités à participer au choix du matériel culturel, soit que la culture indienne au Royaume-Uni, facteur important du nouveau noyau ethnique qui se crée dans le pays, n'ait pas été prise en considération. Les organisateurs des deux pays ont pu sans peine réfuter ces deux reproches. Mais ces réactions méritent tout de même d'être mentionnées, parce qu'elles témoignent du fait que le festival a fait parler de lui, a intéressé les gens et a été près de donner aux musées ainsi qu'aux muséologues cette place centrale qui leur revient dans la vie contemporaine et à laquelle ils aspirent si ardemment.

Représenter entièrement une continuité séculaire

L'exposition *In the image of man* (« A l'image de l'homme »), qui s'est tenue à la Hayward Gallery du 25 mars au 13 juin 1982, a été manifestement la pièce maîtresse du festival. Elle figurait parmi les cinq expositions principales conçues conjointement en Inde et au Royaume-Uni, comme on peut le voir dans l'article de Kapila Vatsyayan. Par sa conception, cette exposition, dont le sous-titre était « La perception indienne de l'univers à travers deux mille ans de

peintures et de sculptures », était sans nul doute la plus novatrice et la plus hardie. Son organisation fut des plus complexes, non seulement du fait de ses dimensions, mais aussi à cause des méthodologies de sélection et de présentation exigées par la nouvelle manière d'interpréter la civilisation indienne. *Museum* a donc demandé à George Michell, qui, avec l'architecte Ross Feller, a joué un rôle prépondérant dans le choix des pièces et l'agencement de l'exposition à Londres, de parler de certaines des solutions qu'ils ont adoptées, non pas seuls bien entendu, mais en constante liaison avec Kapila Vatsyayan et les organisateurs délégués par l'Art Council of Great Britain qui ont monté l'exposition².

L'article de Kapila Vatsyayan décrit ensuite comment l'exposition du British Museum *From village to city in ancient India* (« Du village à la ville dans l'Inde ancienne »), qui présentait une riche moisson d'archéologie indienne récemment découverte et inconnue de nombreux Indiens (et à plus forte raison des étrangers), s'inscrivait également dans la vision de la réalité indienne que les promoteurs du festival souhaitaient montrer. L'auteur évoquait dans le même contexte l'exposition appelée *Vasna* (à partir du 10 avril), magnifique reconstitution d'un village indien due au Museum of Mankind, ainsi que celle organisée par la British Library, *The art of book in India* (« L'art du livre en Inde »), du 16 avril au 1^{er} août 1982, où sont étudiés les concepts indiens en matière de choix de

matériaux pour les livres et leur illustration. Enfin, au Victoria and Albert Museum, la somptueuse présentation intitulée *The Indian heritage* (« Le patrimoine indien »), du 21 avril au 15 août 1982, sous-titrée « La vie à la cour et les arts sous le règne des Moghols », passait en revue l'ultime et aristocratique florilège de traditions artisanales qui remontaient aux origines de la culture hindoue et les combinaient avec les grandes traditions décoratives de l'Islam.

India observed (« Une autre façon de voir l'Inde »), du 26 avril au 4 juillet 1982, également au Victoria and Albert Museum, présentait des tableaux fascinants et inoubliables de paysages ou de gens dessinés ou peints par des artistes britanniques avant et pendant la période coloniale. La Tate Gallery a présenté *Modern Indian artists* (« Les artistes indiens modernes »), du 7 avril au 23 mai 1982 : trois peintres contemporains — M. F. Hussain, Bhupen Khakhar et K. G. Subramanyan — et trois artistes du début du XX^e siècle — Rabindranath Tagore, Jamini Roy et Amrita Sher-Gil. Le catalogue était rédigé par Geeta Kapur, un critique d'art connu à Delhi.

2. Nous sommes particulièrement reconnaissants à Catherine Lampert, de l'Arts Council of Great Britain, responsable de l'exposition *In the image of man*, pour l'aide qu'elle nous a gracieusement prodiguée afin de nous permettre de compléter notre documentation sur cette exposition aussi bien que sur les autres. Le bureau du Festival de l'Inde, dirigé par Stanley Hodgson, nous a également aidés à nous procurer des photographies pour *Museum*.

La Royal Academy of Arts a présenté *Contemporary art from India* (« Art contemporain de l'Inde »), du 18 septembre au 31 octobre 1982, une exposition composée essentiellement de peintures, mais comportant aussi des dessins et des sculptures représentatifs de la créativité artistique des trois dernières décennies. *An eye for India* (« Un regard sur l'Inde »), exposition modeste mais éloquente, qui présentait des photographies réalisées par quatre photographes indiens et quatre photographes britanniques, fut montée dans l'un des foyers du Théâtre national (31 mai - 3 juillet 1982). Placée sous le patronage exclusif de Swaraj Paul, industriel indien bien connu au Royaume-Uni, l'exposition intitulée *Nehru : architect of modern India, champion of world liberty* (« Nehru : architecte de l'Inde moderne, champion de la liberté dans le monde ») non seulement a été une évocation biographique du premier Premier ministre de l'Inde, mais devait également constituer le noyau d'un futur Centre Nehru destiné à « promouvoir une meilleure compréhension entre les peuples du Royaume-Uni et de l'Inde ». Le secteur commercial a été pour

sa part représenté par l'exposition *See India* (« Voir l'Inde »), organisée au grand magasin Selfridges (23 mars - 28 mai 1982) sous les auspices d'Air India, d'Indian Airlines et des services officiels pour le développement du tourisme indien. Cette exposition avait pour but d'« évoquer le parfum de l'Inde et donner un avant-goût de la variété passionnante et de la beauté de ce pays exceptionnel ».

Science in India (« La science en Inde »), exposition présentée au Science Museum (du 29 mars au 1^{er} août 1982), donne un aperçu historique succinct mais éloquent de la science et de la technologie en Inde. Elle a été organisée en étroite collaboration avec le Département de science et de technologie de New Delhi et patronnée par quatre sociétés au Royaume-Uni : British Aerospace, Davy McKee International, Northern Engineering Industries Ltd et Standard Chartered Bank Ltd. On y passait en revue les systèmes indigènes de mathématique et de médecine, ainsi que les progrès accomplis sous le règne des Moghols et des Britanniques et leur contribution aux principaux courants scientifiques du XX^e siècle.

La recherche spatiale dans l'Inde contemporaine, la technologie des communications, l'énergie nucléaire, la technologie agricole, les transports et la médecine sont également représentés, quoique de façon moins spectaculaire.

Fidèle à sa mission de promoteur des échanges culturels, le Commonwealth Institute a apporté une contribution notable au festival en organisant cinq expositions et un programme continu de manifestations de toutes sortes : conférences, réunions et débats. *Stringar - A pageant of Indian costume* (« Stringar, un florilège du costume indien »), exposition conçue par l'Indian National Institute of Design et patronnée par Air India, qui s'est tenue du 25 mars au 18 avril 1982, fut suivie par une présentation du *Design in India* (« Le dessin industriel en Inde »), offerte par le même institut (du 13 avril au 23 mai 1982), laquelle a coïncidé avec *Craftsmen at work* (« Les artisans au travail »), exposition d'artisanat du Bengale et de l'Inde orientale préparée par le Crafts Council of West Bengal avec la participation de huit maîtres artisans qui ont fait une démonstration de



Exposé pour la première fois au grand public, l'aquarelle de l'Hindus célébrant les derniers rites du Durga Puja Festival, de sir Charles d'Oyly (c. 1820), India Office Library and Records.

[Photo: Commonwealth Institute.]

L'exposition *India and Britain* (« L'Inde et la Grande-Bretagne ») a été bien plus qu'une présentation d'objets historiques. Ses jeunes architectes, Lynne Rossington et Paul Thornton-Allan, se sont efforcés de faire en sorte que la visite de l'exposition soit une succession de découvertes. La première section de l'exposition avait pour cadre le Londres des années 1600, siège de l'East Indies Company. On pouvait y voir une reconstitution d'une partie de la salle des cérémonies de la Compagnie avec certains de ses meubles d'origine et l'urne dans laquelle les directeurs mettaient leurs bulletins de vote, ainsi que des peintures et des modèles réduits de l'*East Indiaman*, vaisseau qui emportait vers l'Inde les marchands assoiffés d'aventure. En haut d'un escalier, les visiteurs pouvaient voir certains spectacles et entendre certains bruits qui évoquaient la traversée. A cette époque, elle durait quatre mois : les tempêtes, les pirates, les bateaux ennemis et la maladie étaient autant de périls à éviter ou à vaincre. En entrant dans la salle principale de l'exposition, les visiteurs pouvaient avoir un premier aperçu de l'Inde en contemplant la reconstitution d'une scène du port de Surat, avec des caisses et des ballots de marchandises empilés en vue du long voyage de retour. L'Inde des premiers aventuriers avait la splendeur des Moghols : un éléphant caparaçonné grandeur nature témoignait de ses fastes.

Aux premiers jours de la colonisation, Indiens et Britanniques se mêlaient assez facilement, et bien des Européens adoptèrent les coutumes et les habitudes indiennes. L'exposition montrait comment l'intérêt de ces nouveaux arrivants pour le pays allait croissant. Des scènes représentaient la John Company se consolidant, prospérant et grandissant au moment où le grand empire moghol périclitait. D'autres présentations illustraient les conflits et la corruption qui caractérisèrent les années d'expansion.

leur art devant le visiteur. *Teaching about India* (« L'enseignement sur l'Inde »), du 26 au 28 mai 1982, a été la première exposition au Royaume-Uni consacrée exclusivement au matériel pédagogique destiné aux écoles indiennes. *Indian books* (« Les livres indiens »), exposition montée par le National Book Trust of India, s'est tenue entre le 25 octobre et le 13 novembre 1982.

India and Britain

La principale contribution de l'Institute of Commonwealth au festival a été l'exposition *India and Britain* (« L'Inde et la Grande-Bretagne »), qui se proposait de raconter quatre siècles de relations entre les deux pays (voir l'encadré). Les pièces présentées provenaient de musées et d'institutions de l'Inde et du Royaume-Uni, au premier rang desquels se trouvait l'India Office Library and Records, qui a participé à l'organisation de l'exposition et y trouva la chance unique de montrer au public des peintures, des gravures et des objets d'art qu'il n'avait jamais eu l'occasion de présenter.

Une page d'un dossier d'*India and Britain* (« L'Inde et la Grande-Bretagne »).



India and Britain. La reproduction grandeur nature d'un éléphant exposée dans la partie « La splendeur des Moghols ».
[Photo : Commonwealth Institute.]



sion de la Compagnie, ou encore comment des hommes tels que Clive, Hastings et Cornwallis se rendirent célèbres. La guerre entre le sultan Tipu – « le Tigre de Mysore » – et la Compagnie était illustrée graphiquement, avec au centre le célèbre automate représentant le tigre de Tipu. Une autre salle de l'exposition montrait la curiosité initiale des Européens se convertissant en une authentique soif de connaissances. On pouvait voir le déroulement de la vie et les réalisations d'hommes comme sir William Jones, fondateur de la Société asiatique du Bengale, Richard Johnson, Warren Hastings et sir Charles Wilkins. Il y avait même une reconstitution de l'atelier d'imprimerie de Wilkins à Hughli, le premier de l'Inde, témoignage de la vaste connaissance des choses de l'Inde à l'époque de la « grande exploration ». Une serre garnie de plantes illustrait l'intérêt obsessionnel des Britanniques pour l'histoire naturelle. D'autres agencements tendaient à prouver que l'étude de la vie en Inde n'était pas un processus univoque. Dès 1800, on pouvait trouver sur le marché européen des peintures d'artistes indiens.

Une autre section de l'exposition montrait les événements qui aboutirent à la Grande Révolte de 1857 et, par voie de conséquence, à la dissolution de la Compagnie et à l'établissement du pouvoir de la Couronne.

L'avant-dernière section mettait en lumière les réalisations de l'Inde après l'accession à l'indépendance en matière d'éducation, de santé, d'agriculture, de science et de technologie, d'énergie nucléaire et de recherche spatiale. Elle illustrait également la position importante de l'Inde dans les affaires mondiales et son rôle prépondérant dans le Commonwealth d'aujourd'hui. Ailleurs, on pouvait voir des exemples du patrimoine commun aux deux peuples dans des domaines tels que les langues, la littérature, l'architecture et le sport.

La dernière section de l'exposition *India and Britain* montrait la situation des deux peuples après un tour complet de la roue de l'histoire. Le dernier événement représenté était l'arrivée des migrants indiens au Royaume-Uni au début des années cinquante et le rôle qu'ils ont joué dans le Royaume-Uni contemporain. Les visiteurs ont trouvé dans cette section la confirmation d'une réalité de plus en plus largement connue, à savoir que l'apport de la communauté indienne était à la fois positif et stimulant. Et cela aussi bien dans le domaine économique, où les Indiens et autres citoyens asiatiques ont permis de survivre à la traditionnelle « petite boutique du coin », que dans celui de la médecine, où les médecins indiens jouent un rôle clé dans les services de santé publique, que dans la vie culturelle du pays, où l'intérêt pour la musique, l'art et la danse classique n'a jamais été aussi vif.

Ainsi, la dernière impression que le visiteur a emportée de cette passionnante exposition – et peut-être la plus durable – est que, loin de couper les liens indo-britanniques, l'indépendance acquise par l'Inde en 1947 a ajouté, au contraire, une nouvelle dimension à la relation privilégiée qui unit les deux pays et leurs peuples.

Fred Lightfoot,
directeur adjoint du Commonwealth Institute,
responsable du programme du Festival de l'Inde

Dans l'exposition *The living arts of India*, M. Vadiraj, sculpteur et tailleur de pierre à Bangalore, travaille sur des blocs de granit de ce type. Il est sur le point d'achever un portrait de Surya, le dieu-soleil.

[Photo: Serpentine Gallery.]



Autrefois, l'India Office avait un musée : The Indian Museum, démembré en 1879, principalement pour pourvoir la section indienne du Victoria and Albert Museum. Ce qui concernait l'histoire naturelle fut envoyé à Kew. Les pièces de monnaie en or et en argent allèrent au British Museum. Mais les pièces « ordinaires », qui présentaient un intérêt considérable pour les spécialistes, restèrent à l'India Office, de même qu'un considérable fonds d'archives. Comme l'expliquait B. C. Bloomfield, directeur de la bibliothèque et des archives de l'India Office : « En tout archiviste il y a un muséologue. Il n'y a pas un seul archiviste qui se satisfasse de rester assis sur son petit tas d'or sans faire autre chose que de le contempler. Il veut le voir utilisé. Non pas mal utilisé, ce qui le détruirait, mais utilisé à bon escient, de manière à le préserver pour les générations futures. Notre matériel ne doit pas non plus être employé à des fins de propagande politique. C'est un matériel neutre, mais il peut avoir une utilité pédagogique, et c'est ce que nous recherchons. Des occasions comme celle-ci sont très rares, parce que les gens ne savent pas ce que nous avons. »

Certes, ce matériel a été prêté autrefois à des expositions qui se sont tenues en Inde et aux États-Unis d'Amérique. En 1978, désireux d'organiser une exposition à Londres même, l'India Office Library and Records se mit en quête d'une salle. Il se trouva qu'au même moment le Commonwealth Institute cherchait à monter une exposition sur l'Inde et que l'idée du festival prenait corps. Il y avait donc trois actions conver-

gentes en faveur de cette exposition. Parallèlement, l'India Office Library était invité à prêter du matériel pour d'autres expositions dans le cadre du festival. Étant en quelque sorte une « arrière-garde » de l'Empire britannique en Inde, l'India Office était particulièrement désireux d'éviter de faire une exposition dans l'optique « impérialiste ». Comme le souligne B. C. Bloomfield, « ce que nous voulons montrer, c'est la continuité des relations qui se sont poursuivies depuis le XVI^e siècle et jusqu'à l'arrivée des Indiens au Royaume-Uni au XX^e siècle (...) et aussi ce qui existait en Inde lorsque les Britanniques y sont arrivés. En effet, les manuels anglais courants déclaraient souvent : "Les Britanniques arrivèrent et apportèrent la civilisation", ce qui est absolument faux. Ce que nous souhaitons, c'est de mettre en lumière les caractéristiques de ces contrastes et de ces liens ».

B. C. Bloomfield a été également frappé par la variété des contacts avec les collègues des musées indiens, relations qui ont résulté des voyages en Inde effectués par les muséologues britanniques pour y trouver et y sélectionner du matériel. Ces contacts ont ouvert la voie à de nombreuses formes de coopération professionnelle : formation, recherche, échange de publications, etc. Par ailleurs, il s'est créé un vaste public nouveau, ce qui a encouragé l'India Office Library and Records dans les efforts qu'il déployait pour devenir autre chose qu'une simple institution savante. Dans ce cas particulier, l'exposition s'adressait aux adultes autant qu'aux enfants ; l'expérience du Commonwealth Institute en la matière a

été inestimable pour la concevoir au niveau adéquat. Le catalogue, simple et peu coûteux, présenté sous la forme d'une chemise avec des feuilles volantes, a contribué lui aussi à rendre accessible le message de l'exposition.

Apporter la culture vivante au Royaume-Uni

La culture populaire indienne, son artisanat et ses styles riches et variés furent bien représentés au festival. *The master weavers* (« Les maîtres tisserands ») a présenté au Royal College of Arts (du 20 octobre au 17 novembre 1982) une importante collection de textiles représentatifs de traditions séculaires encore vivantes³. L'exposition de l'Arts Council *The living arts of India* (« Les arts vivants de l'Inde ») amena à Londres neuf artisans réputés, soigneusement sélectionnés dans l'Inde entière. Ces artisans avaient quitté leur lieu de travail habituel pour s'installer à l'intérieur et à l'extérieur de cinq galeries d'art en Angleterre, en Écosse et au pays de Galles, en commençant par la Serpentine Gallery, au cœur de Kensington Gardens, jardin public très fréquenté de Londres (8-31 mai 1982). Ils avaient apporté leurs matières premières (argile, granit, coton, roseaux, cire d'abeilles, légumes, terre pulvérisée, teintures minérales et même leur tour de potier) pour pouvoir travailler sur place. Des photos, articles et films, ainsi que les exemples et les explications donnés par les artisans eux-mêmes, évoquèrent leur environnement habituel, la façon dont ils trou-

3. Nous espérons publier un article sur cette exposition dans un prochain numéro.

vaient leur matériel et les diverses utilisations du produit de leur travail. Une belle présentation d'objets colorés, religieux et utilitaires, plantait le décor. Des exemplaires d'objets artisanaux de petite taille à des prix raisonnables furent spécialement importés par Oxfam et mis en vente dans les cinq emplacements de l'exposition. Comme Swatantrata Prakosh l'a fait remarquer dans le catalogue de l'exposition : « L'Inde est qualifiée de pays 'pauvre', mais elle est riche de ces petits luxes qui contribuent à la joie, à la couleur et à la spontanéité du quotidien. Il y a actuellement en Inde des centaines de maîtres artisans dont le travail est aussi bon que celui d'autrefois. D'autres expositions organisées dans le cadre du festival de l'Inde de 1982 présenteront ce qui s'est fait de mieux dans l'histoire de l'art indien ; la Serpentine Gallery honorera ceux qui maintiennent vivantes aujourd'hui encore les traditions indiennes et qui assurent un lien entre le passé représenté dans les musées et le présent. Il faut espérer que cette exposition bourdonnera de l'activité des artistes indiens et offrira aux visiteurs une vision colorée des racines de la société. »

Aditi: a celebration of life (« Aditi : la célébration de la vie »), montrée au nouveau Centre Barbican du 6 juillet au 1^{er} août 1982, a rendu cette vision encore plus vivante. Il s'agissait d'une version élargie et améliorée d'une exposition préparée précédemment par l'architecte Rajeev Sethi. Le concept unique d'*Aditi* relie les arts indiens visuels et performants à l'artisanat traditionnel et au folklore, montrant à travers les âges, à quel point l'enfant était le centre d'une grande activité créatrice. En Inde, tous les artistes utilisent à un moment ou un autre leur talent, non seulement afin de faire des objets pour les enfants, mais aussi pour célébrer les différentes coutumes et rites se rapportant aux enfants. *Aditi* est composée d'une série de sections illustrant le concept de fertilité, le mariage et la naissance, puis l'éducation des enfants et leur insertion dans la communauté. L'exposition est extrêmement vivante grâce à la participation des trente artisans venus avec leur collection d'objets d'artisanat, d'objets rituels et d'images multi-médias.

Dans les salles, les objets sont placés à côté des personnes à qui ils sont destinés, ce qui leur donne tout leur sens. La section consacrée à l'arrivée de l'enfant offre une présentation élaborée de berceaux traditionnels, de hochets, de mobiles. Au centre, un groupe de femmes confec-

tionnent des couvertures capitonnées et des vêtements pour le nouveau-né en chantant la chanson traditionnelle de la naissance. Dans la section réservée au monde fantastique de l'enfance, ce sont des marionnettes, des masques et des jouets venus des quatre coins de l'Inde. Les visiteurs peuvent voir également les artisans faire une série de jouets avec de l'herbe, des chiffons, du bois et de l'argile, tandis que des marionnettistes racontent des histoires anciennes avec des marionnettes qu'ils ont fabriquées eux-mêmes. Ainsi les visiteurs de tous âges et de toutes conditions se sont vu offrir la chance de connaître les arts et les artisanats anciens, les danses et les histoires, bref toute une mosaïque de culture traditionnelle axée sur le développement de l'enfant. Il est indéniable que des expositions telles qu'*Aditi*, *The living arts of India* et *Vasna*

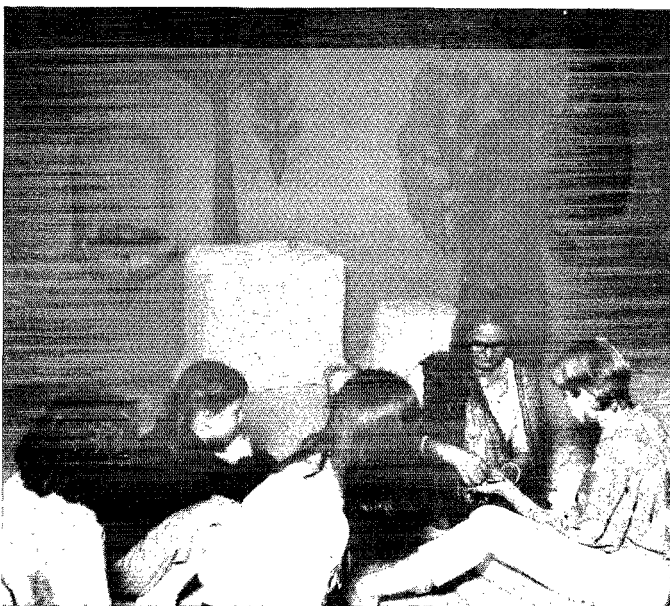
Défilé de mariage.

[Photo: Barbican Center, Londres.]

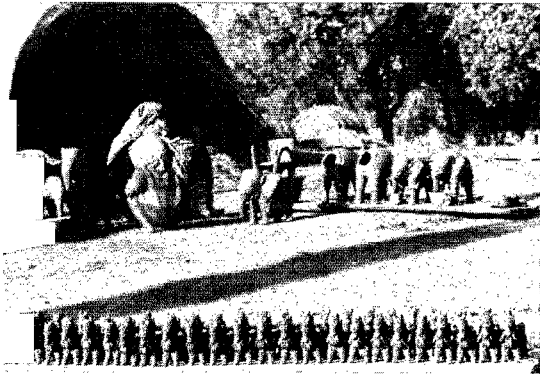
Aditi. Barbican Center.

Les *mebudi mandanas* sont des dessins tracés sur la paume des femmes, célibataires ou mariées, à l'exception des veuves. On utilise une pâte à base de poudre de feuilles séchées. Les dessins sont faits à l'occasion de fêtes dont chacune demande un motif particulier. La pâte appliquée sur les paumes à l'aide d'un éclat de bambou sèche durant une heure environ, elle laisse ensuite une empreinte jaune qui dure une quinzaine de jours.

[Photo: Barbican Center, Londres.]



The living arts of India. Ces animaux de terre cuite sont travaillés, au tour et à la main, par Gulab Chand, un jeune potier de Gorahpur, Uttar Pradesh.
[Photo : Serpentine Gallery.]



ont permis de communiquer plus facilement avec un nombre important de visiteurs, même avec des Britanniques d'origine indienne dont la plupart ne seraient pas allés dans les musées s'ils étaient restés dans leur pays d'origine. Néanmoins, il est significatif que de nombreux Indiens du Royaume-Uni, et plus particulièrement leurs associations culturelles et communautaires, auraient aimé jouer un rôle plus important dans l'organisation de l'exposition et le choix des manifestations qui gravitaient autour d'elle.

Il est difficile de dire de quelle manière une telle participation se serait traduite dans la pratique, mais le besoin implicitement exprimé par cette revendication fut, dans une certaine mesure, satisfait par le Festival de l'Inde au Royaume-Uni, qui faisait partie du *festival*. Rassemblant différentes manifestations connexes, cette entreprise parallèle fut organisée par le Comité des associations et des artistes résidant au Royaume-Uni pour le Festival de l'Inde (CAA UK), un groupe *ad hoc* d'artistes asiatiques et d'organisations culturelles (indienne, pakistanaise et du Bangladesh). Le coordonnateur du CAA UK, Naseem Khan, fit remarquer que « les communautés asiatiques ont été relativement nombreuses ici depuis les années cinquante, quand la prospérité économique était telle que le Royaume-Uni fit appel à des travailleurs indiens. D'abord ne vinrent que les hommes. Quand ils furent installés, et que, petit à petit, ils eurent assez d'argent de côté pour acheter leur propre maison, grâce à une capacité de travail incroyable, ils firent venir leurs familles. Avec les familles vint la culture — musique, danse, artisanat. Certains

avaient de jeunes enfants, et il fallut donc leur rappeler les valeurs qui avaient modelé la vie de leurs parents et celle de leurs ancêtres.

» La culture liait les communautés. A l'occasion de fêtes religieuses, les danses folkloriques de la mère patrie étaient remises en honneur. Aux mariages, on chantait les chansons traditionnelles. Il n'y avait pas une culture unique, de même qu'il n'y avait pas de communauté asiatique unique. Il y avait les Bengali, les Gyarati, les Punjabi et tant d'autres...

» C'est cette voix de la pérennité que nous avons voulu faire entendre pendant le Festival de l'Inde. C'est une voix poignante, belle et touchante, qui donne un sens à la culture et que les musées ne peuvent pas toujours montrer. Sans cette voix ranimée par le festival, les Anglais ordinaires auraient perdu la chance de comprendre, ne serait-ce qu'un petit peu mieux, les différents peuples qui vivent parmi eux. Le danger d'un tel festival, colossal et resplendissant, c'est qu'il risque de jeter de l'ombre et de ternir ce qui l'entoure⁴. »

De nombreux visiteurs, indiens et britanniques, qu'ils soient muséologues ou non, ont essayé de mesurer l'impact social que le festival aura à long terme. Une fois que les objets seront retournés dans leur foyer définitif, la mémoire des visiteurs gardera-t-elle autre chose que le plaisir esthétique ou intellectuel que leur auront procuré des expositions bien conçues et superbement agencées?

A ce niveau réside la grande originalité du festival. Il a permis ce que les expositions temporaires ne font que rarement : celles organisées pendant le festival ont posé sans ambages la question du rôle des musées dans la communauté en tant que facteur de l'éducation informelle et des relations sociales. Par exemple, de nombreux Indiens du Royaume-Uni n'avaient jamais visité auparavant le British Museum ou le Victoria and Albert Museum. Le festival a rendu beaucoup plus accessibles ces musées réputés pour être terrifiants et a été extrêmement enrichissant pour beaucoup de gens d'origine indienne. Mais ce qui est encore plus important, comme l'a fait remarquer Ramniklal Solanki, éditeur du *Garavi Gujarat* — un journal gujarati-anglais dont les bureaux se trouvent à Londres et qui en est à sa quinzième année de publication — on peut espérer que « cette fenêtre s'étant ouverte sur la culture indienne, le peuple britannique acquerra une compréhension positive de ses concitoyens asiatiques et, bien sûr, des citoyens de

toutes les autres régions du monde. Le pire obstacle, c'est l'ennemi intérieur, le doute et la peur provoqués par l'ignorance. Si ce festival n'a fait rien d'autre que de dissiper ces spectres, il aura déjà fait mille fois mieux que des centaines de reproches, sermons, critiques et règlements⁵ ».

Pour les musées et les spécialistes qui y ont participé, le festival a ouvert la voie prometteuse à de nouvelles formes de coopération. Si, comme ils étaient nombreux à le souhaiter ardemment, le Festival Trust continuait d'exister, à l'instar de la fondation qui a financé le Festival du monde de l'Islam en 1976 (voir l'article sur la fondation dans *Museum*, vol. XXXIII, n° 4, p. 249), il pourrait donner les moyens de vivre et apporter un renouveau aux relations culturelles que ce Festival de l'Inde a favorisées avec tant de succès.

[Traduit de l'anglais]
Le rédacteur en chef

4. Tiré de son article intitulé « More than one festival », *What's on in London?*, 19 mars 1982, p. 45.

5. Tiré de son article paru dans *Garavi Gujarat*, 27 mars 1982.

L'organisation d'une grande exposition

George Michell

Né en Australie. Architecte et historien de l'architecture. Diplôme d'architecture. Coordonnateur des études d'architecture orientale à l'Architectural Association de Londres et corédacteur en chef (avec Dalu Jones) des *Art and archeology research papers* (AARP). Auteur de nombreuses publications, notamment *Early western Chalukyan temples* (Londres, AARP, 1975) et *The Hindu temple* (Londres, Elek Books, 1977). A publié *Architecture of the Islamic world* (Londres, Thames and Hudson, 1978).

L'exposition des plus belles sculptures de pierre ou de métal et de miniatures provenant des collections indiennes et britanniques, organisée à la Hayward Gallery, a été sans doute le point culminant du festival indien qui s'est tenu cette année à Londres. Sur les cinq cents pièces environ qui ont été présentées, plus des trois quarts provenaient de l'Inde. La majorité d'entre elles étaient montrées pour la première fois à l'étranger. De même, le public a pu découvrir quelques-uns des trésors cachés que recèlent les réserves des grands musées du Royaume-Uni. Une telle exposition suppose inévitablement un important travail de préparation et de coordination. Il fallut presque trois ans pour définir le contenu de l'exposition, choisir les pièces, négocier les prêts, les transporter à Londres et, finalement, les installer à la Hayward Gallery. Kapila Vatsyayan a raconté comment, dès le départ de cette opération, les autorités indiennes ont voulu que cette exposition puisse faire comprendre les principales idées et les mythes qui inspirent l'art de l'Inde. Leur préoccupation était qu'elle permette une illustration visuelle de la religion et de la philosophie indiennes. C'est seulement de cette façon, pensaient-elles, que la grande variété des sculptures et peintures pourraient revêtir une signification pour le grand public qui, dans son ensemble, n'est guère familiarisé avec l'art indien. Le premier problème qui se posa fut donc de décider quel serait le contenu thématique de l'exposition.

En 1979 fut formé à Londres un comité patronné par l'Arts Council of Great Britain, l'instance responsable de l'organisation de l'exposition. Un projet de programme thématique fut discuté et une première ébauche d'agencement élaborée. Dans le même temps fut mis sur pied à New Delhi un comité placé sous l'autorité du Ministère de l'éducation et de la culture, organisme indien chargé de coordonner les prêts. Les propositions faites à Londres au sujet du choix des thèmes firent l'objet d'un examen attentif à Delhi et, au début de l'année 1980, des échanges de points de vue eurent lieu entre les membres des deux comités. Les

experts indiens manifestaient un intérêt particulier pour une conception d'ensemble qui permettrait de mettre en évidence, au travers de ses différents aspects, l'unité fondamentale de l'art indien. Kapila Vatsyayan expliqua comment les thèmes devaient suivre une progression préétablie. Au fur et à mesure que ces orientations se précisèrent, il apparut clairement que le comité indien souhaitait mettre l'accent sur la dimension transcendante de l'art indien. Les Britanniques, quant à eux, étaient davantage préoccupés de communiquer ce concept à un public souvent mal informé, sans négliger l'histoire de l'art – chronologie, style, etc. Cette volonté de se situer dans la perspective de l'histoire de l'art était peut-être due à la tradition qui conduit à concevoir des expositions de peinture et de sculpture comme un agencement strictement chronologique de nature à mettre en évidence le développement d'un style, que ce soit celui d'un artiste particulier ou d'un groupe d'artistes. En fait, cette conception apparaissait aux yeux de certains représentants du Royaume-Uni comme la seule méthode « sérieuse » possible pour présenter une tradition artistique totalement étrangère. Cependant, la volonté des Indiens de présenter une exposition thématique fut respectée et, à partir de ce moment, l'accent étant mis sur la définition des thèmes caractéristiques de l'art indien, on décida de mêler des sculptures et des peintures d'époques et de régions différentes. Ainsi des traductions d'un même sujet, que ce soit dans le grès, le bronze ou à la gouache, qu'elles proviennent du Nord ou du Sud, qu'elles datent du VIII^e ou du XVIII^e siècle, allaient être exposées les unes à côté des autres. De cette manière, on espérait pouvoir montrer l'unité fondamentale de l'art indien.

De la conception à la muséographie

En passant en revue les différentes expositions d'art indien qui ont été organisées en Inde même ou à l'étranger, on s'aperçut rapidement qu'aucune expérience de ce type n'avait été tentée auparavant. La conception de cette exposition était donc

radicalement nouvelle. Et comme on pouvait difficilement s'attendre que les deux comités de Londres et de New Delhi se mettent d'accord sur le détail des thèmes que devrait aborder l'exposition, Kapila Vatsyayan devint la force directrice qui allait orienter l'exposition. Tout au long de la période préparatoire, elle insista pour que soit adoptée une structure conceptuelle déterminée et sut donner une inspiration stimulante et durable à tous ceux qui travaillaient sur ce projet.

A peine ce programme thématique fut-il mis au point qu'une difficulté importante se présenta. Comment une exposition ainsi conçue dans l'abstrait pourrait-elle trouver sa place dans la Hayward Gallery, connue pour son agencement peu fonctionnel et son éclairage défectueux ? Cette galerie d'exposition offre en effet un ensemble d'espaces qui se trouvent à des niveaux inégaux et qui ont été conçus d'une manière rigide. Les salles ne pouvaient être réunies, car elles se trouvaient à des étages différents et étaient séparées par des escaliers, des hauteurs de plafond différentes, etc. C'est pourquoi n'importe quelle exposition organisée dans ce lieu doit inévitablement être divisée en sections distinctes qui correspondent aux divers espaces. Dans ces conditions, le programme thématique devait être ajusté en fonction des caractéristiques offertes par les espaces de la Hayward Gallery. C'est ainsi qu'il fut décidé que les sections de l'exposition se rapportant au bouddhisme et au jaïnisme ainsi qu'aux représentations du dieu Shiva devaient être installées dans les parties les plus spacieuses et les plus hautes de plafond, étant donné la dimension des sculptures de pierre. Par ailleurs, il apparut que la collection de peintures consacrée à la vie de la Cour en Inde gagnerait très probablement à être présentée dans un espace au plafond plus bas. D'une certaine façon, le programme thématique prévu pour l'exposition était donc adapté à l'agencement architectural de l'espace de la Hayward Gallery, mais, en réalité, cette adaptation ne fut pas une tâche facile. Par exemple, certaines progressions conceptuelles de l'exposition — telles que l'articulation entre la nature et l'homme — supposaient une conception particulière au niveau de la présentation.

Le choix des pièces

Pour que l'organisation de l'exposition puisse progresser, il apparut nécessaire de dresser une liste des prêts envisageables, aussi bien dans le domaine de la sculpture

que dans celui de la peinture. Au début de 1980, deux équipes britanniques se rendirent en Inde pour effectuer un voyage d'étude systématique dans les diverses régions du pays. Allant d'un musée à l'autre, ces équipes réunirent de la documentation et photographièrent les peintures et les sculptures les plus significatives. Le comité indien insista pour que ne soient retenues que des œuvres de première qualité et que la plupart de celles-ci soient constituées par les chefs-d'œuvre les moins connus, si possible par des sculptures récemment découvertes qui avaient fait l'objet d'une faible divulgation et qui, jusqu'alors, n'avaient pas été envoyées à l'étranger. Les membres du comité soulignèrent l'importance des musées de sites archéologiques dans les différentes régions du pays ainsi que celle des riches collections privées de miniatures. Ainsi une équipe spécialement chargée des sculptures, dirigée par moi-même et Dalu Jones, et un autre groupe conduit par Robert Skelton, directeur du département de l'Inde au Victoria and Albert Museum, qui se consacra plus particulièrement aux peintures, se rendirent en Inde au début de l'année 1980, ce qui permit de réunir une documentation sur plus d'un millier de peintures et de sculptures. De retour au Royaume-Uni, la même opération fut engagée pour répertorier les collections de Londres, Oxford, Cambridge et celle de Dublin en Irlande — les principaux centres où l'on trouve des expressions de l'art indien.

Vers le milieu de l'année 1980, le temps fut venu d'examiner minutieusement ce matériel pour opérer une sélection qui puisse satisfaire aux impératifs du programme thématique et aux limites imposées par la Hayward Gallery. Une liste provisoire fut dressée à Londres et envoyée à New Delhi pour accord. Et, au mois d'août, le processus était suffisamment avancé pour une nouvelle visite en Inde afin de discuter les raisons de ce choix. Fort heureusement, le comité indien approuva environ les trois quarts des propositions et fit des réserves seulement pour le quart restant, tout en suggérant des solutions de remplacement. Il restait maintenant à prendre contact avec les éventuels prêteurs, en Inde et au Royaume-Uni, pour savoir si l'on pouvait les persuader de se séparer de leurs trésors. En Inde, cette tâche fut principalement confiée à Kapila Vatsyayan qui, assez miraculeusement, parvint à s'assurer de prêts d'œuvres dans la presque totalité des régions du pays. La responsabilité de la coordination de ces prêts échet au Natio-

nal Museum of Delhi, qui centralisa les pièces avant qu'elles soient emballées et envoyées par avion à Londres. L'acheminement des œuvres à Delhi posa des problèmes extrêmement complexes : il fallut dix-sept jours pour transporter une pièce du musée du site de Karnataka, qui se trouve assez loin de la route et à mille cinq cents kilomètres de Delhi. Une autre sculpture, un gigantesque portrait de Shiva, fut transportée en camion d'Assam — qui se trouve tout à fait à l'est du pays — jusqu'à Delhi, ce qui représente plus de trois semaines de voyage. De nombreux musées se trouvent en effet à l'écart des axes routiers, à proximité de sites archéologiques ou à l'intérieur de groupes de temples célèbres. Jusqu'à ce jour, on n'avait jamais tenté de réunir des sculptures et des peintures en provenance d'un si grand nombre de régions de l'Inde. Même à New Delhi la plupart de ces œuvres n'avaient jamais pu être vues. Il faut dire qu'à aucune époque on n'a pu disposer des facilités mécaniques dont on bénéficie aujourd'hui pour soulever et emballer les sculptures !

Tout au long des dix-huit mois qui ont suivi, le National Museum of Delhi a donné des informations au comité de Londres concernant les sculptures et les peintures dont le prêt avait été accepté ou refusé. L'une des difficultés était de pouvoir suivre d'assez près l'évolution de la situation dans la mesure où des pièces de remplacement étaient fréquemment ajoutées à la liste. Les informations relatives aux pièces en provenance du Royaume-Uni devaient être aussi envoyées à Delhi pour que, là aussi, nos collègues puissent reconsidérer la situation. L'exposition ayant été conçue d'une manière thématique, il fut décidé que certaines expressions essentielles de l'art indien devaient être présentées, tandis que d'autres resteraient facultatives. Pourtant, on souhaitait que l'éventail des pièces soit aussi large que possible. Bien qu'il puisse être intéressant pour un spécialiste d'avoir une demi-douzaine d'échantillons ou plus d'un style sculptural particulier de l'art indien — par exemple, un aspect spécifique d'un dieu ou d'une déesse — on pensa qu'il était préférable de garder le principe de la présentation d'une grande variété d'œuvres. C'est pourquoi un certain nombre de sculptures et de peintures ont dû être soustraites à la liste, quand il s'est révélé qu'elles étaient trop nombreuses, ou, au contraire, ajoutées au dernier moment pour remplacer une œuvre que l'on ne pouvait envoyer à Londres pour une raison ou pour une autre.



In the image of man. Le Bouddha. Période gupta, v^e siècle. Hauteur : 105 cm. Archeological Museum, Sarnath, 5512. [Photo : The Arts Council of Great Britain.]

Problèmes concrets et récompenses inattendues

Un des problèmes qu'a dû affronter le comité de Londres, particulièrement Ross Feller, l'architecte de l'exposition, et les responsables du catalogue, fut la carence générale de la documentation nécessaire. Étant donné que de plus en plus de pièces, ajoutées ultérieurement à la liste, n'avaient pas pu être vues en Inde par l'équipe qui s'y était rendue dès l'origine, il apparut que, de toute évidence, la documentation n'existait pas dans certains cas. En fait, certaines sculptures n'avaient jamais été vues à Delhi, et jusqu'à ce qu'elles y arrivent pour être emballées et envoyées par avion elles n'avaient pas pu être convenablement photographiées et mesurées. Certaines arrivèrent d'ailleurs si tard qu'il ne fut pas possible de les reproduire dans le catalogue. Comme certaines d'entre elles, qui provenaient de musées éloignés, avaient été récemment découvertes, cette absence apparut particulièrement regrettable. Cependant, la documentation photographique qui finissait malgré tout par arriver à Londres fut exploitée ultérieurement.

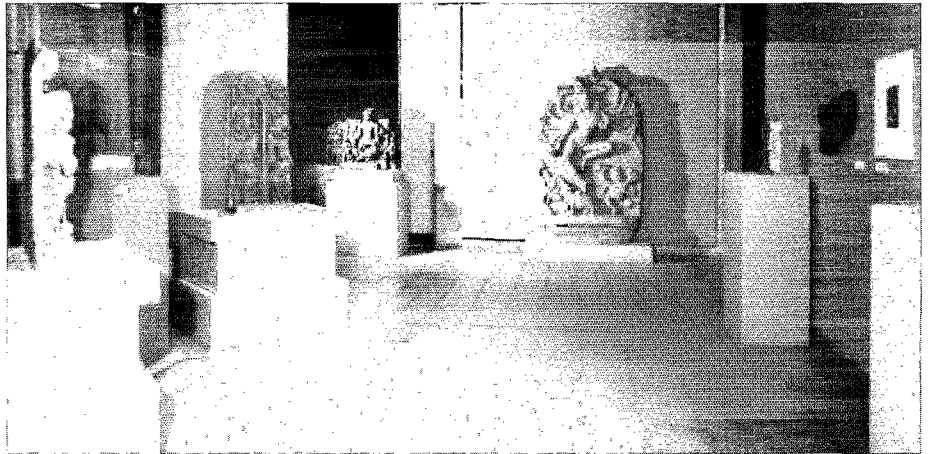
Au cours de l'installation de l'exposition, il fallut modifier quelque peu la disposition initiale aussi bien que le concept thématique. En effet, des pièces qui n'avaient encore jamais été réunies appelaient des installations différentes de celles qu'on avait imaginées à l'origine. Une sculpture du VI^e siècle provenant de Aihole devait être séparée d'une distance minimale d'autres sculptures plus anciennes pour être vue. Les différents tons des miniatures provenant de diverses collections amenèrent à reconsidérer la présentation quand elles furent rassemblées à Londres. Certains des thèmes qui apparaissaient très clairs dans un contexte théorique — par exemple « L'homme dans le cosmos » ou « Les quatre finalités de la vie » — se révélèrent très difficiles à illustrer dans la réalité avec les éléments dont on disposait. Mais l'agencement réserva également d'heureuses surprises. Personne n'avait pu penser qu'un bas-relief bouddhique du II^e siècle, que le détail d'un temple hindou du XII^e siècle, qu'une pierre gravée provenant d'une architec-

ture musulmane et une aquarelle de la fin du XVIII^e siècle pourraient être présentés ensemble pour illustrer, par exemple, le naturalisme fondamental qui s'exprime en Inde dans la peinture de la flore. C'est d'ailleurs pourquoi cette exposition a également créé des surprises chez les spécialistes indiens venus à Londres pour participer aux manifestations culturelles. Ils furent à la fois surpris et ravis de voir réunies de la sorte pour la première fois des œuvres connues et inconnues. Même certaines œuvres provenant des collections britanniques apparurent sous un jour nouveau en changeant de contexte. Ce dialogue qui s'est établi entre des sculptures et des peintures de différentes origines est apparu comme l'un des bénéfices les plus marquants de l'exposition.

Mais si l'on considère dans leur ensemble les trois dernières années de travail qui ont été nécessaires pour organiser cette exposition, on doit reconnaître que ce sont probablement la collaboration authentique et cordiale qui s'est établie entre les comités de Delhi et de Londres ainsi que les contacts qui se sont noués entre les spécialistes des deux pays qui représentent l'acquis le plus durable. Contrairement à ce qui s'est produit dans le passé lors de l'organisation d'expositions d'art indien, cet effort a été marqué par une réelle volonté de surmonter la coupure qui existe entre les perceptions qu'ont les Indiens de leurs expressions visuelles et celles qu'en a l'étranger. Dans une certaine mesure, la perception indienne a été déterminée par des textes sanscrits et s'est axée de cette manière sur l'identification précise d'une iconographie sacrée. En revanche, le point de vue occidental se situe probablement plus dans une perspective d'histoire de l'art, c'est-à-dire qu'il accorde une plus grande importance aux questions relevant de la chronologie et du style. De même, l'appréhension du spécialiste de l'art indien était probablement différente de celle du visiteur de musée, mal informé mais curieux. Il est à souhaiter que cette première expérience ouvre prochainement la voie à de nombreuses autres tentatives de rapprochement international.

[Traduit de l'anglais]

Les avatars de Vishnu, dans la section
« L'ordre cosmique ».
[Photo : Prudence Cummings, The Arts
Council.]



« A l'image de l'homme » – Notes de l'architecte

Ross Owen Feller

Lorsque j'ai accepté de préparer l'installation pour l'exposition *In the image of man* (« A l'image de l'homme »), on m'a prévenu que le nombre exact de peintures et de sculptures risquait de n'être connu qu'au tout dernier moment. La conception de l'installation devait par conséquent faire preuve d'une certaine souplesse. S'il est vrai que cette mise en garde s'est révélée prophétique par la suite, il n'en demeure pas moins que l'exposition a été un monument à la gloire du vaste réseau de bonne volonté et de coopération qui a permis de réunir des chefs-d'œuvre provenant de collections dispersées à travers l'Inde et le Royaume-Uni.

C'est avec enthousiasme et habileté que l'Art Department de l'Arts Council de Grande-Bretagne et le Ministère indien de l'éducation et de la culture ont établi et alimenté ce réseau, mettant ensemble au point tant la sélection que l'organisation interne du matériel. Leur décision de mêler peintures et sculptures, de renforcer une progression thématique par opposition à la traditionnelle présentation chronologique, leur posa bien des problèmes. L'intitulé et l'ordre exact des séquences suscitérent un débat passionnant entre les nombreux spécialistes venus sélectionner et annoter les pièces destinées à l'exposition. Certains organisateurs tenaient tellement à l'ordre de présentation pièce par pièce que, par moments, je me demandais si nous ne devrions pas mettre les sculptures dans un couloir d'aéroport et faire défiler devant elles le public sur un tapis roulant !

En même temps que je me renseignais sur ce qui allait être présenté, je travaillais à satisfaire les désirs des organisateurs en matière d'agencement des cinq salles de la Hayward Gallery. Muni d'un jeu de plans et d'une liste de travail de trois cents objets qui devinrent cinq cents par la suite, je me mis en devoir de déterminer auxquels des neuf thèmes et de leurs soixante sous-thèmes définis par les spécialistes seraient réservés les divers espaces de la galerie.

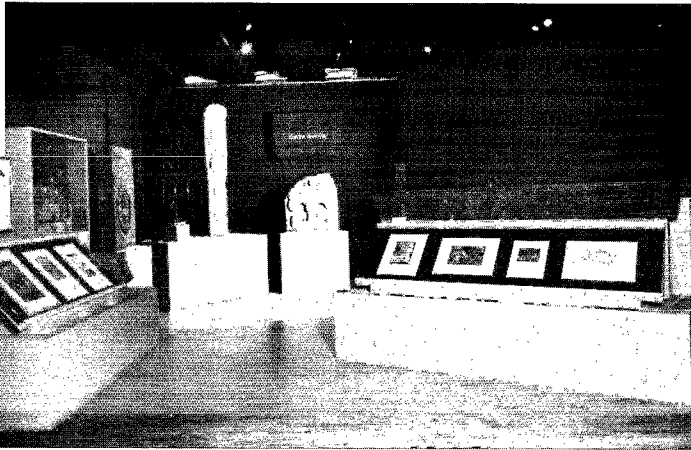
J'avais présent à l'esprit le besoin en espace de chaque pièce calculé en fonction de sa plus grande dimension, et j'ai donc pu évaluer les besoins en espace de thèmes entiers et les comparer à l'espace disponible. Cette méthode nous a épargné de nous préoccuper de dimensions complexes aux premiers stades de la conception de l'installation.

Par exemple, les sections intitulées « Révélation » et « Adoration » comportaient chacune quelque trente objets, mais les listes dactylographiées ne donnaient aucune indication sur leurs tailles respectives. Il me suffit de me référer

A étudié l'architecture à l'Université de New South Wales, Australie, et à l'Architectural Association, Londres. Il a effectué des recherches de terrain sur les architectures intérieures des maisons islamiques en Inde, en Égypte et au Kenya. Rédacteur adjoint de *Architectural Design Magazine* (1978). En 1980, il a dirigé une étude architecturale d'ensemble de Vijayanagar (Hampi), Inde. Photographe de l'équipe de l'AARP qui a été chargée de l'inventaire des sculptures des collections publiques indiennes pour le Festival de l'Inde. En 1981, il conçoit l'installation des chefs-d'œuvre islamiques de la Chester Beatty Library de Dublin à la Leighton House de Londres. Il est enseignant permanent en architecture d'intérieur à la Faculté d'architecture de l'Université de Sydney, Australie. A publié des dessins et des croquis dans plusieurs revues d'architecture.

In the image of man. Représentations animales dans la section « Le monde naturel ».

[Photo : Prudence Cummings, The Arts Council.]



La cour, dans la section « Vie à la Cour ».

[Photo : Prudence Cummings, The Arts Council.]



au « besoin » de chaque pièce pour discerner les petites pièces destinées aux vitrines (où elles allaient être groupées pour réduire le nombre total des vitrines) et reconnaître rapidement les sculptures plus grandes et plus volumineuses. J'ai pu ainsi prévoir que le thème de la « Révélation » nécessiterait trois fois plus d'espace au sol que celui de l'« Adoration ».

La Hayward Gallery n'a que deux salles hautes de plafond (la 3 et la 4), une par étage. Étant donné la taille et le volume des pièces qui devaient être présentées pour illustrer les thèmes 7 et 9, il a paru logique d'organiser le parcours de manière que « Révélation » et « La déesse Shiva » se trouvent précisément dans ces deux pièces.

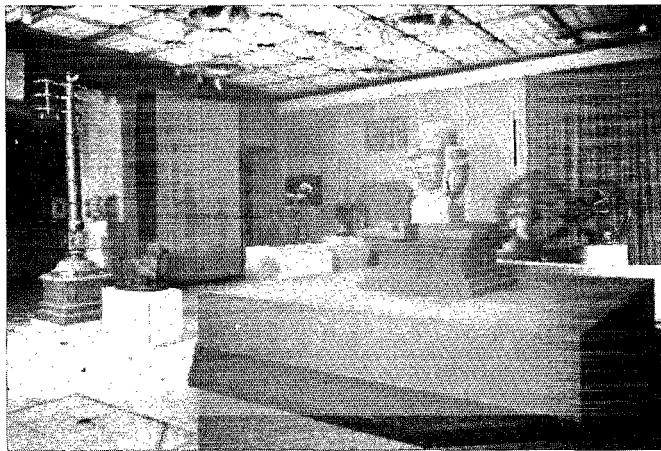
Puis il a fallu décider comment répartir le reste des thèmes dans les espaces restants de façon à respecter la cohésion de la progression synoptique. Avec l'aide de deux auxiliaires enthousiastes, nous avons construit une maquette à l'échelle 1/50 de chacune des pièces ainsi que de l'intérieur de la Hayward Gallery. Ces modèles réduits ont été extrêmement précieux dans la mesure où ils nous ont permis de tester des stratégies et des idées divergentes concernant des assemblages, des contrepoints, de placer sur les axes les moments forts de l'exposition. Cette phase nous prit deux mois de travail.

Quand je fus parvenu à créer l'agencement le plus rationnel, je me mis à traduire mes idées en dessins, préparant ainsi la répartition des pièces et la configuration que je souhaitais leur donner. Je me basai sur l'expérience que j'avais acquise en Inde, sur de nombreuses conversations avec des collègues et de non moins nombreuses lectures, pour apporter à mes dessins d'importants éléments géométriques qui renforceraient les concepts autour desquels s'organisaient les thèmes.

Je décidai donc de faire commencer l'exposition dans le long espace de la galerie 1 et de diviser la salle en deux pour créer un contraste entre la présentation « organique » de la nature et l'ordre « rationnel » de l'homme. Pour la nature (thèmes 1-3), j'ai utilisé des bruns – la présentation prévoyait un lotus placé au cœur de l'espace ; des pétales formés de grappes d'objets partaient d'un vide central. Au fur et à mesure que le dessin se développait, le lotus pouvait s'infléchir de manière que les sous-espèces trouvent leur propre équilibre. La couleur utilisée pour l'homme (thèmes 4 et 5) fut le rouge. Pour la présentation, j'ai pris « Les quatre finalités de la vie ». J'ai fait un triangle des trois préoccupations terrestres, étant sous-entendu que la quatrième finalité (*moksha*/délivrance) était l'arbre central ou, en termes tridimensionnels, le sommet invisible de leur rapport tétraédrique. Dans le même axe, les peintures et petites sculptures portant sur « La vie à la Cour » furent disposées dans des chambres installées, selon l'ordre réglementaire, autour d'une cour. Celle-ci était ornée de colonnes gujarati sculptées, d'une porte et de fenêtres apportées

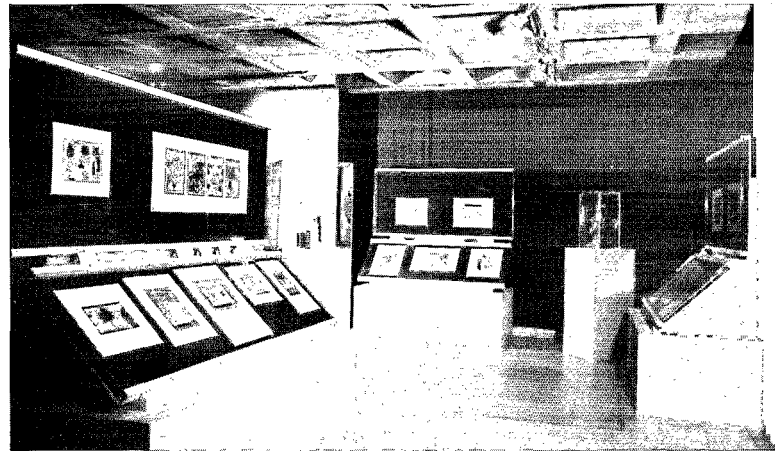
Shiva et la déesse.

[Photo : Prudence Cummings, The Arts Council.]



Peintures miniatures illustrant « La mythologie de Vishnu ».

[Photo : Prudence Cummings, The Arts Council.]



de l'Inde. Au milieu, une fontaine et une banquette offraient au public un endroit pour se reposer.

Pour accéder de cet espace à la mezzanine où était installée l'« Adoration », il fallut ajouter un nouvel escalier. Par chance, ce thème comprenait essentiellement des peintures et de petites sculptures et se prêtait donc à l'étroit espace en U qui lui avait été attribué.

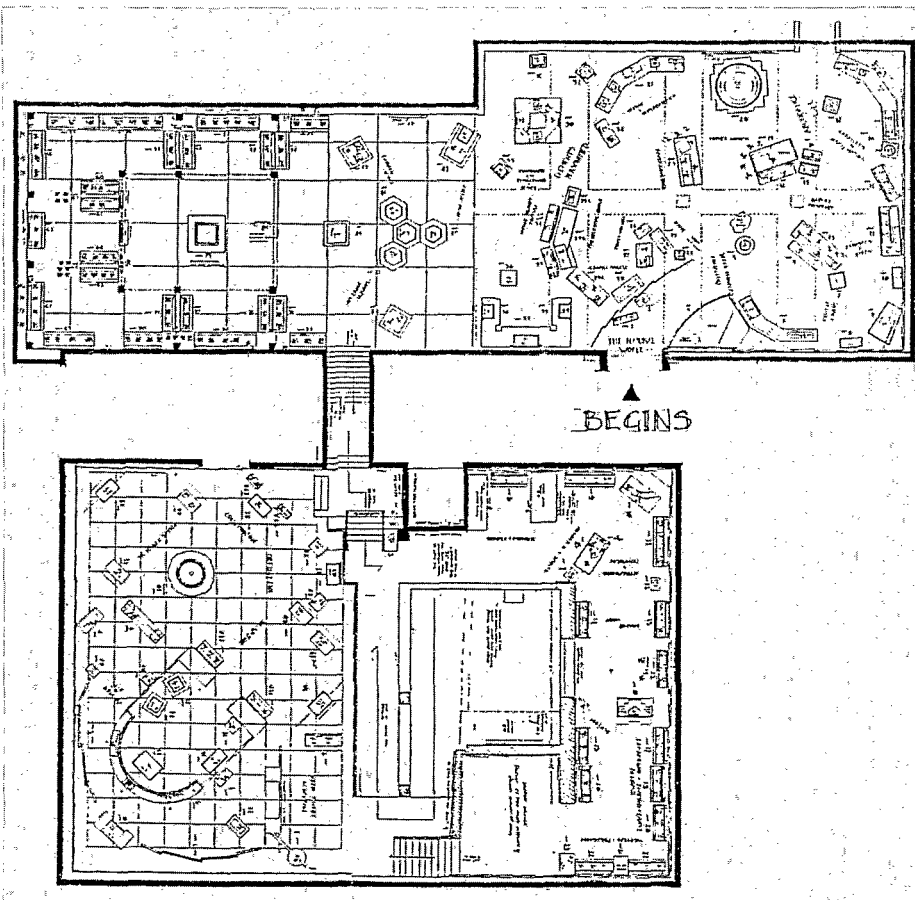
Pour le thème de la « Révélation », j'ai dressé une clôture absidale dans l'axe de la diagonale de la galerie 3. Des photographies d'un portrait et de balustrades du site bouddhique de Sanchi permettaient de dégager une sensation de *pradaksina*¹ en indiquant l'itinéraire à suivre jusqu'au cœur de la galerie, autour duquel étaient situés les sous-thèmes « Méditation », « Salut », etc. Dans cet espace se trouvait un siège en forme de *chakra* surmonté d'un *stupa*.

Au premier étage, dans le couloir qui relie les galeries 4 et 5, j'ai placé « L'ordre cosmique » pour servir d'introduction aux cultes hindous dominants. Du fait qu'elle est longue et basse de plafond, la galerie 5 se prêtait à un agencement linéaire des avatars de Vishnu. En inversant l'ordre de l'évolution, nous espérions conduire le public britannique des incarnations humaines accessibles, telles que celles de Krishna et Rama, à l'apparence plus primaire de l'homme associée avec l'Océan cosmique. Pour cet espace, le bleu s'imposait de lui-même. Nous avons incorporé à l'agencement de cette pièce des jardinières plantées de jasmin et une banquette devant l'une des fenêtres pour attirer toute l'attention des visiteurs sur l'image la plus importante.

L'exposition se terminait par « Shiva et la déesse » dans la galerie 4. Les objets exposés, qui reflétaient les effets réciproques des contraires dans les couples mâle/femelle et création/destruction, étaient disposés autour d'un mandala. La couleur de cette salle évoquait ces moments intermédiaires où la nuit succède au jour, la flamme orangée du crépuscule et de l'aube.

Au mois de septembre 1981, alors que j'avais encore sept mois devant moi, je partis pour l'Inde afin de voir où en était la sélection des sculptures et de commander les quelque trois mille mètres de tissu nécessaires pour recouvrir la Hayward Gallery. Lorsque je me rendis au National Museum de Delhi, je fus impressionné par l'organisation qui avait été mise sur pied pour coordonner les demandes de prêts et transporter des objets appartenant à des collections dispersées aux quatre coins de l'Inde. C'était une fastidieuse succession d'opérations consistant à officialiser les accords, à noter les dimensions, les poids, à faire les rapports sur l'état des pièces, à prendre les photographies, etc. Toutes ces informations devaient être transmises à Londres de façon que ceux qui travaillaient aux catalogues ne dépassent pas les délais requis pour l'imprimerie. Ce processus déboucha sur une série de « dernières listes » qui parurent quatre fois avec un intervalle d'une semaine. Au cours des mois qui suivirent, chaque

1. *Pradaksina* : Rituel consistant à marcher autour d'un objet, d'un lieu ou d'une personne révérencée en le laissant toujours à sa droite. Marque de respect extrême.

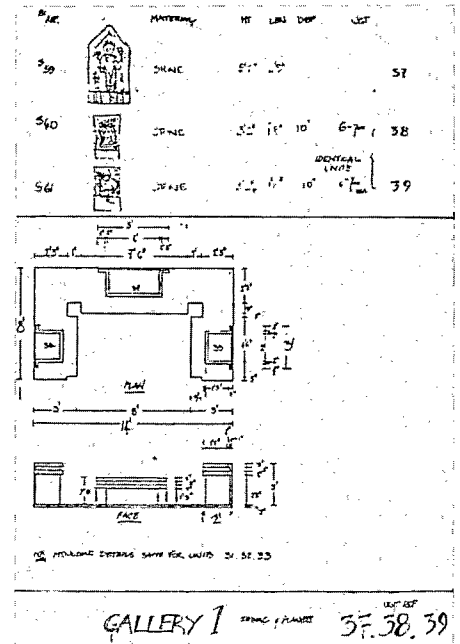
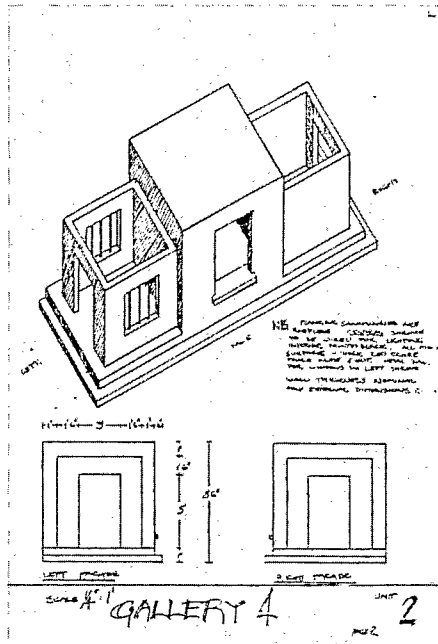
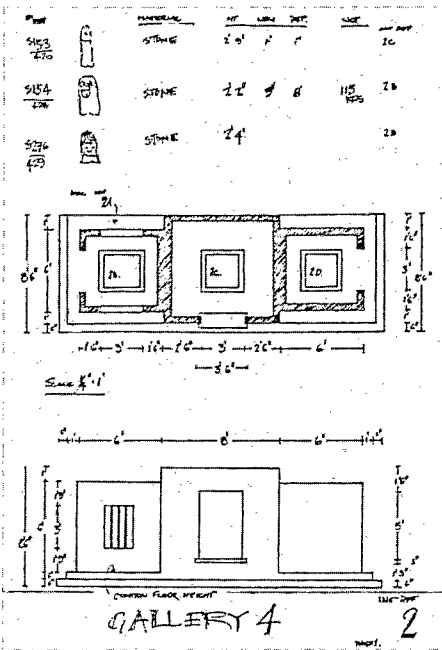


Groupements, contrepoints et moments forts de l'itinéraire : plan des niveaux inférieurs de l'exposition. Les arrangements et les couleurs pour le fond ont été différents pour chaque section.
[Dessin : Ross Feller.]

liste nouvelle devint pour moi une hantise. Elles étaient toutes établies en fonction des nouveaux arrivages exclusivement, et il me fallut plusieurs jours pour trouver, parmi les pièces, celles qui avaient été ajoutées ou supprimées, celles qui avaient fait l'objet d'une modification de la chronologie ou qui concernaient des données de base qui figuraient sur les listes précédentes.

A Londres, je dus me consacrer à la tâche très importante de prévoir des socles et des supports pour chaque œuvre. Je n'avais qu'une très vague idée des véritables dimensions des peintures. Souvent, on les avait omises, ou bien on avait confondu la longueur avec la largeur. Et même si les dimensions étaient données, on ne savait jamais précisément si elles correspondaient à l'image seule ou au pourtour global. Pour simplifier le problème, j'ai prévu une série de plans inclinés en bois de dimensions standards, découpés dans des longueurs modulaires de dix, quinze, et vingt centimètres, ce qui était suffisant pour exposer la plupart des miniatures. Les peintures plus grandes étaient directement accrochées aux murs ou bien placées dans des éléments de dimensions appropriées fixés aux cimaises. Ce système se révéla pratique et nous assura, lors de l'installation, une grande liberté pour grouper des séquences équilibrées de peintures. Parfois, une erreur minime commise en communiquant les dimensions produisait des résultats surprenants, comme ce fut le cas avec les décimales des mesures d'une peinture de Durga provenant du Victoria and Albert Museum. Lorsque ce tableau apparut sur une liste, je changeai la disposition prévue pour ménager un espace digne d'un tableau de deux mètres carrés et dessinaï un cadre approprié, tout cela pour découvrir, lorsque le tableau arriva à la galerie, qu'il ne mesurait en réalité que vingt centimètres carrés !

Il m'apparut difficile de réduire le nombre des différents socles. Dès le début, j'avais voulu que le socle ait un rapport avec le contexte original de la sculpture : un fragment architectural qui apparaîtrait en tant que tel ou, pour évoquer l'emplacement respectif d'origine des divinités, une série de moulages appropriés. Les fabricants des socles s'intéressaient davantage au poids de l'objet que ceux-ci devraient supporter qu'à sa place dans le schéma final. Il me fut plus facile de dessiner les trois cents socles dans l'ordre qu'ils auraient dans

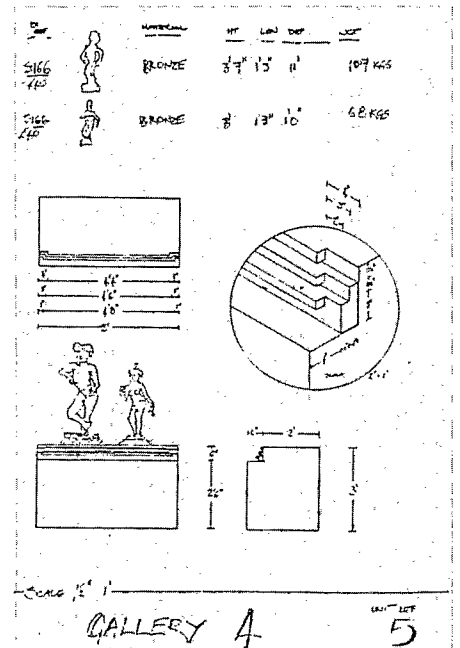


Une feuille échappée d'un dossier de décorateur.
[Dessin : Ross Feller.]

l'exposition et de moduler des groupes de supports en fonction de leur hauteur ou selon les moulages. Considérant que cette responsabilité m'incombait, j'ai reproduit chacun des dessins A4 et les ai répartis selon seize types de forme générique (par exemple : simples, découpés d'échelons, avec support, les variantes de moulages, les vitrines, etc.). Ainsi Beck et Pollitzer, qui étaient chargés de la fabrication, purent faire des socles en série en un temps record.

Au début du mois de février, nous commençâmes l'installation : toutes les opérations se firent simultanément : la fixation du tissu sur les murs, la mise en place et la peinture des socles, la recherche de sculptures déterminées dans une file interminable de caisses anonymes. Quand nous organisions les opérations d'installation, nous pouvions difficilement imaginer que nous nous trouverions au milieu d'un tel chaos ! Certains jours, il y avait jusqu'à quarante personnes à l'œuvre, y compris des officiers des douanes qui devaient assister à l'ouverture de la plupart des caisses. Coordonner le travail des manœuvres pour assurer le passage aux machines de levage était un vrai cauchemar. Certaines sculptures restèrent dans leurs caisses pendant une semaine, empêchant les tapissiers de travailler, tandis qu'ailleurs dans la galerie une équipe bataillait pour sortir de leur emballage de grandes sculptures de pierre. C'est à ces hommes et à leurs homologues du National Museum of Delhi (qui ont enveloppé tous les objets pour les mettre en caisse), à leurs soins conjugués et à leur attention que nous sommes redevables du fait qu'aucune pièce n'a été endommagée au cours de cette grande migration.

A ce dernier stade, si l'exposition a pu être montée avec succès, c'est grâce à la capacité de Peter Smith et de ses associés de résoudre rapidement les problèmes. Tels les elfes qui cousaient des souliers toute la nuit, ils couraient de-ci de-là, préparant les niveaux, les attaches, les entraves et fixaient des pièces partout à la fois comme par magie. Pour certaines pièces, il leur fallut plusieurs jours ; par exemple, pour le superbe lion rugissant de Konarak, lorsque l'un des gardiens grandeur nature dut être mis en place sur un socle hors de portée de l'élévateur mécanique, ils fabriquèrent un jeu de rouleaux, construisirent un pont provisoire et firent glisser la pièce à sa place.



Les sculptures ayant des bases plates étaient peu nombreuses. La plupart d'entre elles portaient une sorte de pince de fixation qui devait permettre de les faire tenir sur une façade de temple. D'autres n'étaient que des fragments, des bustes, etc. Leur partie inférieure ayant été perdue, l'éternel problème esthétique concernant la façon dont une sculpture doit s'élever au-dessus de son socle se posait à nouveau. En Inde, les sculptures sont souvent fixées au ciment à l'intérieur de leur socle, ce qui leur fait encore perdre entre quinze et trente centimètres. Dès le début de la phase de planification, j'avais prévu ce problème et décidé d'utiliser du sable pour couvrir l'inévitable étalage de cales et de pinces. Une vitre étroite placée devant la face antérieure des socles laissait voir le sable en coupe, ce qui sous-entendait que la partie inférieure manquante d'une sculpture n'était en réalité pas cassée, mais enterrée provisoirement sous le socle.

Pendant les dernières semaines de l'exposition, un groupe de travailleurs bénévoles fit son apparition, et il n'était pas rare de voir les gens les plus extraordinaires manier le balai ou le fer à repasser.

Maintenant que l'exposition est en place et que je vide mon bureau des papiers qui se sont accumulés pendant quinze mois de travail, je suis stupéfait de la hardiesse du projet initial mais aussi de l'enthousiasme et du dévouement de ceux qui, en Inde et au Royaume-Uni, ont contribué au succès de cette extraordinaire entreprise. Moi qui ne suis que l'un des nombreux maillons de la chaîne d'organisation, j'ai amassé plus de trois mille reproductions photographiques. Je songe au volume total de papier qui a circulé d'un bout à l'autre de cette chaîne au cours des deux dernières années.

[Traduit de l'anglais]

Grace McCann Morley

La concrétisation d'une grande idée

In the image of man (« A l'image de l'homme »), la perception indienne de l'univers à travers deux mille ans de peintures et de sculptures a réuni des œuvres d'un très haut niveau empruntées à des collections publiques aussi bien que privées, au Royaume-Uni et dans toutes les régions de l'Inde. Mais, de plus, cette exposition a présenté les pièces d'une manière assez originale pour les visiteurs occidentaux.

Ce choix fut délibéré. Comme il a déjà été indiqué par Kapila Vatsyayan, l'exposition fut organisée selon un plan thématique. Les organisateurs ont reconnu que certains aspects de l'art indien sur lesquels on attirait l'attention avaient été généralement considérés comme étant d'un accès difficile pour les Occidentaux. C'était manifestement l'habitude pour les visiteurs occidentaux qui se rendent dans des expositions indiennes, ainsi que pour les spécialistes occidentaux, les organisateurs et les guides qui en sont responsables, de se référer aux schémas chronologiques auxquels on a généralement recours pour d'autres écoles d'art. Mais, dans ce cas, aussi bien les spécialistes indiens impliqués dans cette exposition que leurs collaborateurs britanniques ont été d'accord pour considérer que les arts indiens et le symbolisme, comme les religions et les philosophies anciennes sur lesquelles ils se fondent, ont des dimensions que la prédilection occidentale pour la chronologie et autres catégorisations tranchées néglige complètement.

Un petit nombre de spécialistes britanniques imaginaient dès l'origine une exposition qui révélerait des implications plus profondes que celles que l'on avait pu mettre en évidence

jusqu'alors. Mais ils n'entrevoyaient que très vaguement la réalisation concrète d'une telle exposition. Du côté indien, Kapila Vatsyayan, une organisatrice de grand talent – on pourrait même dire inspirée – qui, pour le moment, n'exerce pas dans un musée, a su, grâce à l'extrême étendue de ses connaissances, concrétiser des idées certes séduisantes mais encore imprécises. Elle se fia à sa connaissance profonde de la civilisation indienne, de son peuple et de son histoire de façon à sélectionner les chefs-d'œuvre de l'exposition qui ont été recherchés dans les coins les plus reculés du pays. Il n'est pas besoin d'ajouter que certains responsables de musées indiens, des universitaires et des historiens de l'art spécialisés ont apporté largement leur contribution en donnant des conseils et en faisant des suggestions pour parfaire le travail de l'équipe.

Par l'intérêt des œuvres qu'elle a réunies et l'originalité de sa conception, cette exposition a été sans aucun doute d'une qualité inégalable. Il va sans dire que cette façon de présenter des thèmes, plutôt que de se laisser guider par l'histoire, n'a pas été appréciée par tous les spécialistes. Certains des visiteurs furent désorientés. Mais ceux qui, par leur sensibilité artistique, étaient particulièrement aptes à apprécier ces peintures ont trouvé rapidement assez de sujets de satisfaction dans les objets eux-mêmes; ce qui n'est pas surprenant étant donné la qualité des chefs-d'œuvre exposés.

Il est intéressant de noter que l'architecte chargé par le British Council de présenter cette exposition, aussi compétent et sensible qu'il fût, n'a pas saisi entièrement à quelle fin, dans certaines

parties de l'exposition, les objets avaient été sélectionnés et quel était leur message. Cette carence était particulièrement flagrante dans les premières salles. Mais il ne faut pas oublier que la conception indienne de la nature, des plantes et des animaux réels ou imaginaires et de l'homme, conçus comme les parties d'un tout et soumis au temps cyclique, représente des notions qui échappent à la pensée autant qu'à la sensibilité occidentales. Examinant les problèmes d'aménagement de l'exposition, un représentant averti du British Council a souligné que, dans certaines parties telles que « Le monde naturel », « Les arbres, les fleurs et feuillages », « Animaux et oiseaux », « Créatures de l'imaginaire », « La profusion de la vie », l'architecte avait interprété tous ces thèmes d'une manière beaucoup trop littérale et s'était efforcé de les traduire d'une façon qui n'était pas toujours convaincante. Il semble bien, en effet, que cette critique soit fondée. Cela nous entraînerait trop loin d'expliquer pourquoi des symboles subtils, pris dans leur ensemble, ne parvenaient pas à avoir toute leur force, alors que, considérés individuellement, ils suscitaient l'admiration.

En abordant le thème « L'homme dans le cosmos », l'histoire qui était racontée devenait plus cohérente, bien que l'on pût remarquer quelques négligences, en particulier en ce qui concerne l'éclairage, quand de puissants projecteurs braqués sur un bloc brillant de basalte noir venaient gêner la perception des formes de la sculpture. Parfois aussi, certaines sculptures ou peintures étaient placées sans tenir compte de leur importance pour illustrer un thème ou, au contraire, séparées d'autres objets auxquels elles donnaient un sens et qui, bien qu'étant des œuvres individuelles, faisaient partie d'un tout. Mais il est évident que ce genre de détail, n'étant pas remarqué par les visiteurs, n'a eu aucune incidence sur le succès de l'exposition. Malgré le grand soin apporté à leur disposition, les peintures les plus délicates dans leur détail étaient quelquefois écrasées par de puissantes sculptures. Mais, dans l'ensemble, cette exposition, organisée de façon novatrice — du point de vue du visiteur occidental, bien qu'elle eût été divisée en thèmes plus éloquents pour la sensibilité indienne que pour celle des Occidentaux — doit être considérée comme une brillante réussite. Qu'il vienne

de l'Est ou de l'Ouest, le public a d'ailleurs bien réagi. Même si l'exposition n'a pas pu toujours transmettre son message dans toute sa profondeur, la qualité et la beauté des objets étaient irrésistibles.

Les dernières salles qui se trouvent au dernier étage des surfaces d'exposition tortueuses de la Hayward Gallery concluaient l'exposition d'une manière triomphale dans les parties intitulées « La mythologie de Shiva et de la déesse » et « La mythologie de Vishnu ». Dans la salle consacrée à Shiva, les bronzes de Chola, et tout particulièrement, bien sûr, le *Nataraja*, qui symbolise avec tant de force la foi hindoue, sont des pièces aussi rares que splendides. L'exposition s'achevait par des sculptures de pierre prêtées par de nombreuses collections et représentant Vishnu, le Gardien, symbole de l'ordre de l'univers, dans des styles divers à différentes périodes. C'est une bonne chose que Vishnu, assis sur les anneaux d'un *ananta*, protégé par ses cagoules, illuminé par la lumière naturelle d'une fin d'après-midi, eût été la dernière œuvre exposée, Vishnu qui symbolise ces deux mille ans passés en revue par l'exposition.

Avec leurs articles érudits et leur immense volume d'informations, le guide et le catalogue laisseront longtemps encore le souvenir d'une exposition extraordinaire et resteront des ouvrages de référence. Tous ceux qui ont contribué à sa mise au point méritent la reconnaissance des amateurs passionnés des arts indiens.

Dans le même temps, les autres expositions du Festival de l'Inde, organisées elles aussi grâce à des prêts consentis par des collections privées et publiques, britanniques, indiennes et autres — toutes d'un niveau esthétique très élevé — s'attachaient à présenter et à explorer d'une manière plus orthodoxe d'autres aspects de la culture indienne. De même, les petites expositions organisées ailleurs ont contribué, chacune à sa façon, à nouer des liens fructueux entre les deux sociétés, qui, bien qu'elles soient très différentes, se sont enrichies de leurs apports réciproques pendant plusieurs siècles. Les catalogues de ces expositions serviront longtemps aux spécialistes et à tous ceux qui s'intéressent à la culture indienne.

[Traduit de l'anglais]

Liste d'ouvrages sélectionnés par le Centre de documentation Unesco-Isom. (Sur la base d'informations fournies par M^{me} Tania Butler, Publications Officer, The Arts Council of Great Britain.)

Art of the book in India (exposition, The British Library, 1982), de Jeremiah P. Losty. London, The British Library, 1982. 160 p., illus.

Crafts of Bengal. Éd. par R. P. Gupta pour le Crafts Council of Western Bengal. London, Commonwealth Institute, 1982. 104 p., illus.

An eye for India, de Anees Jung pour le Government of India Tourist Office. London, National Theatre, 1982. 10 p.

Ganjifa: Indian playing cards, de Rudi Van Leyden. London, Victoria and Albert Museum, 1982. 128 p., illus.

In the image of man. The Indian perception of the Universe through 2000 years of painting and sculpture (exposition, Hayward Gallery, 25 mars-13 juin 1982), de George Michell, Linda Leach et Kapila Vatsyayan. London, Arts Council of Great Britain et Weidenfeld and Nicolson, 1982. 232 p., illus.

In the image of man. The Indian perception of the Universe through 2000 years of painting and sculpture (exposition, Hayward Gallery, 25 mars-

13 juin 1982), de L. A. Narain. London, Arts Council of Great Britain et Weidenfeld and Nicolson, 1982. 24 p., illus.

India and Britain. London, Commonwealth Institute et India Office Library and Records, 1982. 20 feuillets.

India and Britain. London, Commonwealth Institute, 1982. Documenté avec des posters, des cartes postales et des cartes.

India observed, de Mildred Archer et Ronald Lightbown. London, Victoria and Albert Museum et Trefoil Books, 1982. 160 p., illus.

India — past and present. British Museum, Museum of Mankind, 1982 de Brian Durrans et Robert Knox. London, British Museum, 1982. 96 p., illus.

The Indian heritage. Court life and arts under Mughal rule (exposition, Victoria and Albert Museum, 21 avril-15 août 1982), de Robert Skelton, et al. London, Victoria and Albert Museum et Herbert Press, 1982. 176 p., illus.

Indian monuments through British eyes 1780-1980 (exposition, Adeane Gallery, 1982), de Raymond Allchin. London, Raymond Allchin, 1982. 18 p., illus.

Indian painting 1525-1825 (exposition, David Carritt Ltd, 1982), de Terence McInerney. London, Lund Humphries, 1982. 42 p., illus.

Guru-Shishya Parampara: the master-disciple tradition (récitals de musique et de danse), de Kapila Vatsyayan, Narayana Menon, et Akhilesh Mithal. London, Arts Council of Great Britain et Weidenfeld and Nicolson, 1982. 24 p., illus.

Lala Deen Dayal, the eminent Indian photographer 1844-1919 (exposition, Swiss Cottage Library, 1982); préface de Christine Wares, introduction de Ray Desmond. London, London Borough of Camden, 1982.

The living arts of India (exposition, Serpentine Gallery, 8-31 mai 1982); avec une introduction de Swatantrata Prakash. London, The Arts Council of Great Britain et Weidenfeld and Nicolson, 1982. 55 p., illus.

Science and technology in India (exposition, Science Museum, 1982). London, Thompson Press, 1982. (n. p.)

Six Indian painters, de Geeta Kapur (exposition, Tate Gallery, 1982). London, Tate Gallery, 1982. 46 p., illus.

Sringar, a pageant of Indian costumes, de Roshan Kalapesi pour Air India. London, Commonwealth Institute, 1982. 32 p., illus.

Teaching about India, compilé par Ronald Warwick et Virginia Tebitt. London, Commonwealth Institute, 1982. 35 p.

TRIBUNE LIBRE

Deux points de vue sur les problèmes posés par la conservation

*Racines et prospective*¹

Madeleine Hours

Après avoir commencé sa carrière comme archéologue, Madeleine Hours a tenté d'appliquer toutes les méthodes scientifiques de notre temps au service de l'étude et de la conservation des œuvres d'art. Conservateur en chef des musées nationaux, dirige au Palais du Louvre, depuis 1946, le Laboratoire de recherche des musées de France. Elle fut en 1981 le commissaire général de l'exposition « La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre ; la science au service de l'art », qui était un bilan des méthodes d'examen, d'analyse et de datation utilisées pour une nouvelle approche de la technologie et de l'histoire des œuvres d'art ainsi que pour une meilleure conservation. Elle a participé aux travaux de l'Icom depuis sa création et fut pendant plusieurs années vice-président du Comité international pour la conservation. Ses nombreux ouvrages sur les méthodes scientifiques de l'étude et de la conservation des œuvres d'art, qui ont eu un retentissement international, ont été traduits en anglais, en allemand et en japonais.

Il y a juste un demi-siècle, en 1931, se tenait à Rome la première conférence internationale sur « les méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des œuvres d'art ». Cette conférence était organisée par l'Office international des musées, filiale de la Société des Nations, dont le Conseil international des musées (Icom) est l'héritier. En tant que l'un des doyens de l'Icom, j'aimerais à l'occasion de ce cinquantenaire évoquer nos racines.

Après la seconde guerre mondiale, nous retrouvons, dans notre profession, un même désir de concertation, de coordination que celui qui avait donné naissance, après la première guerre mondiale, à l'Office international des musées. La première conférence générale de l'Icom s'est tenue à Paris du 28 juin au 3 juillet 1947. La revue *Museum* est créée par l'Unesco peu après. Ce périodique, qui succède à *Museumion*, revue publiée par l'Office international des musées avant la guerre, confirme que nos racines sont déjà fortes et anciennes.

La première commission de l'Icom en 1947, la Commission pour le traitement des peintures, était destinée à établir un échange de vues entre les directeurs des grands musées occidentaux sur les problèmes de conservation, problèmes graves en raison des tribulations auxquelles avaient été soumises les œuvres d'art pendant et après la guerre. Très vite une opposition s'est fait jour entre la politique de restauration conduite alors par les musées britanniques (rapport Weaver) et la position française, ou plus exactement latine, qui

témoignait d'une éthique différente. Le numéro 2-3 du volume III (1950) de *Museum* rendait compte des positions réciproques et c'est le mérite exemplaire de l'Icom d'avoir établi, à partir de ces bases opposées, une concertation élargie.

Dans les premières commissions de l'Icom se trouvaient réunis des restaurateurs et des scientifiques autour des directeurs, responsables des grands musées et de la politique qu'on y conduisait ; à cette époque, l'Icom et ses comités « peintures » et « laboratoires » étaient associés étroitement à la publication de *Museum*. C'est à l'initiative de Paul Coremans, alors directeur de l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles, que se tiendra, quelques années plus tard, à l'occasion de la restauration du retable de *L'Agneau mystique*, de Van Eyck, une réunion qui donnera naissance à une concertation européenne autour de cette œuvre insigne. Cet exemple témoigne de l'efficacité de la politique conduite alors par l'Icom, qui permit aux directeurs de musées et aux restaurateurs de discuter entre eux, de comparer les méthodes, d'élaborer une politique basée sur le respect de l'œuvre, la notion de réversibilité et la prise de conscience de la multiplicité des nouveaux produits de restauration, de la subtilité des problèmes liés à l'in-

1. Le texte que nous reproduisons ici est celui de l'allocution prononcée par l'auteur à la séance de clôture du Comité international de l'Icom pour la conservation à Ottawa au mois de septembre 1981 (voir *Museum*, vol. XXXIV, n° 1, p. 68).

terdépendance des divers éléments des tableaux. Ces problèmes ont conduit à intégrer, au dialogue directeurs – restaurateurs, les chercheurs scientifiques, qui ont contribué dès lors par leur présence à la création du Comité pour les laboratoires de musée.

En fait, ce Comité pour les laboratoires, créé peu après la Commission pour le traitement des peintures, trouva sa plénitude sous le nom de Comité de l'Icon pour la conservation en 1963.

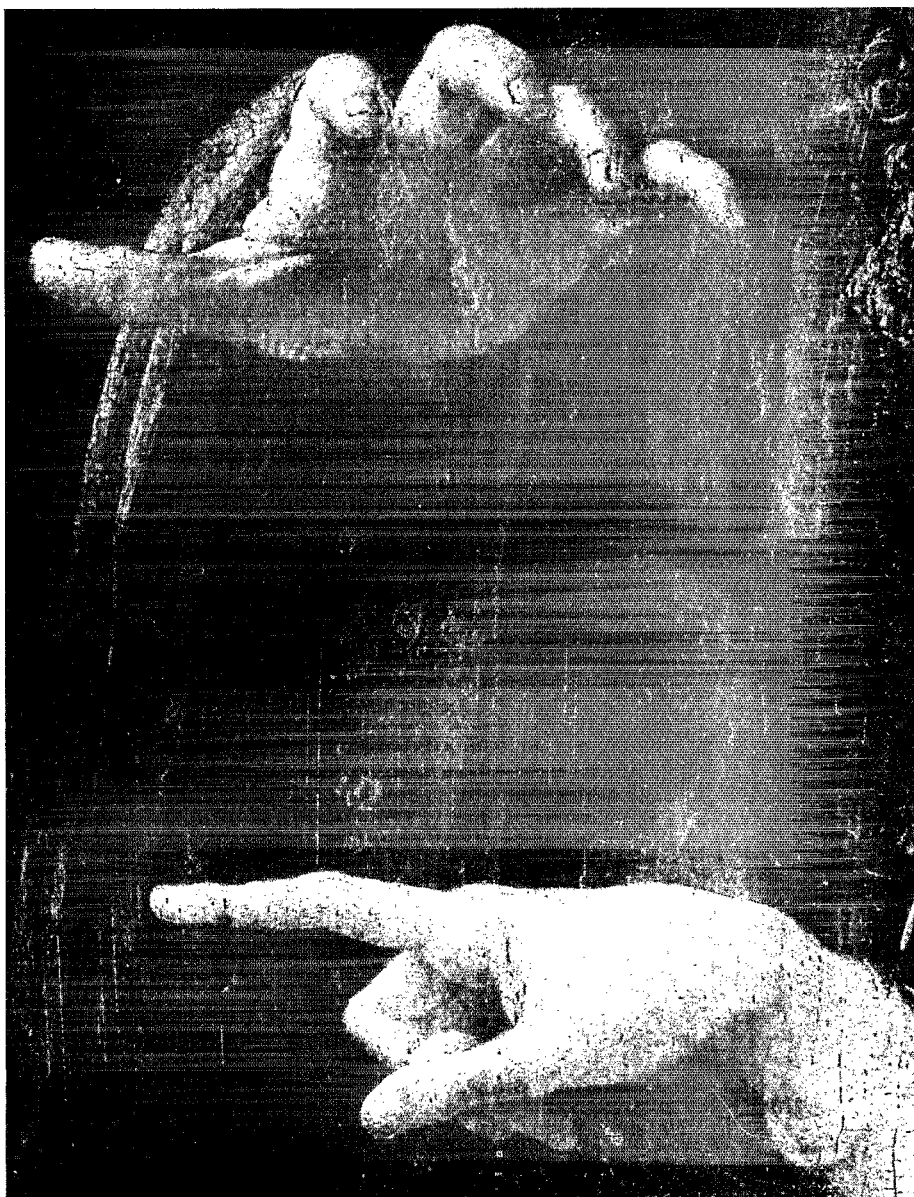
A l'origine, la représentation était équitablement répartie entre les directeurs de musées, les historiens, les restaurateurs et les scientifiques. Bien vite, cependant, l'équilibre se rompit ; les restaurateurs, de plus en plus nombreux, animés par le désir de confronter leurs techniques, de bénéficier de l'expérience de leurs collègues, désireux de transcender la position artisanale qui leur était faite, se manifestèrent à chacune de nos réunions triennales

en nombre et en énergie croissants. Les spécialistes des problèmes scientifiques et techniques se multiplièrent également dans notre comité, désireux de percevoir les besoins des restaurateurs, d'émerger d'une spécialité de plus en plus sectorielle depuis que les techniques sont de plus en plus sophistiquées. Au sein du Comité de conservation, le scientifique a resserré ses liens avec le restaurateur : étude des colorants et des liants, analyse et datation des matériaux, mise au point de nouvelles méthodes d'examen et d'analyse. Un dialogue s'est lié, des essais de normalisation furent tentés. Mais, dans le même temps, le directeur de musée, l'historien, le conservateur (le *curator* en anglais) s'éloignaient progressivement et sur la pointe des pieds de notre comité dont ils furent cependant les créateurs.

Depuis quelques années, trop de problèmes techniques, un vocabulaire très scientifique ont découragé, rebuté nos collègues (directeurs, conservateurs), eux-mêmes chargés de lourdes tâches administratives et esthétiques. Privés de leur présence, de leur efficacité, de leur hauteur de vues, les groupes de travail, de plus en plus nombreux, se sont attachés à résoudre des problèmes de plus en plus ponctuels. Sous l'impulsion de spécialistes, ils n'ont pas réussi à faire de grandes publications de synthèse comme il y en a eu dans les premiers numéros de *Museum*.

Il y a là, me semble-t-il, un certain danger pour le Comité de conservation, qui pourrait tendre à l'autosatisfaction et qui risque, en raison d'objectifs trop ponctuels, de perdre de vue le but de nos travaux au profit d'une technologie de pointe qui se satisfait de sa seule recherche. Ce qui est plus grave, à Ottawa, où j'assistais à une communication utilisant un matériel très sophistiqué, c'est avec surprise que j'entendis le conférencier parler de l'œuvre d'art comme d'un outil de travail, d'un sujet de démonstration, l'œuvre étant considérée comme un moyen et non comme une finalité. Les responsables de musées, directeurs, conservateurs, historiens, ont tendance à se détacher de nos travaux, à les négliger tant sur le plan intellectuel que pratique. Récemment, un cri d'alarme fut jeté par un de nos collègues, scientifique américain, en août 1980, dans un article du *New York Times*. En Europe comme en Amérique, après une concertation pleine de promesses, un certain nombre de directeurs de musées préférèrent se passer des travaux des scientifiques, de peur peut-être que l'œuvre d'art ne devienne un sujet d'expérience, de peur aussi que des

Macrophotographie de détail de la *Vierge aux rochers*, de Léonard de Vinci.
[Photo : Laboratoire de recherche des musées de France.]

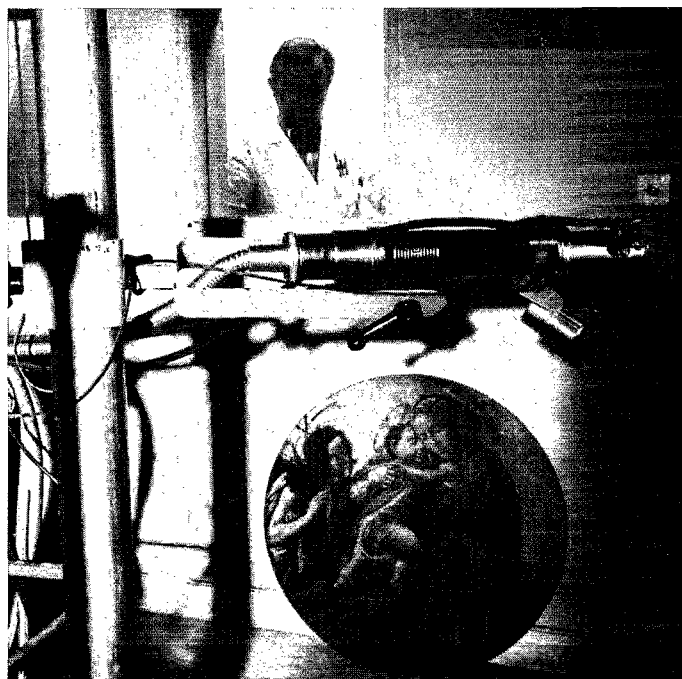




André Malraux devant la macrophotographie de la *Femme à la perle*, de Corot, en 1962.
[Photo : Laboratoire de recherche des musées de France.]

La radiographie des peintures au Laboratoire de recherche des musées de France.

[Photo : Laboratoire de recherche des musées de France.]



critères subjectifs... Déjà, Fontenelle, au XVIII^e siècle, évoquait les difficultés qu'il y avait à accepter des résultats d'expérience lorsqu'ils viennent contrer un discours subjectif.

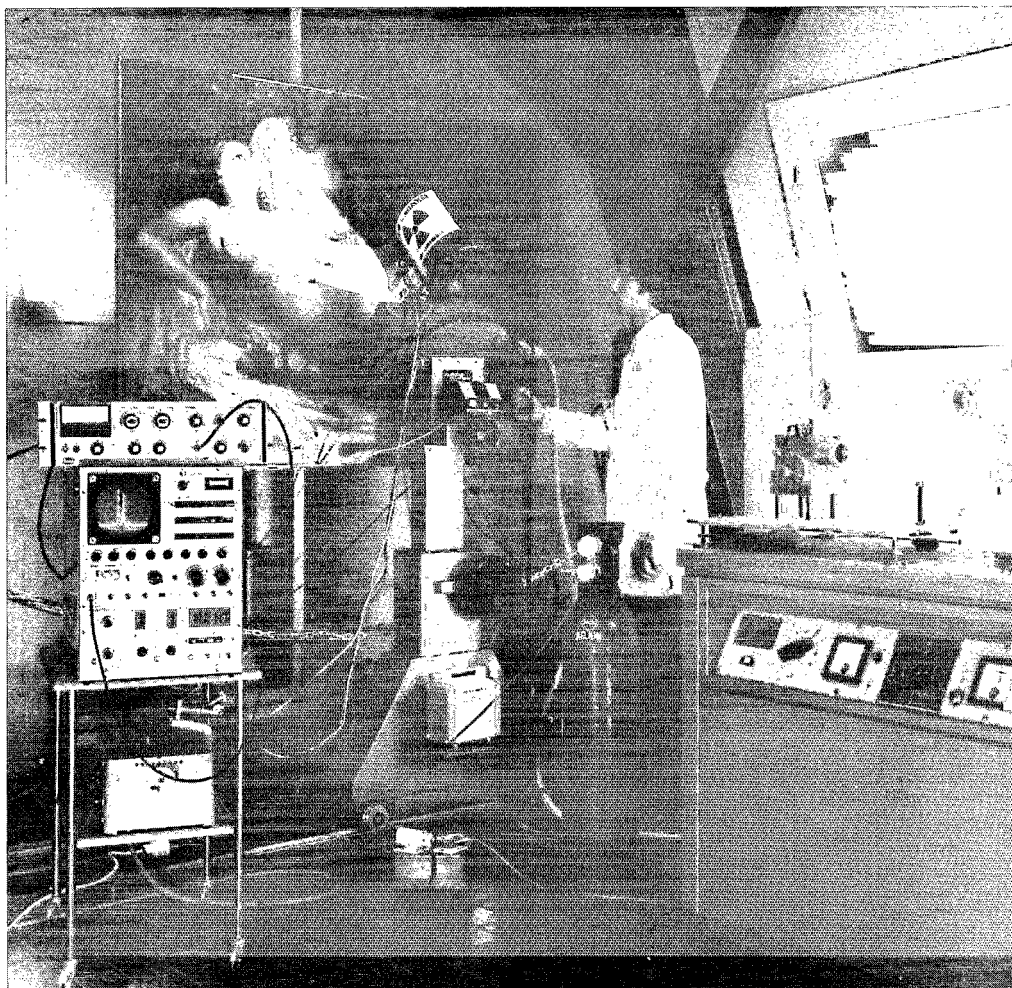
C'est pourquoi, si un grand nombre d'historiens d'art et la majorité des archéologues reconnaissent le mérite des méthodes d'analyse ou de datation, des phénomènes de rejet se produisent parfois, et cela au moment où le musée cesse d'être un monde clos (comme le disait si bien Jacques Rigaud lors de la douzième conférence générale de l'Icom à Mexico). Le musée développe ses relations avec l'université, les centres de recherches, les laboratoires ; il s'ensuit un approfondissement, un enrichissement du regard critique porté sur le patrimoine. De nos jours, le musée, en constante évolution, devient un lieu de confluence, et n'oublions pas que Teilhard de Chardin, dont on vient de fêter le centenaire, a dit : « L'évolution est une montée vers l'esprit. » Notre monde est un tout ; des liens constants s'établissent entre matière et esprit, entre matière et message.

L'enrichissement de nos perceptions est un des buts essentiels de notre vie, il faut éviter la rupture entre une culture scien-

tifique qui se satisfait trop souvent de certitudes dont nous savons désormais qu'elles peuvent être remises en question et la culture humaniste. Il faut éviter la rupture entre les deux cultures, ces deux cultures qui sont la base de la thèse de Snow ; il faut l'éviter dans notre secteur. La culture est unique ; elle n'est pas, selon nous, divisible, mais elle est le fruit de plusieurs démarches de l'esprit. Il appartient au Comité de conservation d'éviter cet écueil qui causerait notre mort ; il faut éviter la rupture, la régression. Il faut non seulement tendre vers la convergence de vues entre les membres de notre comité, mais éviter une séparation avec les autres comités, d'une part, et avec l'Icom, l'IIC et l'Iccrom, d'autre part.

Je ne voudrais pas voir venir le temps où certains musées réduiraient le rôle du laboratoire à une assistance technologique. Il appartient au nouveau comité directeur de faire l'effort nécessaire sur le plan mondial pour intensifier le dialogue afin de mieux connaître, de mieux conserver ce bien si précieux qu'est l'œuvre d'art. Il y faut les vertus les plus hautes ; établir un dialogue implique le respect de la pensée d'autrui ; il faut donc également faire un effort sur le plan de la langue. Il

Installation de microfluorescence X
 au Laboratoire de recherche des musées de
 France permettant l'analyse non destructive.
 [Photo : Laboratoire de recherche des
 musées de France.]

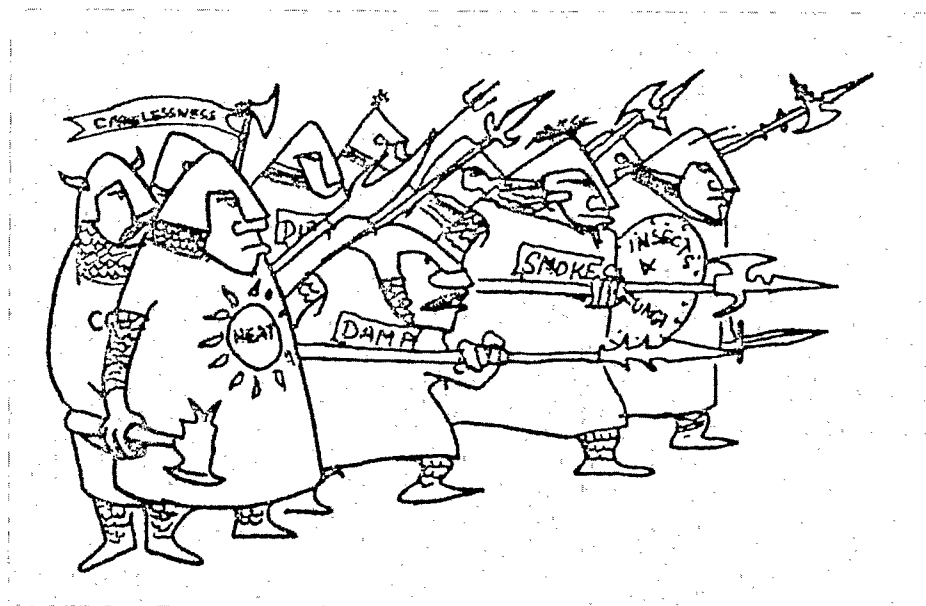


faut abattre toutes les barrières à tous les stades de l'information, établir une concertation plus étroite avec les responsables des musées dans le domaine de la conservation, dans celui de la restauration, dans celui de l'analyse. Il faut que les participants l'acceptent et que les coordonnateurs de notre comité s'y emploient. Il appartient au Comité de conservation de faire à tous prendre conscience des problèmes qui nous assaillent, d'obtenir les moyens de préservation, car la défense préventive doit s'insérer dans la politique de l'avenir, tandis que l'analyse doit définir les problèmes et enrichir la documentation, qui doit être elle-même le reflet de l'expérience acquise. La restauration, ultime recours, doit bénéficier de l'expérience et de la documentation regroupées par nos soins.

C'est pour cela que je souhaiterais que chacun de vous médite et fasse connaître son point de vue ainsi que les solutions qu'il peut proposer pour renouer le dialogue. Il m'apparaît indispensable d'inviter à l'avenir les directeurs ou conservateurs responsables de musées à exposer en séance plénière, au sein de notre comité, leurs besoins ou leurs souhaits. Enfin, il faut reprendre l'habitude de faire parfois

le point de nos problèmes de conservation dans des publications de synthèse. La complexité de nos comptes rendus est telle qu'elle décourage certains de nos collègues, tant en raison de la multiplicité des sujets traités que de leur spécificité. Il y a une méfiance traditionnelle et souvent justifiée de la science à l'égard des synthèses hasardeuses ; le besoin est cependant ressenti, après tant d'analyses parcellaires, d'une synthèse qui traduise une recherche qui tend elle aussi vers l'unité, vers cette unicité de la culture.

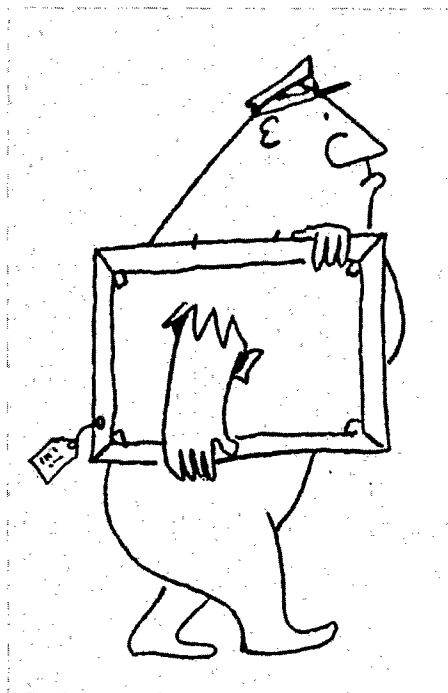
Enfin je voudrais, en terminant, citer André Malraux, qui a tant fait pour donner à la culture une place désormais reconnue dans les politiques mondiales et qui a évoqué, à plusieurs reprises, les problèmes de conservation, la grandeur de nos objectifs, notamment dans cette phrase superbe : « Le plus humble des ouvriers qui sauvera les effigies d'Isis et de Ramsès te dira (...) Il n'est qu'un acte sur lequel ne prévalent ni la négligence des constellations, ni le murmure éternel des fleuves. C'est l'acte par lequel l'homme arrache quelque chose à la mort. » C'est là l'honneur de notre temps. Soyez, messieurs, l'honneur de notre temps.



Il y a un problème ... le vieillissement s'accélère.

Caroline K. Keck

Un peu d'esprit pratique pour résoudre un vieux problème



Domages entraînés par les déplacements.

A mon sens, la pratique de la conservation des objets d'art ne pourra jamais donner toute sa mesure si elle ne s'assure pas l'appui des théoriciens de l'art. Les « appréciateurs » et les « réparateurs » se considèrent comme deux groupes distincts. Chacun soutient que l'autre est incapable de voir des vérités essentielles et que cette cécité est catastrophique. La situation est encore aggravée par le manque de communication. Il reste qu'aucun des deux groupes ne connaît suffisamment les compétences de l'autre. L'historien de l'art manque d'une connaissance approfondie de la nature et du comportement de la matière transformée en œuvre d'art. Et le spécialiste de la conservation connaît mal l'aspect immatériel des œuvres qu'il prétend réparer.

Si j'utilise moi-même des étiquettes peu orthodoxes, ce n'est pas que je pense qu'il faille changer la terminologie, mais c'est simplement pour essayer de mettre en relief, dans cet exposé, la nature des attitudes et des fonctions en cause.

Les spécialistes de la conservation apparaissent si divisés qu'il est sans doute excessif de parler d'eux comme d'un groupe. Néanmoins, j'estime que leurs différends font l'objet d'une publicité exagérée. Considérer un système de réparation privé comme une panacée n'est pas plus fanatique que de soutenir qu'une théorie de l'authentification ne souffre

aucune remise en question. Cette polémique n'est pas nécessairement centrée sur les aspects les moins importants du problème, mais elle touche rarement aux questions de fond.

Or il y a un problème. Nous perdons un temps et une attention que nous ne pouvons guère nous permettre de gaspiller. Des collections que nous chérissons tous sont de plus en plus exposées à des polluants, à des conditions ambiantes extrêmes et subissent de plus en plus de dommages lors de leurs déplacements. Partout, le vieillissement s'accélère à un rythme qu'on n'avait jamais connu. Si les « appréciateurs » et les « réparateurs » cherchaient des points de convergence plutôt que de divergence, ils parviendraient à collaborer sur des sujets essentiels et à transiger sur leurs désaccords mineurs. Dans l'état actuel des choses, leurs frictions permettent de nier les dangers, de les ignorer ou de les éluder, tant il est vrai qu'en cas d'avis contradictoires le mieux est encore de ne rien faire. Les milieux artistiques officiels, tout comme les militants de la conservation, sont en partie responsables de leurs propres frustrations. La question ne se prête pas à un arbitrage, mais il faudrait que chacun des deux groupes révise son jugement sur l'autre. Seule l'union des efforts permettra d'assumer les responsabilités qui s'imposent.

Les milieux artistiques officiels préfèrent-ils vraiment se faire du tort à eux-mêmes plutôt que d'admettre que leur nouveau voisin est un parent proche? Le combatif technicien de la conservation se rend-il compte à quel point il peut être exaspérant lorsqu'il se précipite pour proclamer son avis devant les connaisseurs les plus éminents? Aucun corps constitué n'accueille de bon cœur le nouveau venu; or, cette fois-ci, le nouveau venu est à peine sorti de l'adolescence. A ma connaissance, il n'existe aucune autre activité qui, transformée par notre temps d'un art médiéval en une technique du XX^e siècle, ait aussi ostentatoirement résisté quand on a voulu la priver de son attirail passé. Les spécialistes de la conservation à l'ancienne mode ont eu beau être dotés des signes extérieurs de l'ère spatiale, la mascarade n'en a pas moins été traumatisante. L'éducation est la seule voie vers le progrès, et je pense que nous avons eu tort d'isoler et de séparer cette partie vitale de l'ensemble respecté auquel elle appartient.

Les différences de langage rendent quasiment impossible tout effort de coopération, témoin la tour de Babel... S'il est relativement simple d'apprendre à désigner une chaise par un autre phonème qui signifie également « chaise », quel choc ne risque-t-on pas d'éprouver quand on vous demande de considérer cette même chaise familière comme une combinaison d'éléments complexes, multiples et minuscules! Envisagée sous cet angle, la chaise acquiert une dimension supplémentaire. Et cela jouera inévitablement un rôle chaque fois que, à l'avenir, on considérera ce qui est désormais reconnu comme un ensemble. Les techniques utilisées pour créer cet objet, l'époque et le lieu qui influèrent sur sa forme et sur la nature et l'état des matériaux qui le composent, tout servira à en déterminer les chances de survie. C'est à ce genre de considérations qui associent l'information et la compréhension en profondeur que nous devons recourir si nous sommes sérieusement attachés à la conservation des œuvres d'art.

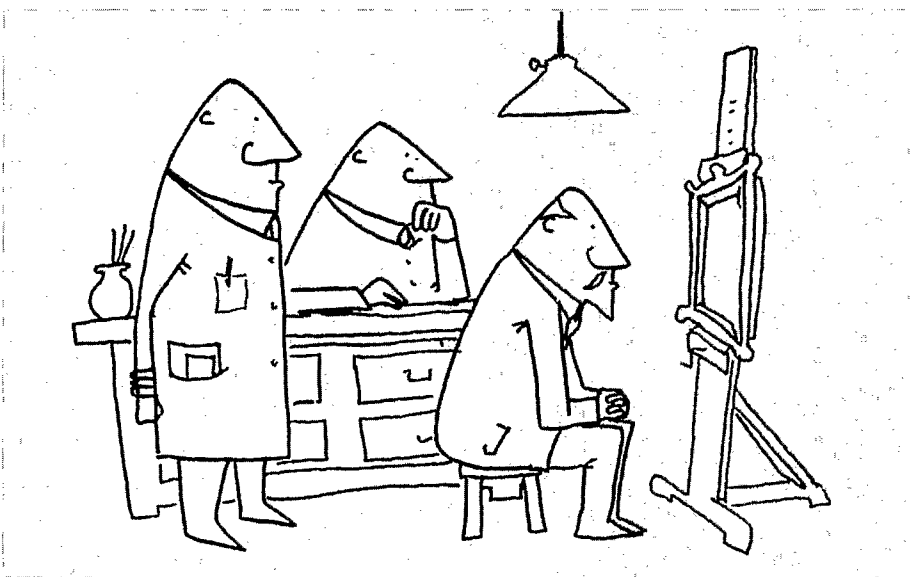
Comparés aux universitaires, les hommes des cavernes étaient un modèle de souplesse. Il n'est pas de corps constitué qui soit aussi peu enclin à quitter ses retranchements. Pourtant, comme il s'agit là d'un meilleur moyen d'ouvrir les esprits, il nous faut pénétrer à travers ces rangs serrés. Il nous faut introduire l'idée d'une dimension nouvelle. Il nous faut faire entrer dans la formation courante de chaque étudiant en histoire de l'art, partout dans le monde, les rudiments de la

conservation. Ceux-ci devraient à mon avis faire l'objet de deux cours distincts, chacun devant être traité par l'enseignant avec autant de soin et de conscience qu'un cours sur le dessin au trait, sur l'histoire du portrait en France ou sur l'héritage stylistique de Léonard de Vinci. Le premier porterait sur les matériaux et les procédés, non seulement pour les peintures et les estampes, mais pour tout ce qui est simultanément étudié des points de vue historique et esthétique. Le second serait un cours rigoureux comportant à la fois exposés et travail en laboratoire sur les techniques susceptibles d'être utilisées pour examiner l'état d'une œuvre d'art.

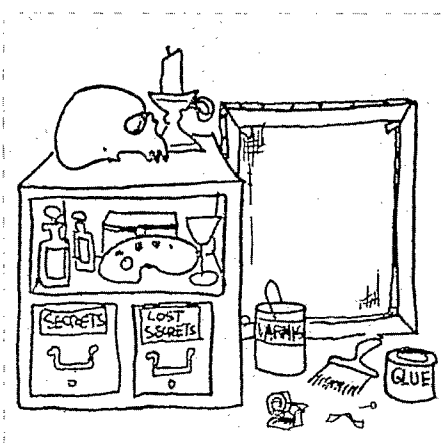
Cet enseignement venant compléter les programmes d'études actuels offrira tout un monde à redécouvrir à une nouvelle génération d'historiens de l'art. A ceux qui décident de se spécialiser ultérieurement dans la pratique de la conservation, il devrait aussi offrir un ensemble acceptable de disciplines qui trouveraient logiquement leur place dans l'enseignement supérieur de l'art. Aux États-Unis, ces deux cours devraient être ajoutés au pro-

Caroline K. Keck

Née à New York en 1908. B.A., Vassar College, 1930; chargée de recherche (économie et histoire de l'art), Vassar College; M.A., Radcliffe/Harvard (histoire de l'art), 1931; Université de Berlin (histoire de l'art), 1931-1932. Membre fondateur de l'IIC en 1951; rédactrice en chef du *Bulletin de l'IIC*, 1952-1959; conférencière lauréate du prix Forbes, IIC, Oxford, 1978. Membre honoraire de l'AIIC; directeur exécutif de la FAIC depuis 1981. Expert en conservation de peintures avec son mari Sheldon Keck depuis 1934, au service de musées et collectionneurs américains. Expert de l'Unesco pour la création d'un Centre de conservation pour l'Amérique latine, Mexico, 1965-1966. Professeur de conservation de peintures et administrateur du programme hautes études en conservation à Cooperstown, State University of New York, 1969-1981. Écrivain, conférencière.



Certaines opinions s'en trouveraient rehaussées.



Attirail passé...

gramme obligatoire des étudiants qui choisissent l'art comme matière principale. Je connais trop mal la terminologie de l'enseignement employée dans les autres pays pour désigner exactement le niveau auquel cet enseignement devrait être dispensé ; qu'il me suffise de dire que ces rudiments de conservation devraient être inculqués au stade des études qui, dans le pays considéré, forment les futurs professeurs d'histoire de l'art.

Si tous les spécialistes de l'art étaient capables d'identifier les éléments physiques d'une œuvre d'art et d'évaluer les différentes interprétations des changements survenus dans son aspect, le monde de l'art s'en trouverait ranimé. Les opinions portées sur certains chefs-d'œuvre pourraient s'en trouver abaissées, d'autres rehaussées, d'autres encore inchangées. Les futurs historiens de l'art seraient en mesure de réfuter l'accusation selon laquelle, ignorant tout des matériaux utilisés, ils n'exercent leur spécialité qu'à l'aide de diapositives, de textes et de photographies, reflets estompés de la réalité. Les collectionneurs et les critiques ne seraient plus les proies désignées des marchands sans scrupules. Et les « réparateurs », qui auraient suivi à l'université leur enseignement avec les « appréciateurs », bénéficieraient de leur coopération et des avantages du respect mutuel.

La formation à la pratique de la conservation des œuvres historiques et artistiques devrait faire l'objet de trois ans au moins d'études avancées portant exclusivement sur ce domaine. En effet, il ne me semble pas que les établissements qui forment aux métiers d'art préparent convenablement les futurs spécialistes de la conservation. Munis des solides connaissances d'histoire de l'art et d'esthétique dont on vient de parler, ceux qui se spé-

cialisent dans la conservation devraient pouvoir consacrer toute leur attention aux aspects multiples de ce métier. A mon sens, ils devraient disposer de plus de liberté dans leurs études pour pouvoir consacrer au travail pratique davantage de temps que cela ne paraît généralement être le cas aujourd'hui dans les centres de formation. Cinquante pour cent des trois années devraient être consacrés à des travaux dirigés pour permettre aux étudiants d'apprendre à opérer en la compagnie stimulante de leurs pairs.

La profession de spécialiste de la conservation est si jeune qu'elle manque encore de traditions directrices. Pourtant, son grenier est déjà rempli de données, expérimentales, vérifiées ou à demi vérifiées. La prochaine génération de praticiens devra entreprendre des recherches sur ce qui s'est fait avant elle, expérimenter des solutions éprouvées ou non et, sous le contrôle d'assistants bienveillants, être encouragée à formuler des innovations. Ces praticiens risquent en effet, après cette période de formation, de ne plus jamais retrouver d'aussi bonne occasion d'expérimenter en procédant par tâtonnements. En tant que groupe, nous ne pouvons faire preuve de maturité qu'en enrichissant nos connaissances et en améliorant sans cesse notre manière d'opérer.

Ma proposition n'a rien de bien nouveau. Comme c'est toujours le cas quand on suggère un changement, l'idée est d'abord considérée comme injustifiée, puis, une fois acceptée, comme ne constituant pas un changement. Il est arrivé que des artistes et parfois des spécialistes de la conservation donnent des cours sur les matériaux et techniques utilisés en art, le plus souvent en peinture. Mais ces cours n'ont jamais été contrôlés de près ni

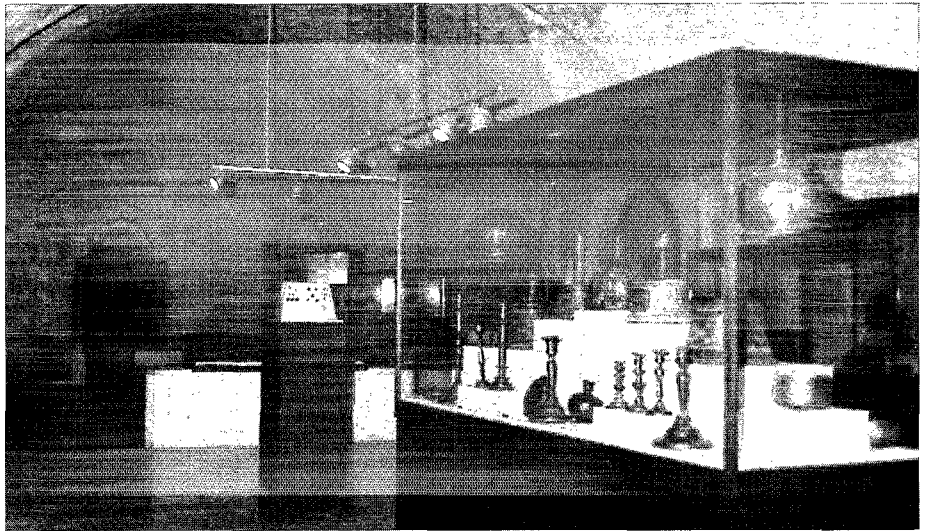
pris très au sérieux. Il est arrivé aussi de temps en temps que des artistes et historiens de l'art en herbe soient invités à regarder dans un microscope, à entrevoir la fluorescence des ultraviolets et à jeter un coup d'œil savant sur des radiographies. Mais ces petites coquetteries vont presque autant à l'encontre du but visé que les séances de « bricolage » en matière de restauration. Je sais parfaitement que le complément d'instruction rigoureux que je voudrais voir incorporer à l'enseignement artistique irritera la plupart des professeurs d'histoire de l'art, de même que l'accent que je recommande de mettre sur le travail pratique des futurs spécialistes de la conservation irritera la plupart de ceux qui enseignent cette discipline. Mais je doute que les jeunes réagissent de même. Les étudiants avec lesquels je me suis entretenue souhaitent vivement que ces adjonctions soient faites à leur programme et approuvent avec enthousiasme la notion d'une formation pratique poussée qui ferait appel à leurs capacités intellectuelles et manuelles.

La tâche ne sera pas aisée, mais les périodes de difficultés financières donnent souvent l'occasion de réexaminer les méthodes en vigueur dans nos institutions. Le milieu universitaire n'échappe pas à cette règle. Si l'enseignement peut améliorer son produit, si une revendication gagne du terrain, des rajustements s'opèrent dans le cadre universitaire. Des subventions inattendues surgissent. Un secteur relativement assoupi des études classiques accueillerait peut-être favorablement une révolution de palais imprévue. Les jeunes eux-mêmes ont une foule de suggestions à faire. N'est-il pas temps de commencer ?

[Traduit de l'anglais]

CHRONIQUE

MUSÉE DU HARAM AL-CHARIF, Jérusalem.
Vue d'ensemble des salles I et II. Au
premier plan, vitrine présentant une
sélection de chandeliers en cuivre incisé
d'époques diverses.
[Photo: Musée islamique du Haram
al-Charif, Jérusalem.]



La rénovation de deux musées à Jérusalem

Anne Saurat

Née en 1945 à Clermont-Ferrand (France). Elle étudie l'archéologie iranienne aux Beaux-arts et la muséologie à l'École du Louvre. De 1971 à 1978, elle est attachée au Centre iranien de recherches archéologiques et au Musée archéologique de Téhéran. Elle participe à l'organisation des musées de Suse, Persépolis et Téhéran. En 1979, elle collabore avec la Division du patrimoine culturel de l'Unesco et organise pour le Ministère français des affaires étrangères (Direction générale des relations culturelles) le Musée du Haram al-Charif et le Musée arménien de Jérusalem. Nombreuses publications, dont *Iran Bastan Museum* dans « World Great Islamic Collections », Kodansha, Tokyo, 1976.

Le Musée islamique du Haram al-Charif

C'est il y a plus de deux ans que, le 28 août 1980, le Musée islamique du Haram al-Charif a été rouvert officiellement.

Institué en 1923 par une décision du Conseil suprême islamique du Waqf (Administration des biens religieux), ce musée est installé depuis 1929 dans des bâtiments des XII^e et XIV^e siècles. Situé à l'ouest de la mosquée al-Aqsa, c'est le premier musée à avoir été créé à Jérusalem. Il resta sans changement jusqu'en 1974, date à laquelle il fut fermé pour restauration.

En 1979, les autorités du Haram al-Charif et le directeur du musée, Abu Khalaf, demandèrent au Service culturel du consulat général de France l'aide technique d'un expert français. La Direction générale des relations culturelles, scientifiques et techniques du Ministère des affaires étrangères m'ayant contactée, j'ai accepté avec enthousiasme la responsabilité de réorganiser le musée.

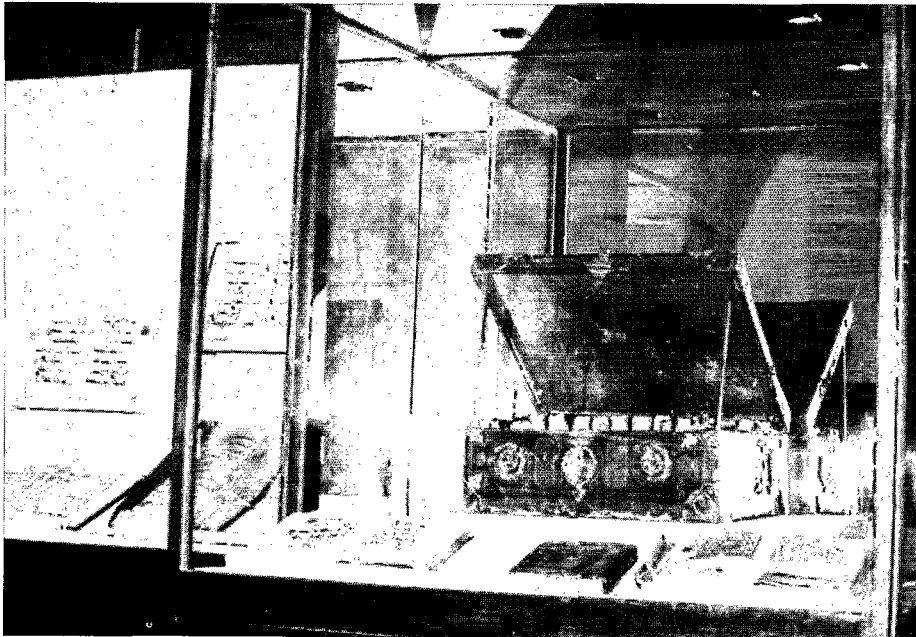
Pour les lecteurs qui ignoreraient ce qu'est le Haram al-Charif, il est peut-être utile d'apporter quelques précisions. D'après une tradition commune aux juifs, aux chrétiens et aux musulmans, l'épisode du sacrifice d'Abraham se serait déroulé à Jérusalem, sur un rocher autour duquel, au cours des siècles passés, les

foules sont venues prier. Pour les musulmans, le caractère sacré du site est d'autant plus fort que, selon les textes religieux, le prophète Muhammad, au cours d'un voyage nocturne, aurait été miraculeusement transporté à Jérusalem sur le mont du Rocher. C'est là qu'il serait monté aux cieux pour s'entretenir avec Dieu, puis, dans la même nuit, serait retourné à La Mecque.

Ce voyage mentionné par le Coran a fait que, pour les musulmans, l'esplanade est devenue un lieu de dévotion dès la prise de Jérusalem par le calife Omar en 638. Un splendide bâtiment – le Dôme du Rocher – fut édifié en 691 au-dessus de la roche sacrée. Un second édifice – la mosquée al-Aqsa – fut construit entre 709 et 715. Les divers autres bâtiments qui entourent ces deux édifices principaux ont été ajoutés au cours des siècles suivants. Les croisés (plus particulièrement les Templiers) y laissèrent des traces de leur passage.

Il s'agissait donc d'établir un musée de site afin de présenter l'histoire du Haram al-Charif (le Noble Sanctuaire), des édifices qui s'y trouvent, ainsi que d'exposer les dons offerts au Haram depuis le début du VII^e siècle de l'ère chrétienne.

Pour abriter ce musée, nous avions à notre disposition deux bâtiments, ou plutôt deux vastes salles disposées en équerre. L'une, la plus récente, à travée simple,



Vitrine de la salle II dédiée aux corans. Le coffre en bois recouvert de cuir avec applications en argent émaillé contient les trente parties d'un coran en coufique maghrébin. L'ensemble provient du Maroc et date du XIV^e siècle.

[Photo: Musée islamique du Haram al-Charif, Jérusalem.]

datant probablement du XIV^e siècle, avait été une mosquée, un passage ménagé à travers le mihrab permettant d'accéder à la seconde salle, datant du XII^e siècle. Bâtie par les Templiers, cette immense salle à double travée offre de belles voûtes d'arêtes supportées par des piliers massifs.

Cet ensemble d'une très grande sobriété, édifié en blocs de calcaire doré caractéristiques de Jérusalem, offrait 1 200 mètres carrés à aménager selon notre imagination. Finalement, 900 mètres carrés furent retenus pour l'exposition. La beauté et le caractère des salles ne se prêtant pas à un découpage, nous avons utilisé dans la première salle une différence de niveau pour ménager trois espaces :

Le premier, correspondant à l'entrée, était naturellement déterminé par la coupole hémisphérique qui le couvrait. Un mur parabolique fut édifié face à la grande porte, sur lequel figure maintenant une calligraphie en caractères coufiques reproduisant un important verset du Coran : « Gloire à Celui qui a transporté Son serviteur, la nuit, de la Mosquée sacrée à la Mosquée très éloignée, autour de laquelle Nous avons mis Notre Bénédiction afin de lui faire voir certains signes. Il est Celui qui voit tout et qui entend tout ». Un plan général du Haram figure également dans cet espace.

Le deuxième espace, situé en contrebas, est dédié à la présentation d'objets offerts en don au Haram. Ce sont essentiellement : des métaux, généralement du cuivre (chandeliers, brûle-parfum, récipients divers, cachets) ; des céramiques et quelques porcelaines de Chine ; de la verrerie ; une collection de monnaies d'épo-

ques diverses, surtout islamiques. Les vitrines qui façonnent l'espace ont été réalisées à partir de mes dessins par l'atelier de menuiserie de l'École technique des orphelins musulmans, de même que toutes celles qui figurent dans le musée.

Le troisième espace, situé légèrement en contrebas, est dédié à une très importante collection de corans d'époques diverses allant du VIII^e au XX^e siècle. Cet espace étant baigné par la douceur de l'éclairage naturel, il a été préféré pour présenter les manuscrits.

A travers le mihrab de la mosquée du XIV^e siècle, on accède à la salle des Templiers. Les espaces délimités par les piliers et les voûtes d'arêtes sont les seules limites. Les dimensions de cette salle (37 mètres × 16 mètres) nous ont conduit à y présenter le second groupe d'objets, constitué d'éléments d'architecture et d'inscriptions diverses provenant en grande majorité du Haram. En effet, au cours des siècles, les puissants du monde islamique ont rivalisé de zèle afin d'orner ou de restaurer le Haram et ses deux sanctuaires principaux. Chaque restauration ayant amené la dépose de l'ensemble ou d'une partie du décor antérieur, de nombreux éléments en ont été conservés. Ils sont aujourd'hui exposés au musée. On y trouve des pièces aussi marquantes que : les panneaux en bois sculpté provenant du plafond de la nef centrale de la mosquée al-Aqsa et datant du VIII^e siècle ; une très belle grille en fer forgé du XII^e siècle, provenant du Dôme du Rocher, où elle avait été installée par les croisés ; les restes brûlés du grand mimbar (chaire à prêcher) de la mosquée al-Aqsa, réalisé en 1168 et offert par Salah Eddin (Saladin), lorsqu'il reprit Jérusalem aux croisés en 1187 (cette œuvre d'art fut pratiquement anéantie lors d'un incendie en 1969) ; trois des quatre portes monumentales du Dôme du Rocher, recouvertes de plaques de cuivre décoré, avec une inscription datée de 1564 ; de nombreuses inscriptions commémoratives de dons, de fondations ou de restaurations des bâtiments, certaines datant des XI^e et XII^e siècles ; des pierres tombales, dont certaines datent du X^e siècle ; une sélection de chapiteaux divers ; trois vitraux de la mosquée al-Aqsa pouvant dater des XVIII^e-XIX^e siècles.

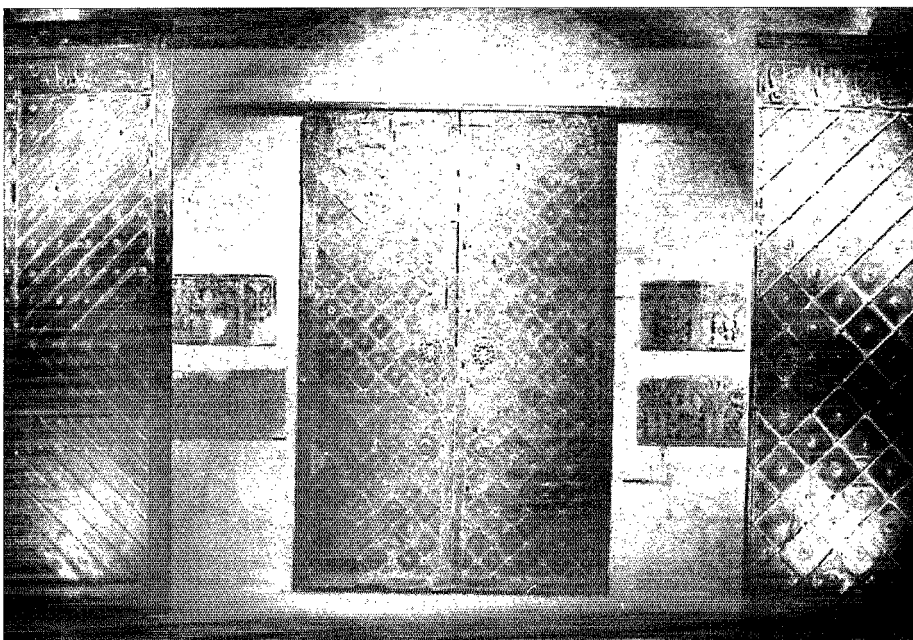
Ces éléments sont exposés dans des espaces dédiés à la mosquée al-Aqsa, à son histoire, à l'évolution de sa construction, à ses chapiteaux et ornements sculptés, au Dôme du Rocher, à ses divers revêtements extérieurs et aux inscriptions.

Tous ces objets, représentatifs des ten-

dances artistiques diverses qui, au cours des siècles, ont transformé l'allure des bâtiments du Haram, sont accompagnés d'informations en arabe, en français et en anglais.

En dehors des espaces publics, nous avons consacré une partie des locaux aux réserves et à un atelier de restauration qui mesure environ 160 mètres carrés sur une hauteur de neuf mètres. Dans un premier stade, tous les objets ont été inventoriés et photographiés avant d'être exposés ou mis en réserve. Dans l'avenir, il serait souhaitable que des spécialistes puissent procéder à l'étude approfondie des collections.

Les travaux de bâtiment, l'installation électrique, les divers aménagements ont été réalisés exclusivement par les équipes d'ouvriers spécialisés qui, le reste du temps, assurent les restaurations et



Un des panneaux de bois de cyprès sculpté provenant du plafond de la mosquée al-Aqsa, VIII^e siècle.

[Photo: Musée islamique du Haram al-Charif, Jérusalem.]

Double portes monumentales en bois recouvertes de plaques de cuivre, provenant du Dôme du Rocher à Jérusalem, XV^e siècle.
[Photo: Musée islamique du Haram al-Charif, Jérusalem.]



Agencement de grandes jarres d'époques diverses pour stocker l'huile destinée aux lampes.

[Photo: Musée islamique du Haram al-Charif, Jérusalem.]

l'entretien du Haram. Tous ont pris à cœur ce travail pour que leur musée puisse témoigner de la grandeur de l'histoire du troisième lieu saint de l'Islam après La Mecque et Médine.

Le Musée arménien

Le second projet muséologique conduit par la Direction générale des relations scientifiques, culturelles et techniques du Ministère français des relations extérieures, qui va bientôt s'achever, concerne la réorganisation du Musée arménien. La communauté arménienne de Jérusalem est une des plus anciennes communautés chrétiennes à s'être installées dans la Ville sainte. Près du quart de la cité (au sud-ouest) est occupé par le quartier arménien, construit autour de la cathédrale Saint-Jacques, qui, dans son état actuel, date du XII^e siècle. Au cours des siècles, les pèlerins arméniens, venus de l'Arménie ou de la Diaspora, y ont déposé de très nombreuses offrandes qui se sont accumulées dans les chapelles et bibliothèques de la cathédrale et du couvent.

En 1969, l'exposition qui fut organisée permit de se faire une idée de la richesse des collections. L'intérêt du public amena le Patriarcat à envisager la création d'un musée. Grâce à une aide financière privée, le E. and H. Mardikian

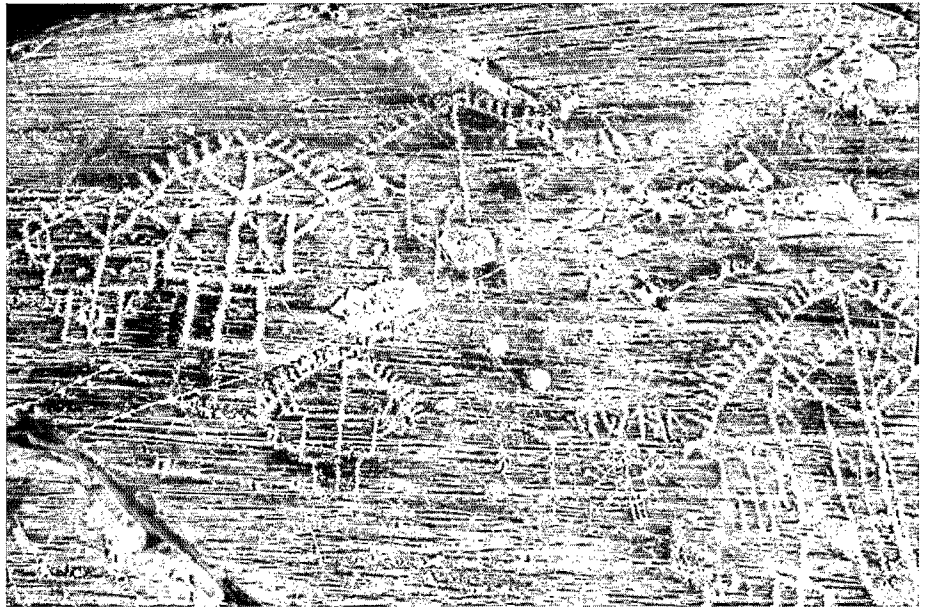
Museum for Armenian Art and Culture put être ouvert en 1979. Cette première réalisation était certes intéressante mais pouvait être améliorée rapidement. A la demande du Patriarcat arménien de Jérusalem, l'auteur de cet article fut donc chargé de réorganiser le musée.

Édifié en 1854, le bâtiment était conçu pour remplir sa vocation de séminaire. C'est pour cette raison qu'il était constitué de multiples cellules, de dimensions réduites, indépendantes les unes des autres. Par la suite, cette disposition contraignit les visiteurs du musée à entrer et sortir de chacune des petites pièces à visiter. Ce parcours sinueux nuisant à la compréhension de l'exposition, notre premier souci fut d'améliorer le système de circulation. Les cloisons furent percées de larges baies de façon à permettre une visite plus facile et plus agréable tout en améliorant la présentation.

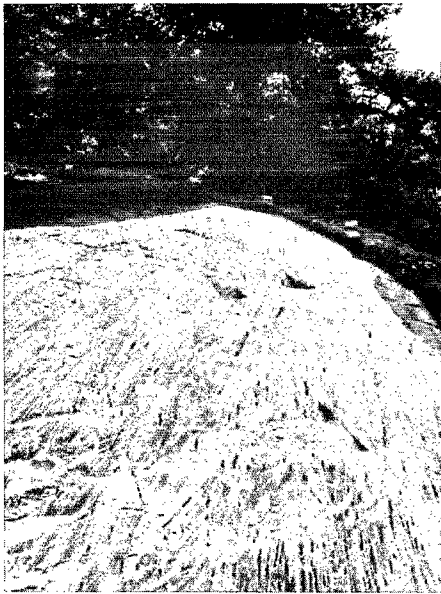
Une fois que l'inventaire des objets fut terminé, il fallut redéfinir le rôle du musée. Au rez-de-chaussée, il fut décidé de présenter l'histoire générale de l'art de l'Arménie, illustrée de nombreuses cartes géographiques et historiques, de photographies et de diapositives ainsi que de documents graphiques divers, d'objets originaux et de copies d'objets conservés en Arménie soviétique. Le premier étage sera consacré à l'histoire des Arméniens en Terre sainte et surtout à Jérusalem. C'est à cet étage que se trouvera l'essentiel des objets divers offerts par les pèlerins. La surface d'exposition est d'environ 1 000 mètres carrés, auxquels viennent s'ajouter une salle d'exposition temporaire et de conférence, ainsi que les locaux de service et les réserves d'objets.

Le style néo-gothique du bâtiment constitue un cadre digne de la longue et riche histoire d'un peuple dont l'existence a été fréquemment remise en question. Situé entre les empires géants du Proche-Orient ancien (Rome et la Perse, Byzance et la Perse, puis Byzance et le monde arabe), ce petit pays fut très souvent condamné à être le champ de bataille de ses grands voisins. On se fit donc un devoir de lui rendre hommage en mettant en valeur sa culture et son art, généralement mal connus.

Exemples de gravures de l'âge du fer sur des rochers du parc de Nadro.
[Photo: Centro Camuno di Studi Preistorici.]



L'iconographie préhistorique et sa présentation in situ



LE PARC DE NADRO. Gravures rupestres photographiées immédiatement après traitement par la méthode « neutre », qui met en évidence les figures gravées.
[Photo: Centro Camuno di Studi Preistorici.]

L'art rupestre est l'expression graphique spontanée, souvent inconsciente, d'une culture qui apporte un témoignage unique d'une créativité associant le sentiment religieux et les conventions rituelles, sociales et culturelles d'un passé millénaire. Il nous permet de retrouver nos racines culturelles les plus profondes. L'iconographie préhistorique est une discipline relativement neuve qui étudie les parois peintes ou gravées de la préhistoire et offre une riche typologie de figures géométriques, réalistes et symboliques – les trois aspects étant fréquemment représentés sur une même surface.

Il est nécessaire d'analyser, de dater et d'utiliser ces nouveaux éléments de façon à mieux connaître ceux qui les ont produits et à pouvoir faire des comparaisons ainsi que des rapprochements entre leur culture et celles d'autres peuples pour enrichir notre compréhension scientifique du phénomène humain. Le champ d'investigation n'est pas simplement matériel mais s'étend à un domaine plus secret qui n'est pas toujours immédiatement accessible.

L'art rupestre offre ainsi à la muséographie un domaine d'investigation entièrement nouveau. L'objet « muséographique » au sens traditionnel est remplacé ici par l'expression des traces graphiques et iconographiques laissées par un peuple à

Tiziana Cittadini

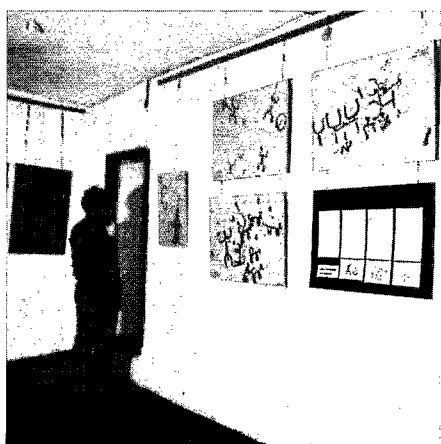
Architecte diplômée de l'Université de Venise. Actuellement chargée du laboratoire et de l'aménagement du site au Centre camunien d'études préhistoriques (Centro Camuno di Studi Preistorici – Capo di Ponte) et coordonnatrice du parc-musée de Nadro.

un certain moment de son histoire. L'importance des sites rupestres réside donc précisément dans l'appréhension de cet accord subtil entre l'homme, l'environnement et l'objet (dont même les visiteurs occasionnels sont conscients).

Les vestiges de l'art rupestre se prêtent mal à l'exposition dans des musées. *In situ*, les parois décorées se trouvent en étroite relation avec leur environnement naturel. L'art pariétal préhistorique nous permet de mesurer combien la configuration de la caverne était importante pour la mise en place des images. Les accidents naturels, les fissures et les protubérances étaient des formes auxquelles l'homme primitif attachait un sens qu'il n'a pu pleinement approfondir qu'en devenant artiste et créateur. De même, l'environnement des œuvres de l'art rupestre préhistorique est chargé de sens. Nous savons que la position des rochers par rapport au paysage et à la végétation, la nature de la surface elle-même, son aspect lisse ou ses aspérités et ondulations naturelles étaient autant de facteurs déterminants dans le choix du support.

L'environnement de l'art préhistorique constitue donc un élément essentiel à sa compréhension. Un autre aspect important est la superposition des tracés sur les surfaces peintes ou gravées, qui rend très difficiles leur identification et leur inter-

LE PARC DE NADRO. Panneau mettant en évidence le relief d'une gravure rupestre. Les différentes périodes, avec le style des gravures, sont indiquées à droite. [Photo: Centro Camuno di Studi Preistorici.]



L'exposition, destinée à préparer les touristes à la visite du parc, comprend des panneaux, des diagrammes et des matériels archéologiques.

[Photo: Centro Camuno di Studi Preistorici.]

1. En ce qui concerne les activités internationales du Centro Camuno di Studi Preistorici, voir l'article d'Emmanuel Anati dans le volume XXXIII, n° 4, 1981, de *Museum* et les recommandations formulées par la Consultation internationale qui s'y est tenue en 1981, reproduites dans *Museum*, vol. XXXIV, n° 1, p. 67 et 68.

prétation. Il est fréquent qu'une surface de quelques mètres carrés comporte des centaines de figures appartenant à différentes périodes et cultures qui se superposent en un désordre apparent.

Toute tentative valable d'utilisation de cet héritage culturel à des fins éducatives doit donc : a) présenter le « document » aussi clairement et objectivement que possible afin de permettre une appréciation objective et non manipulée de l'œuvre d'art, et b) fournir des instruments adaptés à l'interprétation et à la compréhension de l'œuvre. Dans un premier temps, des études doivent permettre l'analyse et l'interprétation scientifique des traces, de façon à approfondir, par la suite, les différentes figures en vue de les isoler et de définir leur logique interne : opposition des diverses périodes et expression stylistique de chaque cycle avec ses thèmes et son contenu expressif.

C'est pourquoi la présentation requiert deux espaces différents et matériellement distincts : a) le site à ciel ouvert, dans un environnement où l'homme moderne se fait sentir aussi peu que possible, et b) l'espace clos du musée, qui fournit les informations nécessaires à la compréhension et à l'interprétation de l'œuvre.

Le Val Camonica est l'un des centres mondiaux de l'art rupestre préhistorique où des spécialistes étudient depuis des années cet art en même temps que le problème de sa préservation et de sa réévaluation active. Ces derniers temps, les recherches effectuées au Centro Camuno di Studi Preistorici ont contribué à sensibiliser les autorités à ce problème et abouti à la création de parcs et de réserves¹.

Le parc-musée de Nadro

A cet égard, on peut citer notamment le parc-musée de Nadro, où un programme de ce type est en voie de réalisation. Il s'agit de combiner les résultats de la recherche et une approche muséographique qui s'appuie sur l'existence des deux éléments définis mentionnés ci-dessus : un parc à ciel ouvert où se trouvent des surfaces gravées et un musée explicatif à l'intérieur d'un bâtiment.

Ce parc abrite les surfaces gravées à ciel ouvert. Les problèmes strictement muséographiques de cette zone concernent la préservation des surfaces et la mise en valeur des figures gravées. Les roches ont été traitées à titre prophylactique par la méthode « neutre » et les œuvres analysées. Il existe un dispositif de protection permanente, mais, faute de moyens, celui-ci n'a pas encore pu être appliqué :

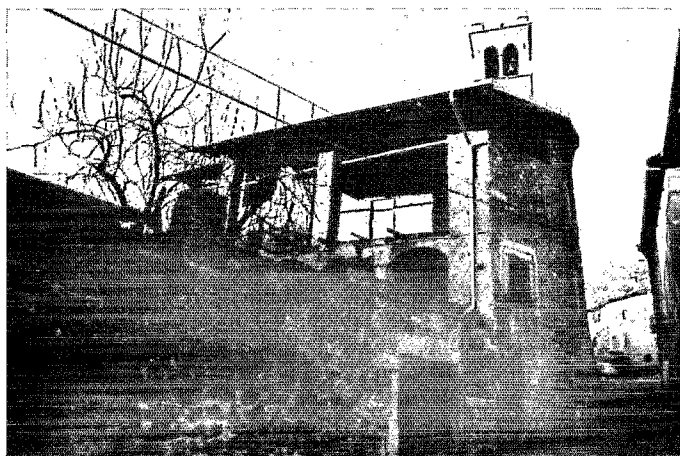
il suffirait de recouvrir toutes les surfaces de plaques de Plexiglas qui élimineraient la principale cause de détérioration, à savoir le ruissellement. Des panneaux en Plexiglas placés à proximité reproduisent, sous une forme schématique, l'ensemble de la surface gravée en indiquant les principales périodes archéologiques représentées, la date approximative des différentes figures et leurs caractéristiques stylistiques. Ainsi informé des résultats de la recherche iconographique, stylistique et figurative, le visiteur regarde avec plus d'attention la surface gravée pour repérer les différents styles et périodes. Des repères sont utilisés pour indiquer et limiter la surface.

Le travail sur l'environnement prend également pour point de départ l'étude de la situation locale, de son origine et de son évolution (y compris les interférences extérieures dues à l'homme) pour reconstituer l'environnement des diverses périodes. La flore dans toute sa diversité est exposée *in situ* et également reproduite et analysée dans une brochure. L'environnement naturel est modifié par le temps et l'action des hommes, évolution que l'on peut reconstituer de façon concrète en étudiant le paysage.

En ce qui concerne les infrastructures des parcs-musées — communications, signalisation routière, etc. — on tend de préférence à utiliser ou à rétablir les voies préhistoriques et médiévales existantes et à effectuer un minimum de changements ou d'innovations.

Le musée de Nadro

Destiné à initier les visiteurs, le musée fait partie intégrante du site. Il se trouve dans le petit village médiéval de Nadro, en bordure du parc préhistorique. Dans les quatre petites pièces qui le composent, on poursuit un itinéraire des recherches pour réunir les données scientifiques obtenues ces dernières années. Au Val Camonica, il a été possible de distinguer cinq grandes périodes culturelles (marquées par des changements socio-économiques), dont chacune se caractérise par un style et un mode d'expression particuliers et un répertoire de figures et de thèmes spécifiques. La phase la plus archaïque se caractérise presque exclusivement par la présence de grands animaux. Elle fait place ensuite à un style plus schématique ayant pour thèmes les formes primitives d'agriculture et d'élevage. Les premiers exemples de travail du métal coïncident avec l'apparition de stèles représentant des personnages et de compositions monumen-

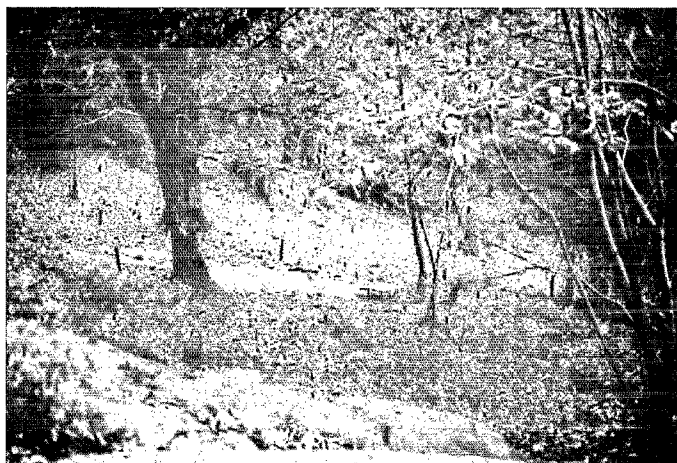


LE MUSÉE DE NADRO. Ce petit musée est installé dans un bâtiment du XVI^e siècle du centre historique de Nadro, à l'entrée du parc.

[Photo: Centro Camuno di Studi Preistorici.]

Une partie du parc en plein air, avec une paroi gravée, signalée par un panneau explicatif.

[Photo: Centro Camuno di Studi Preistorici.]



tales. Enfin, l'âge du bronze, puis l'âge du fer se caractérisent par un dynamisme caractéristique des figures, la représentation de thèmes quotidiens et la présence d'une abondante représentation symbolique. Le travail muséographique s'inspire de ces données de base. Des précisions concernant le style, les thèmes, etc., permettent de mieux distinguer les étapes culturelles correspondant à chaque période archéologique. Le visiteur peut ainsi vérifier et réviser son appréciation des figures en fonction des caractéristiques des différents styles. Le matériel d'explication s'accompagne de photographies, de croquis et de panneaux de synthèse.

Pour faciliter l'identification et la mémorisation des diverses périodes historico-figuratives, chaque période historique et culturelle est symbolisée par une couleur différente ; par exemple, le jaune est utilisé pour le néolithique. Des jeux éducatifs destinés aux jeunes (les enfants d'âge scolaire viennent en grand nombre) facilitent l'identification des différents styles tout en s'efforçant de sensibiliser les visiteurs au passage du temps et à l'histoire (l'habitat au temps de la préhistoire, celui de nos ancêtres et celui d'aujourd'hui, etc.).

Ce petit musée et le site adjacent ont

été créés indépendamment des grandes organisations culturelles gouvernementales. L'installation du musée (dans un bâtiment du XVI^e siècle) n'a été possible que grâce à l'effort consenti par la population et le conseil municipal du village, effort qui dure encore aujourd'hui. De son côté, le Centre camunien d'études préhistoriques a apporté son appui scientifique et technique à cette approche tout à fait nouvelle du problème muséographique de l'art rupestre préhistorique en fonction de deux univers que tout paraît séparer ; celui d'un petit village alpin et celui de la recherche scientifique. Même s'il subsiste de graves problèmes d'espace, de restauration et de financement, les résultats ont été des plus encourageants : les jeunes contribuent aux travaux de recherche et d'exploration, servent de guides aux touristes et assurent le fonctionnement du petit musée, qui, volontairement, reste constamment ouvert et sans surveillance. Le plus gros effort porte sur la population scolaire, qui constitue l'avenir du pays. Des réunions sont organisées entre écoliers et spécialistes sur divers aspects de la recherche préhistorique ; par exemple, sur la notion de document, d'histoire et de temps (ainsi que sur les problèmes de collecte ou de repro-

duction photographique d'anciens objets de la localité, de récits, de folklore, etc.). Ces réunions permettent également de dédramatiser la notion de culture historique en l'associant à des préoccupations plus terre à terre et d'établir un lien entre préhistoire, histoire médiévale et vie quotidienne.

Loin d'être une initiative isolée, la création de l'ensemble du parc-musée de Nadro, s'inscrit dans le cadre plus vaste du projet PAVES² concernant les deux vallées alpines du Val Camonica de la Valteline et du Haut Sebino, qui abritent plus de 180 000 gravures préhistoriques et autres témoignages de dix mille ans d'histoire humaine. Le projet prévoit la création de toute une série de parcs-musées comme celui de Nadro dans les zones qui présentent la plus grande concentration de gravures ou de témoignages archéologiques importants dans un site naturel. La coordination de l'ensemble sera assurée par le Centre de recherche culturel déjà en place au Centro Camuno di Studi Preistorici.

[Traduit de l'italien]

2. Le projet PAVES a été élaboré et lancé par le Centro Camuno di Studi Preistorici et concerne également les côtes du lac Iseo.

Quelques informations techniques

A la demande de *Museum*, et comme cela a été proposé par Jean Yves Veillard dans le volume XXXIII, n° 2, p. 124, l'auteur nous a communiqué un certain nombre d'informations techniques relatives au financement.

Les bâtiments acquis par le Conseil municipal de la commune de Ceto ont besoin d'être restaurés d'urgence. La présentation archéologique a été réalisée avec le concours du Centre camunien et de la population locale. Étant donné que les autorités compétentes s'en désintéressent

complètement, il a été décidé de poursuivre la restauration des bâtiments en faisant appel aux ressources disponibles au niveau local, à savoir les services des bénévoles, des employés municipaux, etc. Le devis ci-joint fait état des coûts approximatifs. Cette estimation faite pour 1979 a été mise à jour au 31 décembre 1981, en tenant compte d'une majoration de 40% correspondant à un taux annuel d'inflation de 20%, avant d'être soumis à la Commission des musées de la région de Lombardie.

BIBLIOGRAPHIE

Sur l'art rupestre camunien

ANATI, Emmanuel. *Origini della civiltà camuna* [Origines de la civilisation camunienne]. Capo di Ponte (Italie), Edizioni del Centro, 1968. (Studi Camuni, 3.)

—. *Évolution et style de l'art rupestre camunien*. Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1975 (nouvelle édition, 1979). (Archivi, 6.) [Existe en italien, en anglais et en français.]

—. *I Camuni alle origini della civiltà europea* [Les Camuniens aux origines de la civilisation européenne]. Milan, Edizioni Jaca Book, 1980 (nouvelle édition, 1982).

—. *Valcamonica: 10 000 anni di storia* [Le Val Camonica: 10 000 ans d'histoire]. Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1980. (Studi Camuni, 8.)

Sur les méthodes d'étude de l'art rupestre

ANATI, Emmanuel. *Methods of recording and analysing rock engravings*. Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 1976. (Camunian studies, 7.) [Existe en italien et en anglais seulement.]

FICHE TECHNIQUE

	Nouveau bâtiment	Ancien bâtiment rénové
<i>Coût total</i>		
<i>Coût du bâtiment (en lires)^a</i>		147 166 000
Maçonnerie et plâtres		88 052 000
Menuiserie		6 379 000
Peintures et parquets		12 730 000
Couverture, couvrement		11 305 000
Électricité		11 900 000
Chauffage		16 800 000
Sécurité		(Non calculé)
<i>Coût de l'équipement muséographique (en lires)</i>		42 000 000
Vitrines, piédestals, suspensions		
Éclairage		30 000 000 ^b
Matériel visuel (panneaux muraux, cartes, etc.)		
Matériel audiovisuel		12 000 000
<i>Surface totale (en mètres carrés)</i>		493
Accueil et activités annexes		106
Exposition		250
Stockage		25
Services techniques		85
Bureaux		27
<i>Budget annuel</i>		(Non estimé)
Investissements		
Budget de fonctionnement		
Achats		
Divers		
<i>Personnel</i>		(Non applicable)
Administratif		
Scientifique		
Gardiennage		
Technique		

a. En juillet 1982, 1 dollar des États-Unis d'Amérique équivalait à 1 364 lires italiennes.

b. Estimation maximale.

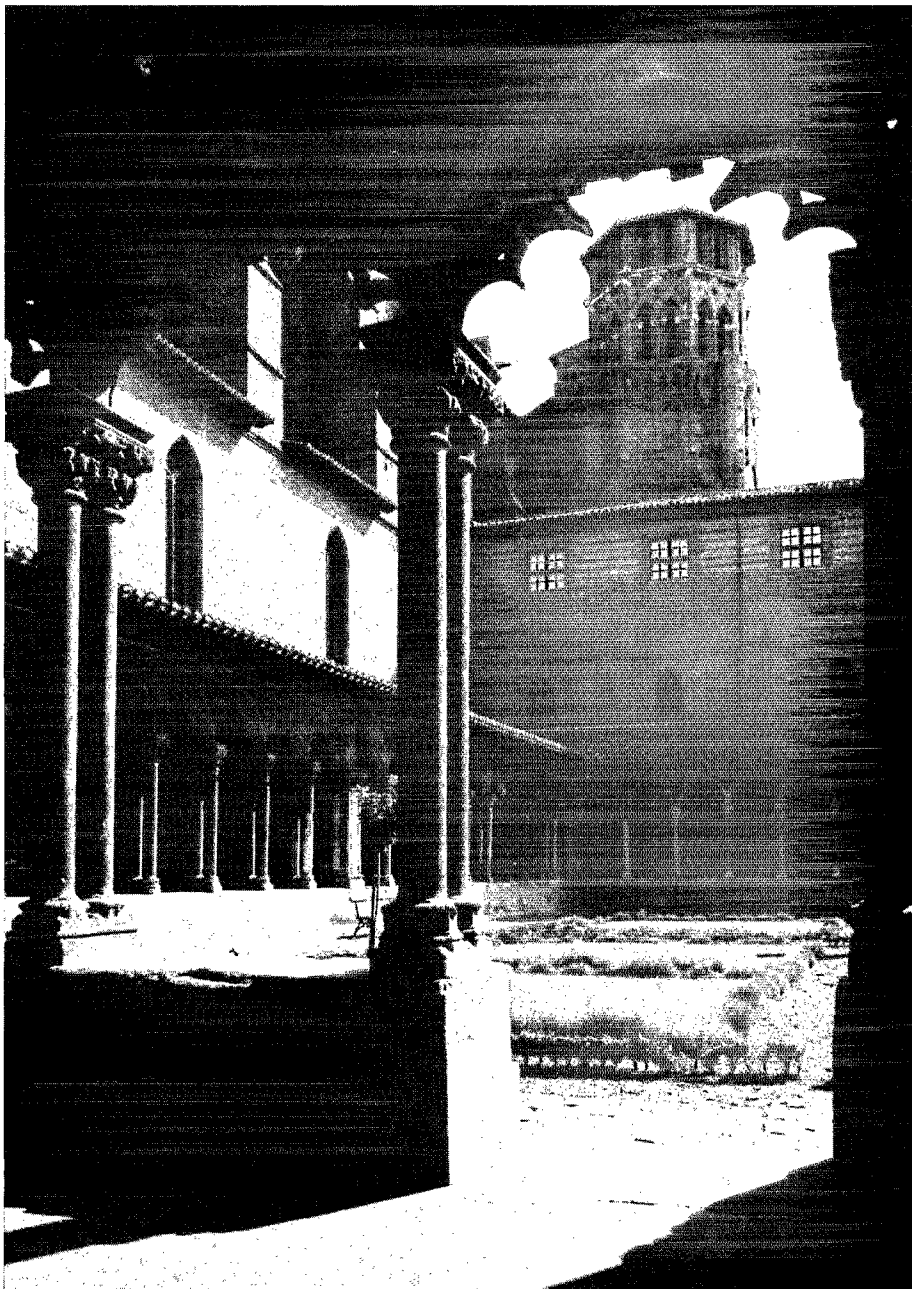
Cette fiche technique me paraît excellente. Pour ma part, je me contenterai simplement d'ajouter une rubrique supplémentaire (peut-être pour tenir compte des circonstances particulières dans lesquelles nous nous trouvons) au sujet des sources et/ou des organes de

financement. Il y a peut-être là une idée qui pourrait intéresser d'autres musées. Nous ne disposons pas encore d'informations définitives en ce qui concerne le personnel et la mise en place des vitrines.

Le Musée des Augustins de Toulouse : mise en valeur d'une prestigieuse collection

Mary O'Neill

MUSÉE DES AUGUSTINS, Toulouse. Cloître du XIV^e siècle du couvent des Augustins. Musée des beaux-arts. Venant de la rue, le visiteur pénètre dans un autre univers.
[Photo : Musée des Augustins, Toulouse.]



Après le Louvre et le château de Versailles, c'est le Musée des Augustins de Toulouse qui possède en France l'une des plus prestigieuses collections de tableaux de maître. Les touristes, les amateurs d'art et les spécialistes, habitués aux expositions souvent ternes, démodées, mal éclairées et réalisées au petit bonheur qui sont l'ordinaire des musées français, seront heureusement surpris lorsqu'ils visiteront le Musée des Augustins, récemment rénové et aménagé. Quelque trois cent cinquante

tableaux, choisis parmi les plus beaux sur un total de plus de deux mille, ont été nettoyés, restaurés et présentés d'une façon entièrement nouvelle. Le résultat est de tout premier ordre et mérite tout à la fois l'attention des professionnels et celle du public¹.

Les grands maîtres exposés dans un couvent

Organiser une exposition dans un couvent construit entre le XIV^e et le XVI^e siècle et comprenant une annexe de la fin du XIX^e à partir d'une collection de tableaux nombreuse et variée apparaît à beaucoup de conservateurs comme une tâche démesurée. Elle pose en effet un grand nombre de problèmes dont les conservateurs qui ont la chance de disposer de bâtiments spécialement conçus n'ont pas la moindre idée. De son côté, le maître d'œuvre du couvent pouvait difficilement prévoir toutes les difficultés qu'il a dû surmonter : éclairage, régulation de la température, maintien de l'hygrométrie, pour ne citer que ces exigences, sont deux fois plus difficiles à aménager dans des musées ou des galeries logés dans des monuments historiques que dans des bâtiments spécialement conçus pour les besoins des expositions. A vrai dire, cette entreprise est si difficile que les essais d'exposition dans des châteaux ou des palais, par exemple, échouent souvent lamentablement et donnent envie au visiteur de se diriger au plus vite vers la sortie pour retrouver l'atmosphère plus attrayante du monde extérieur. Cependant, à Toulouse, la réussite est complète : le couvent des Augustins met en valeur l'éclat de la collection, en offrant aux tableaux et au visiteur un cadre agréable, original et varié. Quelque trois cent cinquante tableaux sont exposés dans six salles différentes du couvent spécialement choisies pour répondre aux exigences esthétiques propres de la collection. Dans un musée ordinaire, aseptisé,

1. Je tiens à remercier Alain Mousseigne, conservateur des peintures au Musée des Augustins, pour son aide généreuse et ses conseils, qui m'ont permis de rédiger cet article. C'est Alain Mousseigne qui a conçu et réalisé les expositions décrites ici.

Vue du chevet avec sa fresque du Jugement dernier du xv^e siècle, dans l'église du couvent qui abrite une magnifique exposition d'œuvres sacrées.
[Photo : Musée des Augustins, Toulouse]

L'église du couvent, construite entre le xiv^e et le xv^e siècle. Un cadre idéal pour cinquante-cinq tableaux sacrés.

[Photo : Musée des Augustins, Toulouse.]



symétrique et d'une sobriété cossue, seul le visiteur le plus infatigable et le plus zélé pourrait sans effort regarder trois cent cinquante tableaux répartis dans six salles. A Toulouse, en revanche, on ne sait jamais quel décor, quelle ambiance on va découvrir en s'aventurant dans la prochaine salle, ou en s'engageant dans un escalier ancien...

Cinquante-cinq classiques de la peinture religieuse dans un cadre de rêve

Construite entre le xiv^e et le xv^e siècle, la splendide église du couvent offre un cadre idéal pour une partie de la collection de tableaux sacrés, qui est peut-être la plus importante de France. Dans la plupart des musées, il serait pratiquement impossible d'accrocher et de bien exposer cinquante-cinq toiles et panneaux immenses : même dans des salles assez grandes et hautes de plafond, l'alignement d'un grand nombre de tableaux disposés côte à côte ne serait guère apprécié. Mais l'église du couvent, vaste, lumineuse, accueillante et agréable, peut le permettre. Loin d'être à aucun moment terrassé tout d'un coup par le déploiement de cinquante-cinq grands tableaux,

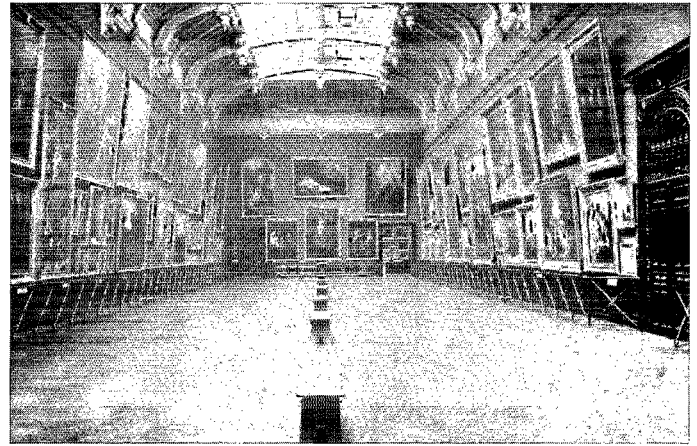
le visiteur les découvre petit à petit en se promenant dans l'église. Les dix-sept chapelles latérales sont savamment utilisées pour présenter des groupes de deux à quatre tableaux, qui sont rapprochés pour des raisons diverses : thème commun, liens historiques ou chronologiques, parenté de style, etc.

Une magnifique *Crucifixion* de Rubens, très émouvante, fixée sur une sorte d'écran sur pied, occupe le centre (où devrait normalement se trouver l'autel), tandis qu'on peut admirer, au-dessus, des éléments architecturaux d'origine (du xiv^e au xviii^e siècle) de l'église, récemment nettoyés et restaurés – corbeaux et rinceaux du xv^e siècle, par exemple – ainsi que des restes de la décoration de stuc peint du xiv^e au xviii^e siècle... Sous la voûte triomphale qui surplombe le chevet se trouve une admirable fresque du *Jugement dernier* du xv^e. Vers le fond de l'église, dans l'allée centrale, sur une sorte de structure, on découvre deux immenses toiles (mesurant presque 6,5 × 3 mètres) peintes, après 1630, par Simon Vouet (1590-1648) pour l'église des Pénitents noirs, à Toulouse.

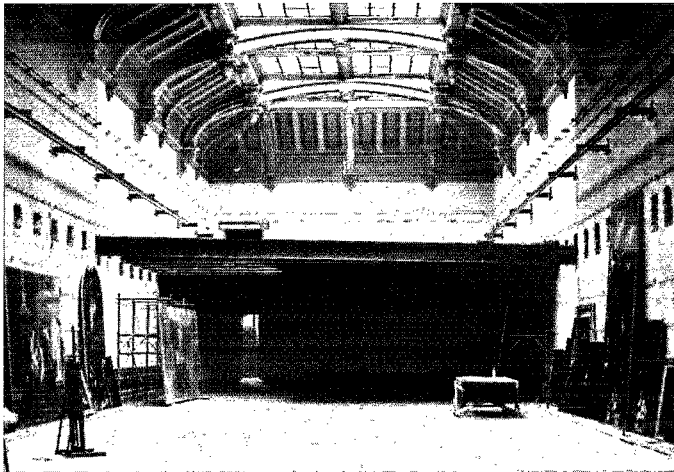
Regarder des peintures dans les églises est habituellement une entreprise difficile et souvent crépusculaire: les tableaux sont

fréquemment accrochés très haut et, quand ils ne sont pas encrassés par les siècles, on peut à peine les distinguer dans la pénombre des chapelles latérales. Mais ici l'éclairage est excellent : la lumière naturelle coule de la double rangée de vitraux gothiques et de la rosace percée dans le mur ouest, complétée par des spots judicieusement disposés. Pas le moindre reflet sur les tableaux. Filtrant à travers la belle rosace, les rayons du soleil jettent sur les murs gris de ravissantes diaprures. Dans la lumière pure et délicate de l'église paisible et dans la musique des orgues, les immenses toiles sacrées, exposées dans leur fraîcheur et dans leur beauté originelles, prennent un sens particulier. Dans ce cadre comparable à celui auquel elles étaient destinées, on parvient mieux à les comprendre. Et, dans la superbe église du Musée des Augustins, parmi tant de chefs-d'œuvre émouvants de la peinture et de la sculpture sacrées, André Malraux ne pourrait pas dire : « Dans les musées, les œuvres d'art n'ont plus la signification, le rôle qu'elles avaient dans le cadre pour lequel elles avaient été créées. »
(*Les voix du silence.*)

L'imposante galerie de 56 mètres sur 15 photographiée au début du siècle. A sa place, le visiteur découvrira désormais trois salles.
[Photo : Musée des Augustins, Toulouse.]



Travaux de rénovation entrepris dans la grande salle construite à la fin du XIX^e siècle. La salle a été divisée en deux par une cloison centrale; une moitié a été à son tour divisée en deux par la mezzanine qu'on voit ici en cours de construction.
[Photo : Musée des Augustins, Toulouse.]



Un univers de contrastes

Il y a quelque chose d'un peu hollandais dans l'aspect même de la galerie qui donne sur le petit cloître où sont exposées à juste titre peintures hollandaise et flamande. Le plafond bas, les poutres de chêne apparentes, les fenêtres aux carreaux en losange colorés font de cette petite salle d'exposition un coin charmant et intime pour cette partie de la collection composée surtout de petits tableaux, entre autres de Breughel, de Brill et de Van Goyen. Dans l'une des ailes, le visiteur peut découvrir quelques peintures italiennes : Guardi, Crespì, Solimena, etc., bien éclairées par la verrière du plafond surmontée de tubes fluorescents à écran ultraviolet.

Construite à la fin du XIX^e siècle d'après les plans de Viollet-le-Duc, modifiés par l'architecte toulousain Darcy, l'annexe du musée contribue à créer un univers totalement différent. Ceux qui se souviennent de cette imposante et austère galerie de 56 mètres de longueur sur 15 de largeur pousseront un soupir de soulagement en découvrant aujourd'hui trois salles agréables. Dans une moitié de l'ancienne galerie sont présentées des peintures du XIX^e siècle. L'au-

tre moitié a été divisée en deux par une mezzanine, à laquelle on accède par un escalier, et qui peut recevoir deux fois plus de tableaux.

Les murs beiges servent de toile de fond discrète et harmonieuse à la collection du XVIII^e siècle de la salle du bas. Parmi les chefs-d'œuvre de l'École de Toulouse, qui rivalisa avec celle de Paris, figurent des toiles de Jean-Pierre et Antoine Rivalz et de Jean Chalette, sans compter deux beaux Mignard. La lumière est dispensée par un assortiment de spots et d'ampoules à incandescence, montés sur des glissières de plafond habilement dissimulées entre les poutres métalliques du nouveau plafond, laissées intentionnellement à nu.

Une atmosphère rococo

Après que le visiteur a monté l'escalier qui permet d'accéder à la salle lumineuse et aérée où sont exposées les peintures de l'École française du XVIII^e et du début du XIX^e, il ne peut être que saisi par le contraste. Ici, les murs vert pâle, sorte de contrepoint à la moquette vert sombre, servent de toile de fond délicate et paisible à l'univers rococo du XVIII^e siècle français. La lumière naturelle de la ver-

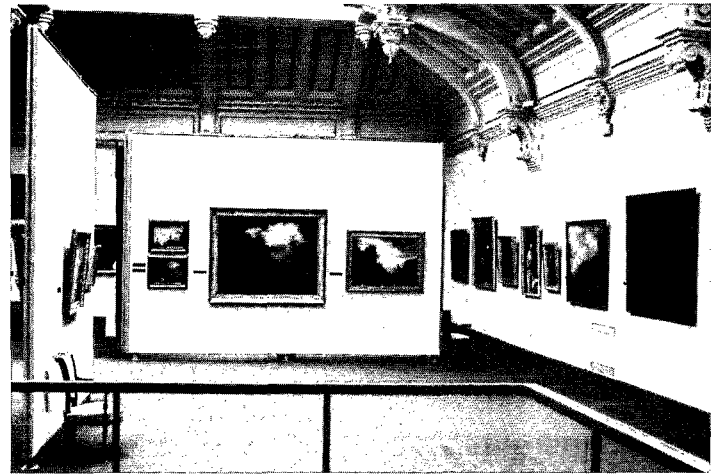
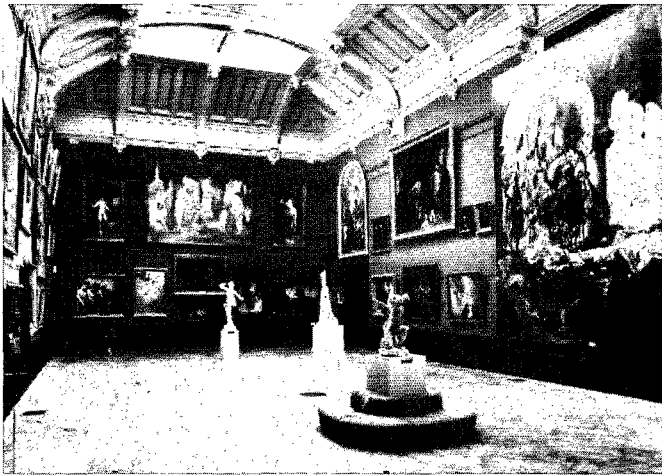
rière des peintures du XVIII^e siècle exposées dans la salle récemment restaurée. Des spots et quelques lampes à incandescence disposés sur des glissières de plafond sont presque complètement dissimulés par les poutres restées apparentes. Un escalier conduit à la salle regroupant les œuvres du XVIII^e siècle.
[Photo : Musée des Augustins, Toulouse.]

Mary O'Neill

Née en Irlande en 1950. Études d'histoire de l'art à l'Université de Paris; doctorat en 1980. Son *Catalogue de la peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles au Musée des beaux-arts d'Orléans* a été publié en 1981, de même que son étude des tissus imprimés français de la première moitié du XIX^e siècle du Musée de l'impression sur étoffes de Mulhouse. Mary O'Neill prépare actuellement un catalogue raisonné de l'œuvre de Hyacinthe Rigaud (1659-1743).

La salle du XVIII^e siècle. Une présentation adroite permet au visiteur de saisir l'évolution de la peinture française au XVIII^e siècle.

[Photo : Musée des Augustins, Toulouse.]



Art du XIX^e siècle dans une salle datant elle-même du XIX^e siècle. Une captivante exposition de cent cinquante peintures.

[Photo : Musée des Augustins, Toulouse.]

rière et celle artificielle du plafond se combinent pour composer un éclairage harmonieux.

La collection est de toute beauté et de tout premier ordre. Cette disposition adroite réconcilie l'impératif esthétique et le souci didactique. Le visiteur qui fait le tour de la salle pourra avoir une idée précise de l'évolution de la peinture française de Louis XV à Charles X. Certains musées choisissent de placer les tableaux par ordre chronologique, d'autres les regroupent par genre – tous les portraits ensemble, puis tous les paysages, etc. ; parfois, les tableaux sont présentés par auteur. Ailleurs, on les groupe par rang de taille. A Toulouse, la présentation est plus réussie : le genre, l'époque et les dimensions sont très bien combinés. Le mur sud est occupé par deux grandes toiles, des cartons de tapisserie de Jean-François de Troy, qui illustrent le goût français du « grand décor » des débuts du XVIII^e siècle. En suivant le sens des aiguilles d'une montre, on découvre l'art du portrait en France au début et au milieu du XVIII^e siècle, puis les peintures mythologiques des époques Louis XV et Louis XVI. Dans le coin nord, à côté d'autres portraits, on peut admirer une belle exposition de tableaux néo-classiques et d'œuvres de l'époque de la Révolution. Enfin, la visite de cette salle se termine par l'excellente exposition de l'École française du paysage de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle.

Retour au XIX^e siècle

La salle spacieuse et haute de plafond (longueur, 28 mètres ; largeur, 7 mètres)

était l'endroit idéal pour présenter la belle collection de tableaux du XIX^e siècle. Le décor du XIX^e siècle a été nettoyé et restauré. Tout contribue à recréer l'atmosphère de l'époque : le caissonnage et l'encorbellement du plafond avec sa verrière centrale, les murs rouge Pompéi, qui rappellent le Louvre sous Napoléon III, la plinthe noire et les grilles ouvragées à clous de cuivre, tout contribue à recréer l'atmosphère de l'époque. On y trouve quelques sculptures sur pied, parmi lesquelles des œuvres de Duret, Pradier, Falguière, etc. Confortablement assis au milieu de la salle, imprégné de cette atmosphère grandiose, le visiteur peut avoir une vue dégagée sur la collection riche et variée du XIX^e. En tournant simplement la tête, il peut comparer les œuvres des néo-classiques avec celles des romantiques, des réalistes, des « orientalistes » et des tenants de l'art « pompier ». Il pourra aussi, si le cœur lui en dit, spéculer sur le temps qu'il a fallu à J.-J. Benjamin-Constant pour peindre la prodigieuse toile qui représente Mohamed II entrant dans Constantinople, le 29 mai 1453, ou bien s'abandonner à la contemplation de ce qui paraît être un déploiement infini d'anatomies féminines.

Il y a bien d'autres choses à voir au Musée des Augustins. Les amoureux de l'art et de l'histoire de l'Antiquité et du Moyen-Age découvriront l'une des plus belles collections européennes de sculptures paléochrétiennes, romanes et gothiques. Très grande richesse des collections, qualité de la présentation et originalité du cadre – telles sont les caractéristiques du Musée des Augustins : un musée qu'on quitte en se promettant d'y revenir.

[Traduit de l'anglais]

Le futur Musée national archéologique et anthropologique du Pérou

La construction d'un nouveau musée visant à cristalliser et refléter les aspirations d'un peuple héritier d'une tradition culturelle riche et ancienne n'est pas une tâche aisée. L'architecte Julio Gianella se livre ici à une description de son projet de musée — déjà vieux de plus de dix ans — et à une évaluation de son adaptation à la situation actuelle¹. On peut se demander dans quelle mesure cet architecte a pu discuter de ses plans avec des restaurateurs. La structure prévue permettra-t-elle effectivement de concilier « l'utile et l'agréable », comme le disait Bernard Feilden dans un précédent numéro (n° 1, vol. XXXIV, 1982).

Contrairement à ce qui s'est passé à Mexico, où a été construit, il y a plus de quinze ans, l'un des plus remarquables musées culturels du monde, le Pérou ne s'est pas encore décidé à entreprendre la construction d'un bâtiment destiné à préserver son patrimoine culturel pour la postérité, mais aussi pour le présenter au monde entier dans le cadre qu'il mérite. Diverses raisons, dont la plus importante a peut-être été l'indifférence de certaines autorités, ont fait que le projet qui commençait à s'ébaucher en 1965 a sans cesse été reporté sous le prétexte qu'il était considéré comme « non prioritaire ». Pourtant, entre 1968 et 1971, un concours national a été organisé pour définir le bâtiment qui serait le mieux approprié. Nous étudierons brièvement ici les caractéristiques du projet retenu : quels principes de base ont guidé sa conception, com-

ment ces principes ont résisté à l'épreuve du temps et dans quelle mesure on peut considérer que les plans élaborés il y a plus de dix ans appellent aujourd'hui des modifications.

Le musée : une remise ?

L'une des objections soulevées ces dernières années contre ce projet, c'est qu'il risquait de devenir une sorte de monstre. On considérait que l'ère des grands musées figés et « finis » était révolue et qu'il fallait à l'avenir encourager l'organisation d'expositions modulées et itinérantes, propres à attirer le visiteur en traitant de sujets toujours différents et actuels.

Au fond, ce qui est en cause, c'est la conception classique du musée. A cette conception, on oppose celle d'un musée souple et changeant, un musée où le visiteur, qu'il vienne pour créer ou pour apprendre, peut jouer un rôle actif et où les expositions sont surtout conçues pour illustrer un thème. Le Centre Beaubourg de Paris en est le modèle.

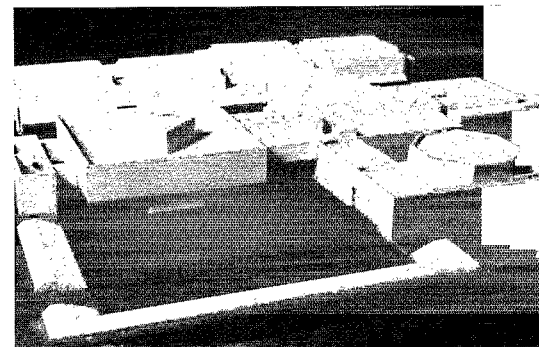
Mais ceux qui ont critiqué la conception du musée qui nous occupe ne semblent pas avoir suffisamment réfléchi aux

1. Cet article est une version réduite d'un texte original préparé par l'auteur pour le Projet régional du patrimoine culturel de Lima. (NDRL.)

2. B. M. Feilden, et G. Scichilone, « Pour une architecture adaptée aux musées », *Museum*, vol. XXXIV, n° 1, p. 10-20. (NDLR.)

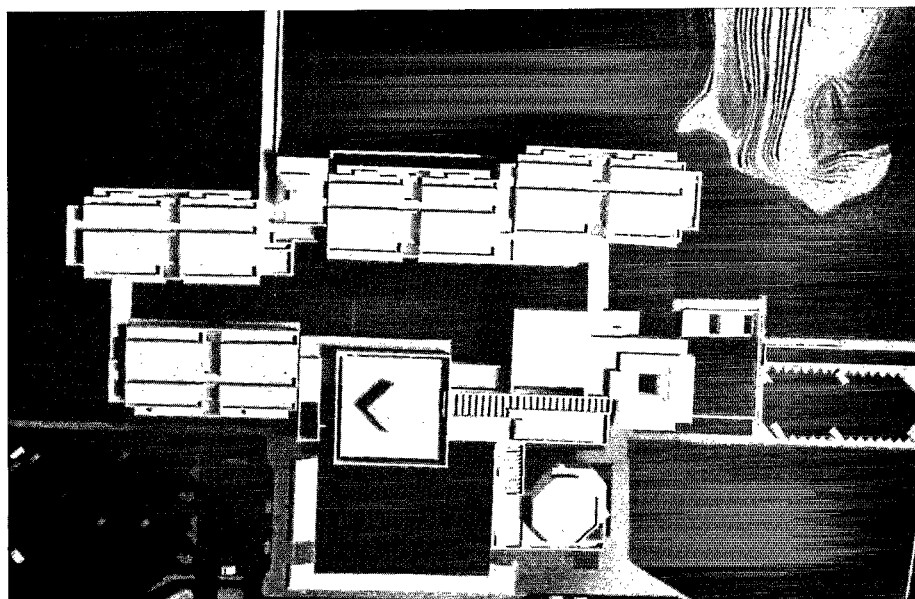
Julio Gianella

Né à Lima en 1937. Études d'architecture et d'urbanisme à l'Universidad Nacional de Ingeniería de Lima, 1959-1961. Planification urbaine et rurale à l'Université Yale, 1963. Directeur du Plan de développement métropolitain, Lima. Coordonnateur de la planification régionale à l'Institut national de planification du Pérou. Directeur de la planification pour l'irrigation de Majes et le complexe Bayovar. Consultant en planification pour la CEPAL, le BIT, l'UNEP, le FNUAP, l'OEA. Actuellement, il est consultant de planification régionale à l'Université de Syracuse. Cabinet privé d'architecte. A gagné le concours national pour le nouveau Musée national d'anthropologie et d'archéologie à Lima.



Maquette du projet de Musée national d'archéologie et d'anthropologie du Pérou. Noter, dans la cour d'entrée, les murs de pierre qui la délimitent et font contrepoids à la masse du bloc d'entrée.

[Photo : Julio Gianella.]

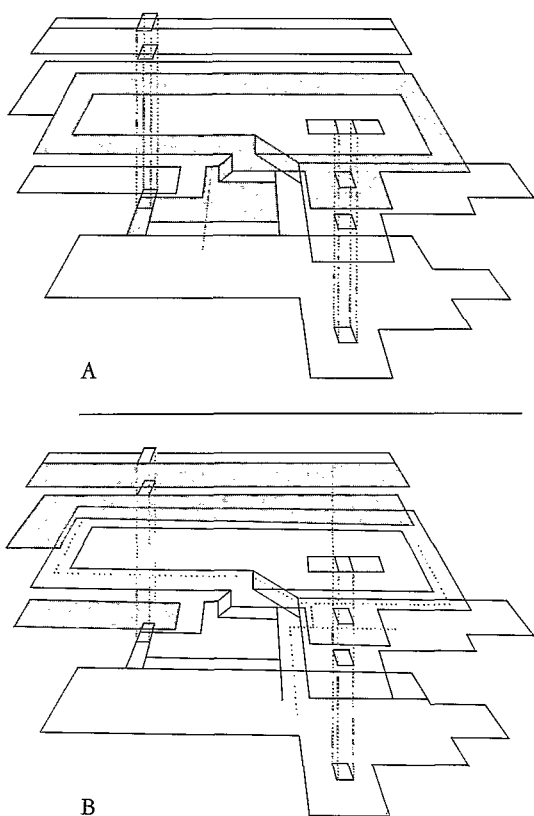


Maquette du projet de Musée national d'archéologie et d'anthropologie du Pérou montrant le plan de masse. Dans la partie supérieure et dans la partie inférieure gauche, les modules de l'exposition permanente ; au milieu de la partie inférieure, l'accès principal ; sur la droite, la salle des expositions temporaires, l'Institut d'anthropologie, la salle de conférences et l'entrée des locaux de service.

[Photo : Julio Gianella.]

A l'intention du grand public, un circuit minimal (A), court et facile à parcourir, essentiellement linéaire, et qui commence et finit dans le hall d'entrée. L'amateur pourra approfondir certaines questions en s'écartant du circuit minimal et en pénétrant dans les salles spéciales après avoir changé de niveau : en descendant d'un demi-niveau, il accèdera aux salles où sont exposées les pièces fragiles (céramiques, métaux, textiles), tandis qu'en montant d'un demi-niveau il parviendra à celles où sont présentés l'art de la pierre, l'architecture et les maquettes; ces diverses salles pourront, à leur tour, former des circuits spéciaux (B).

[Photo : Julio Gianella.]



besoins les plus impératifs de notre pays en matière d'archéologie et d'anthropologie. S'ils l'avaient fait, ils n'auraient pas manqué de s'apercevoir que notre carence principale est justement de ne pouvoir disposer d'un lieu où les objets soient conservés, comme ils le sont dans un dépôt d'archives. Faute de locaux adaptés au stockage et au classement, des millions de pièces, qui n'ont pas encore été étudiées comme elles le mériteraient, risquent de disparaître à jamais. Si cela devait arriver, nous serions alors privés d'un témoignage précieux sur des cultures anciennes que nous ne comprenons pas encore parfaitement. Ce besoin est si criant qu'on en est venu à considérer qu'il suffirait de construire la partie souterraine du musée prévu – celle où se trouveraient les réserves, les laboratoires et les ateliers – pour que les objectifs fondamentaux du projet soient en grande partie atteints.

Quant à l'espace consacré aux expositions, il va de soi qu'il ne pourra pas être modulé aussi facilement dans un musée archéologique que dans un musée d'art. Un Centre Beaubourg d'archéologie n'est donc pas concevable. Un musée de la « culture » (qui s'attache à présenter toutes les expressions tangibles de la création culturelle) a pour fonction de transmettre un message didactique et, bien que le contenu de ce message puisse évoluer dans le temps au fur et à mesure que s'approfondit notre connaissance des cultures anciennes, cette évolution est lente. Ses répercussions dans le domaine de la muséologie ne deviennent perceptibles qu'au fil des ans. D'autre part, même si l'on peut envisager d'élever le degré d'« activité » du visiteur, son attitude ne pourra être que foncièrement passive. Les visiteurs sont en effet censés recevoir et assimiler en quelques heures un message qui représente plusieurs milliers d'années d'évolution culturelle.

Musées d'art et musées pour la culture globale

Alors que, dans le musée d'art, chaque objet exposé doit avoir une vie propre et pouvoir transmettre à lui seul un message, dans une institution de conception plus large, c'est la réunion de plusieurs objets et de textes convenablement mis en valeur qui s'efforce de former un ensemble significatif et vivant.

L'architecture du musée devra donc refléter sa vocation particulière. En poussant à l'extrême cette dualité conceptuelle, nous pouvons dire que l'architecture d'un musée d'art doit être « neu-

tre », c'est-à-dire éviter de faire concurrence aux objets exposés pour leur servir seulement de support et d'abri. Au contraire, celle d'un musée de la culture doit contribuer à « faire parler » les pièces présentées, par le truchement de ses symboles et de ses composantes : espaces, matériaux et éléments structuraux. Il ne faut pas non plus que le bâtiment vienne carrément se superposer aux objets exposés. Il s'agit, au fond, de trouver un équilibre tel que l'« image » qui, dans une certaine mesure, est indépendante du bâtiment, complète le message culturel du matériel présenté. Le Musée d'art moderne de New York, d'une part, et le Musée national d'anthropologie de Mexico, d'autre part, fournissent la meilleure illustration de cette différence fondamentale.

Le premier offre un magnifique exemple d'architecture fonctionnelle des années trente et concrétise parfaitement le concept de « neutralité ». En parcourant ses aires d'exposition, on finit par oublier entièrement l'édifice. Dès lors, l'existence des objets qui s'y trouvent s'impose dans toute sa plénitude. Ce n'est pas le cas du musée de Mexico, où il est difficile d'oublier les éléments architecturaux les plus remarquables, tels le grand « champignon » de la cour centrale, la riche texture des roches volcaniques et des marbres ainsi que les perspectives des jardins extérieurs qu'on aperçoit des salles plongées dans la pénombre. Ceux qui l'ont visité attentivement garderont une image nette de cet ensemble architectural qu'il constitue et, dans leur mémoire, le passé du Mexique restera lié à l'expression qu'en donne le musée, sans que cela fausse en aucune manière la connaissance qu'ils peuvent avoir de ses cultures anciennes³.

L'approche esthétique de l'architecture

La création d'une architecture qui se veut « expressive », autrement dit capable, à travers un symbolisme architectural, de transmettre un message ou d'imprimer des images dans l'esprit du spectateur, pose à elle seule une question très difficile. S'il s'agit d'un bâtiment destiné à abriter un musée de la culture, ce problème se complique. Dans le cas particulier du Musée archéologique du Pérou, on s'est efforcé de le résoudre en empruntant à la culture précolombienne certaines caractéristiques architecturales qui puissent s'in-

3. Rapprocher les conceptions de l'auteur de celles qui sont exprimées par Fernanda de Camargo-Moro, *Museum*, vol. XXXIV, n° 2, p. 86. (NDLR.)

tégrer dans une architecture moderne, sans essayer pour autant de calquer des modèles déjà existants.

Les deux emprunts principaux sont, d'une part, la continuité et le modelé muraux et, d'autre part, l'aménagement de cours intérieures conçues à la manière des terrains de jeu précolombiens (*canchas*). Un troisième élément d'emprunt résulte de la conjugaison des deux autres : c'est la disposition externe des masses. Vue d'avion, cette disposition n'est pas sans présenter quelques analogies avec celle de certaines sépultures ou de certains ensembles précolombiens qu'on trouve sur la côte.

Le modelé mural propre à l'architecture précolombienne de la région côtière du Pérou est en grande partie déterminé par la technique et les matériaux de construction utilisés, en l'occurrence le pisé ou le torchis enduit⁴. Le projet ne propose évidemment pas d'utiliser ce matériau, mais il fait savoir qu'on peut arriver à reproduire la continuité et le modelé des murs en pisé avec du béton armé coulé sur place – et cela tout en respectant les lois et les exigences imposées par l'emploi de ce matériau.

Le projet prévoit un grand nombre de grandes surfaces murales aveugles et continues, dont les inflexions ou changements de direction engendrent les espaces que doit parcourir le visiteur. Cela crée, pour ce dernier, un sentiment de rupture avec le milieu urbain extérieur. Il va de soi que les proportions et le « poids » visuel de ces murs ne sont pas les mêmes que dans l'architecture précolombienne, les plans verticaux pouvant avoir des dimensions considérables et s'élaner vers le haut sans aucun appui visible sur le sol. Dans certains secteurs, deux murs parallèles très élevés ont été rapprochés pour bien faire sentir la linéarité du parcours. A cet égard, le dessin de la galerie d'accès et des « passerelles » de jonction qui ferment la cour centrale à ses deux extrémités est particulièrement remarquable. Ce parcours évoque ainsi les impressionnantes ruelles qui serpentent au milieu de sites archéologiques tels que Pachacamac ou Chan-Chan.

Dans le dessin des cours intérieures conçues à la manière des *canchas*, certains éléments du langage architectural précolombien ont été intégrés : la forme rectangulaire, les murs essentiellement aveugles et les gradins marquant des changements de niveau. La cour d'entrée et la cour centrale forment les plus grands espaces ouverts de l'ensemble architectural. La première, construite en demi-terrasse, est

bordée vers l'extérieur de murs de pierre à pans obliques, peu élevés, mais dotés d'une grande force expressive, de sorte que l'ensemble fait contrepoids à la masse du bloc d'entrée. La netteté de cet espace donne envie d'y pénétrer : c'est un endroit qu'on imagine sans cesse animé par les mouvements d'un public nombreux. Au contraire, la cour intérieure a été conçue pour être regardée depuis le bâtiment. Il n'est pas nécessaire de la traverser, encore que rien ne s'y oppose. Le visiteur pourra constater des décalages de niveaux au sol et des variations dans l'inclinaison des murs. Cette cour se veut un symbole éloquent du génie artistique et constructeur des anciennes civilisations péruviennes.

Les espaces couverts ont été conçus selon un schéma modulaire pour faciliter la répartition organique des diverses zones et des époques caractéristiques de l'évolution de la culture péruvienne. Le langage architectural de ces espaces est principalement caractérisé par l'emploi de grands murs et l'accentuation des différences de niveau au moyen de balcons intérieurs et de blocs qui permettent une circulation verticale. Ces éléments devraient être mis au point et traités en fonction des impératifs muséologiques.

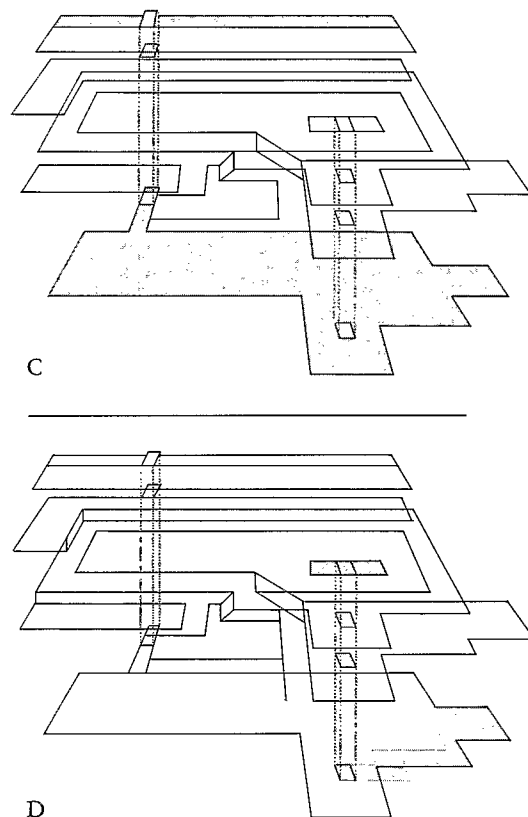
L'une des principales caractéristiques du plan de masse réside dans le rapport qui est établi entre les espaces internes et les espaces externes, qu'ils communiquent les uns avec les autres par des ouvertures et des fenêtres ou qu'ils soient séparés visuellement par des murs sans ouverture. Ce rapport confère à l'ensemble son unité et se manifeste clairement dans l'agencement externe des volumes.

Il est prévu que les salles spéciales seront situées au niveau inférieur. Ne recevant pas de lumière du jour, elles seront équipées d'un éclairage artificiel qui illumine directement les objets pour les rendre visibles aux spectateurs plongés dans la pénombre. En descendant l'escalier, le visiteur aura ainsi l'impression de pénétrer dans une chambre aux trésors et certaines pièces de petites dimensions, qui sont considérées comme des chefs-d'œuvre du tissage, de la céramique et de l'orfèvrerie, prendront de cette façon un relief particulier.

4. R. Samánez Argumedo a fait un passionnant compte rendu de la construction en torchis enduit : « La restauration des structures de briques de pisé dans les monuments historiques de la région andine du Pérou », dans *Appropriate technologies in the conservation of cultural property*, p. 83-113, Paris, Unesco, 1981, 136 p., illus. (Protection du patrimoine culturel, brochure technique pour les musées et les monuments, 7.) (NDLR.)

Les objets seront directement introduits par une entrée séparée, située au sous-sol, où seront entreposés tous les objets constituant la réserve, et où se trouveront aussi les dépôts et locaux de service du musée. Des monte-charge serviront à transporter les objets de la réserve aux salles (C). L'administration sera logée à l'un des étages supérieurs. Elle communiquera avec le reste de l'édifice par un système de circulation verticale (D) qui donnera accès à tous les niveaux inférieurs : circuit minimal, zone d'accès réservé, sous-sol. Elle pourra surveiller directement l'entrée de service, les collections et le magasin général.

[Photo : Julio Gianella.]



Les lignes horizontales dominant mais, autour de la cour intérieure, des renforts sont prévus pour se prêter à la présentation des objets sur leur face interne. Dans les salles, l'horizontalité ne sera interrompue que pour indiquer un changement de thème ou mettre en valeur des pièces importantes. Des tourelles en béton qui pourront aussi servir de cages de circulation verticale sont prévues pour remplir cette fonction.

Cette disposition architecturale vise en somme à produire un effet aussi fort que possible au moyen du langage architectural le plus dépouillé : vastes surfaces continues nettement supérieures en nombre aux ouvertures, espaces ouverts, changements d'éclairage, etc.

La ville de Chan-Chan, capitale de l'empire chimu du Pérou, le plus important centre urbain construit en brique crue dans tout le continent sud-américain.



Le musée et ses publics

Le musée doit répondre aux besoins de plusieurs catégories de visiteurs aux motivations très diverses. Du touriste pressé au chercheur passionné, en passant par l'amateur d'archéologie, le lycéen ou le simple curieux, l'éventail est large. En outre, le musée doit permettre aux personnes qui sont chargées de l'administrer et de l'entretenir de remplir convenablement leur tâche. Pour cela, il faut qu'il soit facile à surveiller sur l'ensemble de sa surface.

Un « circuit minimal », élément essentiel du plan d'ensemble, a été prévu à cette fin, aisé, court et presque entièrement linéaire, aucun détour ni zigzag trop important ne venant gêner la perception de l'ensemble. Sa longueur totale sera de quatre cents mètres, ce qui est la plus longue distance qu'un piéton puisse parcourir sans se fatiguer. Pour éviter la monotonie et pour que le visiteur ne se sente pas guidé de manière trop machinale, la configuration spatiale sera différente d'une salle à l'autre. De plus, pour qu'il n'ait pas l'impression d'être prisonnier d'un lieu clos, il est prévu que le parcours longe la cour intérieure, que le visiteur pourra apercevoir par les ouvertures pratiquées en différents points.

Plus complexe, l'itinéraire proposé à l'amateur d'archéologie lui donnera accès à des salles spéciales en dehors du circuit minimal. Il pourra ainsi décider de son parcours en fonction des sujets qui l'intéressent plus particulièrement. Tout au long du « circuit minimal », il est prévu des espaces de transition qui se feront par des changements de niveau et des communications directes. Ces salles spéciales seront, elles aussi, disposées à la suite les unes des autres, l'ordre étant fonction des cultures ou de la chronologie. L'amateur aura également la possibilité de prendre des notes et la bibliothèque spécialisée lui sera ouverte.

De son côté, le « chercheur » devra pouvoir trouver au musée confort et tranquillité, tout en ayant facilement accès aux objets, y compris à ceux qui sont regroupés dans la réserve. Ainsi, il pourra passer directement du hall d'entrée à la zone dite « d'accès réservé », où se trouveront la bibliothèque, les salles de conférences, etc. Ayant accédé à cette zone dont l'entrée sera contrôlée, il pourra emprunter les voies destinées au personnel du musée et parvenir aux collections savantes, qui devront être rangées de manière à faciliter l'examen et l'étude.

L'administration, cerveau de cet

ensemble, occupera l'un des étages supérieurs de façon que le personnel administratif puisse voir les visiteurs, avoir accès à toutes les parties du musée et se mettre en rapport avec toutes les catégories d'utilisateurs en empruntant une voie de circulation verticale desservant les divers niveaux.

Le musée sera conçu de telle sorte qu'il puisse accueillir diverses catégories de visiteurs inhabituels, ceux qui, d'une manière générale, ne sont pas attirés au premier chef par les objets exposés. C'est le cas des enfants, pour lesquels une salle spéciale a été prévue, ou celui des personnes venues pour assister à une conférence, à un séminaire, etc. Ces dernières auront également accès à des salles situées à l'écart des itinéraires de visite. Le « visiteur du dimanche » ne sera pas non plus laissé pour compte. S'il préfère parcourir les espaces extérieurs pour s'y délasser, il trouvera des jardins et des terrasses aménagés à son intention où certains objets s'harmonisant avec le décor seront placés.

Les évolutions du programme du musée

Dix années se sont donc écoulées depuis que ce projet a été élaboré et les principes qui le sous-tendent n'ont rien perdu de leur actualité. Il faut dire, cependant, que le programme initial tel qu'on le trouve formulé dans le sujet du concours était assez vague. Il était question d'« enseigner l'histoire culturelle du Pérou, en particulier ses origines précolombiennes », et les participants étaient invités à chercher un découpage selon un ordre cohérent, soit chronologique, par époques ; soit selon les matériaux et les techniques utilisés dans la fabrication des objets. Il était proposé de prévoir trois grandes sections chronologiques, auxquelles viendraient s'ajouter deux sections spéciales : celle des textiles et celle de la métallurgie. Le projet avait respecté ce découpage. Il plaçait les sections chronologiques dans le « circuit inférieur » et introduisait un élément nouveau, le « circuit supérieur », consacré au travail de la pierre, à l'architecture et à l'urbanisme, à l'ethnographie. Mais le programme initial n'accordait pas grande importance à l'ethnographie et privilégiait la culture précolombienne.

Ces dernières années, on s'est efforcé de le réexaminer. La principale innovation a consisté à décider que l'exposition d'objets précolombiens n'avait de sens qu'insérée dans l'ensemble historique allant des origines de cette culture à sa décadence

ou à son assimilation par la culture « occidentale », et mise constamment en parallèle avec le développement culturel de l'humanité en général. De ce réexamen est né un nouveau « programme » qui se compose, en substance, des éléments suivants :

Un « circuit liminaire », où l'on indique au visiteur, de manière schématique et simple, les diverses sections du musée qu'il peut visiter et où on lui donne un aperçu général des « réussites du génie andin » dans les divers domaines de la culture et de la technologie ;

Un « circuit minimal », qui retrace l'évolution des diverses cultures péruviennes dans l'ordre chronologique, conformément au principe du programme initial, mais avec l'ajout, à la fin, d'une section ethnographique.

Un « circuit inférieur », formé des salles spéciales consacrées à des thèmes particuliers, qui reste en gros conforme au programme initial, à cette différence près qu'il y serait traité non seulement ce qu'on pourrait appeler la « culture artisanale » (céramiques, textiles, métallurgie), mais aussi les ressources naturelles, l'architecture et le développement urbain, la science et la technologie, les croyances, la danse et la musique. Il apparaît ici une première divergence par rapport au projet existant puisque ce « circuit inférieur » a été conçu pour la présentation — sous éclairage artificiel — d'objets relativement petits, alors que ce mode de présentation n'est pas nécessairement le plus indiqué, du moins pour l'architecture, l'urbanisme et les ressources naturelles.

Un « circuit supérieur », où est retracée l'histoire générale de l'humanité depuis ses origines jusqu'à la Renaissance, époque où la culture occidentale et la culture andine se rencontrent. Il y aurait des salles spéciales consacrées à l'Amérique indienne, à la zone andine, à l'Amazonie, à la « rencontre de deux mondes » et aussi à l'évolution culturelle des autres continents. C'est le deuxième point sur lequel ce programme s'écarte du projet existant : dans ce dernier, en effet, le « circuit supérieur » est le plus étendu, de sorte que l'application de ce programme aurait pour effet d'altérer le caractère profond du musée en faisant une place plus grande à l'évolution culturelle de l'humanité en général qu'à celle du Pérou (sans compter qu'il serait très difficile et très coûteux de monter une exposition permanente d'objets retra-

çant l'évolution culturelle du monde entier). Il est bien évident qu'en élaborant ce nouveau programme, les possibilités fonctionnelles du projet existant n'ont pas été analysées convenablement.

Il apparaît donc que, dans la nécessité fort compréhensible où ils se trouvaient de revoir et de modifier le programme initial du musée élaboré quinze ans plus tôt, les muséologues et les instances compétentes ont été conduits à élargir sa portée et son contenu et, ce faisant, à lui conférer un caractère plus universel. Les idées nouvelles se sont traduites par un nouveau découpage qui devrait, en principe, s'adapter sans grande difficulté à l'architecture du projet existant.

Cette analyse montre que la souplesse, dont les auteurs du projet ont voulu qu'elle soit le caractère dominant du plan d'ensemble, s'est révélée un facteur tout à fait positif. Le projet, grâce à elle, reste valable. Grâce à elle aussi, cette architecture, plus spatiale que stylistique, se prêtera facilement aux révisions qu'entraînera inévitablement, dans les années à venir, l'évolution des idées sur le contenu et le message de ce musée.

[Traduit de l'espagnol]

RETOUR ET RESTITUTION DE BIENS CULTURELS

Les panneaux du Taranaki : étude d'un cas de récupération du patrimoine culturel

R. R. Cater

Né en 1937 à Wellington, en Nouvelle-Zélande. Il est sous-secrétaire du New Zealand Department of Internal Affairs (Département néo-zélandais de l'intérieur) et dirige la division chargée des affaires culturelles. Diplômé de l'Université Victoria de Wellington, il préside l'Advisory Committee on Art Galleries and Museums (Comité consultatif concernant les galeries d'art et les musées) du gouvernement néo-zélandais. Il est membre de la Commission nationale néo-zélandaise pour l'Unesco et préside sa sous-commission de la culture et des communications.

Une procédure judiciaire qui se déroule actuellement au Royaume-Uni montre à quelles difficultés un pays comme la Nouvelle-Zélande peut avoir à faire face quand il cherche à récupérer des biens culturels qui ont été exportés de manière illicite. L'affaire concerne cinq panneaux de bois sculpté qui devaient constituer autrefois le mur du fond d'un *pataka*, ou magasin sur pilotis maori, d'un type analogue à celui qui orne la construction montrée ci-contre.

Il est quasi certain que ces panneaux ont été sculptés antérieurement à 1820 par des membres de la tribu *atiawa* du peuple maori, c'est-à-dire des Polynésiens autochtones de Nouvelle-Zélande. Pendant les années 1820, la tribu *atiawa*, qui vivait aux alentours de la ville actuelle de Waitara, dans la partie septentrionale du district du Taranaki, a été attaquée par les tribus *waikato* venues du nord. Pour protéger les *taonga* (trésors) de la tribu et leur *mana* (énergie spirituelle et prestige), les habitants du lieu les ont cachés dans des marécages du voisinage avec l'intention de les récupérer après la fin des hostilités. Mais la tribu a été vaincue et dispersée, les sculptures abandonnées et leurs cachettes oubliées. Depuis cette époque, de temps à autre, des sculptures *atiawa* ont été retrouvées par hasard, généralement lors des travaux de drainage entrepris dans la région de Waitara pour convertir les marécages en pâturages.

Au mois de mai 1978, la nouvelle parvint en Nouvelle-Zélande qu'une vente d'objets de la collection George Ortiz allait avoir lieu le 29 juin suivant à la galerie Sotheby Parke Bernet de Londres. Deux lots ont retenu tout particulièrement l'attention des dirigeants des musées néo-zélandais : le numéro 150, composé des cinq panneaux sculptés, et le numéro 141, un *pare* sculpté, c'est-à-dire un linteau destiné à la porte d'une maison communale, provenant de la partie orientale de la Bay of Plenty, près de Te Kaha, dans la région de la tribu des *Whakatohea*. Les prix estimés à titre indicatif avant la vente étaient si élevés qu'au-

cun musée de Nouvelle-Zélande n'avait les moyens de tenir les enchères pour les panneaux de *pataka*. Mais, avec le concours de la loterie néo-zélandaise — obtenu par l'entremise de son président, D. A. Highet, également ministre des arts — et grâce au large soutien de la tribu intéressée, celle des *Whakatohea*, le directeur du Musée Canterbury de l'époque, Roger S. Duff, aujourd'hui décédé, a pu assister à la vente et prendre part aux enchères pour l'achat du *pare*. Ce chef-d'œuvre culturel a pu être acquis pour 40 000 livres sterling, et il a été rapatrié en Nouvelle-Zélande, où il est aujourd'hui exposé au Musée Canterbury.

Au début du mois de juin 1978, certains des objets qui devaient être prochainement vendus à Londres ont été montrés aux télé-spectateurs à l'occasion d'une émission d'actualités, en particulier les panneaux du lot 150. L'un des spectateurs de cette émission, M. G. Meads, d'Inglewood, habitant le district du Taranaki, fut frappé par la ressemblance de ces panneaux sculptés avec ceux qu'il avait vus à peu près six ans auparavant au domicile d'un habitant de la région. Tout à fait par hasard, G. Meads signala la chose au directeur du Musée du Taranaki à New Plymouth, Ronald Lambert, qu'il rencontra lors d'une réception deux ou trois jours plus tard. G. Meads pensait que le Musée du Taranaki avait peut-être une photographie des panneaux qu'il avait vus et que l'on pourrait donc comparer à l'illustration des panneaux Ortiz figurant dans le catalogue de la vente. Ronald Lambert, qui n'avait pas vu les panneaux, fut impressionné par les nombreuses ressemblances dont faisait état son interlocuteur. Il prit contact avec John C. Yaldwyn, au Musée national de Wellington, qui était alors président du Comité national néo-zélandais pour le Conseil international des musées et président de l'Art Galleries and Museums Association de Nouvelle-Zélande (et qui est l'auteur de l'article qui suit sur l'importance que présentent les panneaux du Taranaki du point de vue culturel). John C. Yaldwyn avisa

à son tour l'auteur du présent compte rendu au Department of Internal Affairs (Département de l'intérieur), qui est l'organisme néo-zélandais chargé de l'administration de la législation visant à protéger le patrimoine culturel du pays.

Un exemplaire du catalogue de la vente fut alors envoyé rapidement à New Plymouth. D'après l'illustration qui y figurait, Ronald Lambert conclut aussitôt que les panneaux Ortiz étaient bien ceux qui se trouvaient au Taranaki aux environs de 1972, et le Département de l'intérieur put ensuite confirmer qu'il n'avait accordé à leur sujet aucun permis d'exportation. Dès 1908, en effet, la Nouvelle-Zélande avait imposé des restrictions législatives à l'exportation d'antiquités maories en faisant adopter au Parlement toute une série de lois. La loi qui est actuellement en vigueur sur les antiquités (*Antiquities Act*), qui date de 1975, a remplacé la loi sur les articles historiques (*Historic Articles Act*) de 1962.

L'information ainsi recueillie suffit au département pour demander à la police d'interroger la personne qui avait été en possession des panneaux sculptés vus par G. Meads. Cette personne reconnut sans hésiter qu'elle avait détérioré les panneaux vers 1972 et les avait gardés un certain temps, initialement avec l'intention d'en faire don au Musée du Taranaki. Pourtant, au début de 1973, elle avait été contactée par un négociant en objets d'art ethnique, Lance Entwistle, qui lui en offrit alors un prix étonnamment élevé. Dans un affidavit (déclaration sous serment), le détenteur initial des panneaux précisait : « Je lui ai demandé (à Entwistle) si les panneaux quitteraient la Nouvelle-Zélande au cas où il les achèterait. Il m'a répondu non. » Deux ou trois jours plus tard, à nouveau contacté par L. Entwistle, le découvreur des panneaux acceptait de les lui vendre. Il confirma que les cinq panneaux figurant sur l'illustration publiée dans le catalogue de la vente étaient bien ceux qu'il avait vendus, et il montra les photographies, faites par lui-même, des panneaux qu'il avait mis au jour. Ces derniers étaient sans aucun doute possible ceux dont l'illustration figurait au catalogue.

Le gouvernement intervient

Cette information, qui venait en contradiction flagrante avec les indications sur la provenance de ces pièces mentionnées dans le catalogue de Sotheby, suffit à convaincre les autorités néo-zélandaises qu'elles pouvaient être fondées, à première vue, à soutenir que les panneaux avaient été perdus pour la Couronne parce qu'ils avaient été exportés de manière illicite. Des avis juridiques préliminaires émanant, en Nouvelle-Zélande, du service juridique de la Couronne, du service juridique du Ministère des affaires étrangères et également de conseils juridiques londoniens, il ressortait qu'il existait suffisamment d'éléments de preuve pour pouvoir demander aux tribunaux de Londres une décision de suspension avant faire droit afin d'arrêter la vente des panneaux, la ques-

tion du titre de propriété devant être réglée ultérieurement.

Le 23 juin 1978, le département obtint de son ministre, D. A. Highet, « l'autorisation de donner pour instruction au conseil de la Couronne de faire demander à Londres par le Conseil de la Nouvelle-Zélande un jugement de suspension avant faire droit ». L'instruction a été télégraphiée à Londres le jour même.

Quatre jours plus tard, les représentants de la Nouvelle-Zélande à Londres confirmèrent qu'une ordonnance en vue d'une suspension provisoire avant faire droit avait été émise, mais ils signalèrent que Sotheby s'était engagé à retirer les panneaux de la vente et à les garder jusqu'au 30 juillet pour que la situation puisse être éclaircie. Cet engagement a dissuadé les conseils du département de signifier l'ordre de suspension.

À l'époque, l'idée fut émise que la Nouvelle-Zélande pourrait peut-être négocier avec le vendeur (G. Ortiz) l'achat des panneaux. Le ministre rendit compte de la situation au Cabinet, lequel, le 10 juillet, était convenu qu'il fallait prendre toutes les mesures juridiques indispensables « pour assurer le retour des cinq panneaux(...) et, au besoin, pour demander qu'il soit rendu une décision judiciaire dont il résulterait que l'objet est propriété de la Couronne en Nouvelle-Zélande, sous réserve que lesdites mesures ne prennent pas la forme de négociations en vue d'un règlement financier sans nouvelle autorisation préalable du Cabinet ».

Après quelques échanges entre hommes de loi, les conseils du vendeur firent savoir que G. Ortiz n'était pas disposé à proroger l'engagement de soustraire les panneaux à la vente au-delà de la fin du mois de juillet. C'est pourquoi, au cas où cette position resterait inchangée, les conseils du département reçurent officiellement pour instruction, le 19 juillet, de poursuivre la procédure en vue d'un arrêt de suspension destiné à s'opposer à la vente et à empêcher que les panneaux ne sortent du Royaume-Uni. Le 25 juillet, Wellington était avisé que les conseils de G. Ortiz, qui résidait en Suisse, et de Sotheby avaient accepté de prolonger l'engagement de surseoir à la vente pris en juin. Cette décision fut consignée dans la citation à comparaître pour audition et approuvée par le juge qui avait reporté la citation au mois d'octobre ou de novembre 1978.

Pendant toute cette période, en Nouvelle-Zélande, on s'est activement préoccupé de mener une vaste enquête, dans le pays et outre-mer, pour établir les faits sur lesquels la Nouvelle-Zélande fonderait sa cause. Les documents furent envoyés à Londres le 27 octobre 1978.

Au début du mois de décembre, les conseils de G. Ortiz firent remettre deux déclarations sous serment à nos conseils, dont la première contenait une opinion juridique suisse indiquant qu'une personne qui a procédé de bonne foi à un achat et a gardé l'objet en sa possession en toute tranquillité (c'est-à-dire de

façon incontestée) de manière ininterrompue pendant cinq ans « en devient le propriétaire en vertu de la prescription ». La seconde déclaration sous serment traitait des conditions dans lesquelles G. Ortiz avait acheté les panneaux à New York, le 23 avril 1973 ou aux alentours de cette date, à L. Entwistle après que ce dernier les eut achetés au début de mars à leur découvreur néo-zélandais.

Les documents de la vente stipulaient que G. Ortiz « ne devait montrer les sculptures ou leur photographie à aucun chercheur néo-zélandais ni aucun chercheur d'origine néo-zélandaise pendant deux ans et ne devait pas non plus confier de photographie des sculptures à une tierce partie ». Parmi ces documents figurait également une facture relative à une vente fictive antidatée portant en annotation l'indication de l'autre provenance (prouvée fautive par la suite) qui allait ultérieurement figurer dans le catalogue de la vente.

Le 7 décembre 1978, une audience, qui devait être consacrée à la procédure de suspension, fut ajournée par le juge. Ce dernier avait fait savoir qu'à son avis l'affaire devait passer rapidement en jugement, mais était d'accord pour entendre les conseils avant de rendre une ordonnance. Le juge fixa l'audience au 14 décembre. Toutefois, le 12 décembre, les parties convinrent de proroger leur engagement de suspension jusqu'au moment où l'affaire pourrait être jugée sur le fond. Les conseils du département commencèrent alors à rédiger l'exposé des motifs du demandeur et prièrent un avocat suisse de les renseigner sur le droit suisse.

Au mois de février 1979, l'exposé du demandeur fut officiellement déposé après qu'il eut été décidé de poursuivre également en l'affaire L. Entwistle comme troisième défendeur, et l'exposé des motifs du premier défendeur, G. Ortiz, fut reçu au début d'avril. Dans cet exposé, G. Ortiz admettait la plus grande partie des faits connus et indiquait clairement que, pour se défendre, il entendait invoquer le droit. Sa thèse était que, pour que les droits sur les panneaux fussent acquis par la Couronne (la reine du Royaume-Uni est également reine de Nouvelle-Zélande), il aurait fallu qu'il y ait eu saisie en Nouvelle-Zélande; que L. Entwistle possédait un titre incontestable quand il avait vendu les panneaux à New York; et que, selon le droit de l'État de New York, c'est-à-dire selon le droit applicable lors de la vente, le détenteur actuel (c'est-à-dire Ortiz) avait acquis un titre indiscutable.

Les prétentions subsidiaires faisaient remarquer :

Que, selon le droit suisse, conserver l'objet sans interruption en sa possession pendant cinq ans conférerait un titre indiscutable et que, même s'il était décidé que la Couronne (en ce qui concerne la Nouvelle-Zélande) conservait néanmoins un titre valable, celui-ci ne pourrait pas avoir d'effets en Angleterre, soit parce qu'il découlait d'un droit public étranger, soit pour des raisons d'ordre public.

Sotheby avait été cité comme deuxième défendeur, mais la société avait accepté de ne pas prendre part à la procédure et de se contenter de respecter la décision qui serait rendue. L'exposé des motifs du troisième défendeur, L. Entwistle, a été reçu le 26 juillet; il suivait de près celui de G. Ortiz.

Une lente progression vers une audience

Les demandeurs néo-zélandais furent ensuite avisés qu'ils devraient peut-être attendre un certain temps avant que l'affaire ne passe en jugement. Toutefois, au mois de février 1980, les premier et troisième défendeurs ont émis une citation qui a abouti à une comparution devant un Master of the Court à Londres, au cours de laquelle les défendeurs ont demandé que soient tranchées deux questions préliminaires. Il s'agissait de savoir « si, d'après les faits allégués (...) Sa Majesté la Reine était ou non devenue propriétaire de la sculpture et était ou non habilitée à l'avoir en sa possession (...) » et « si, en tout état de cause, les dispositions des (diverses) lois (de Nouvelle-Zélande) sont ou non inapplicables en Angleterre parce qu'elles relèvent d'un droit pénal ou fiscal étranger et/ou d'un droit public étranger ». Le Master a décidé que ces questions préliminaires devraient être jugées.

Les conseillers du département ont estimé qu'il était de l'intérêt de la Nouvelle-Zélande que l'ensemble de la question fût jugé au moyen d'une seule et même action principale. Un recours a donc été formé devant le juge des référés contre la décision du Master. Le 26 mars 1980, le juge s'est prononcé en faveur de la Nouvelle-Zélande, mais les défendeurs ont fait immédiatement appel, et la cour d'appel a rétabli la décision initiale en leur faveur.

Les deux parties s'acheminant (lentement, il est vrai) vers une audience limitée d'abord aux questions préliminaires, les conseillers du département ont jugé utile de réunir des moyens de preuve permettant de soutenir « que les dispositions de la loi néo-zélandaise cherchant à protéger les articles ayant une valeur historique pour la Nouvelle-Zélande sont extrêmement courantes ». Le département a pris contact avec Lyndall V. Prott et P. J. O'Keefe, de l'Université de Sydney, en Australie, pour leur demander d'évaluer cette question. Les deux spécialistes ont une expérience considérable des législations relatives à la protection des biens culturels. En décembre 1980, ces deux experts ont communiqué au département un relevé de la législation pertinente pour le total impressionnant de cent dix-neuf juridictions différentes. Leur relevé

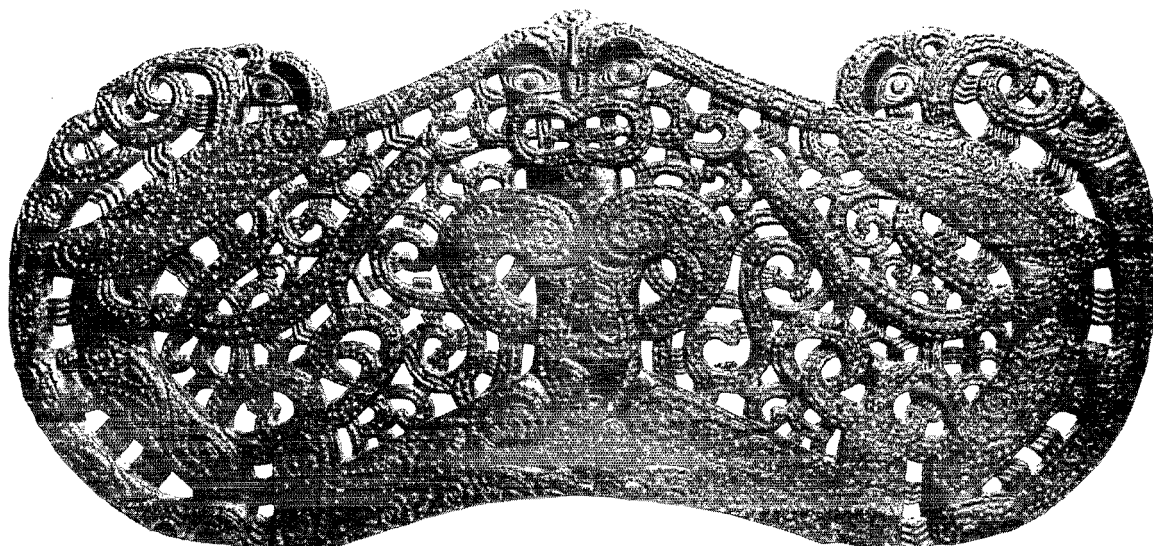
montrait que la loi néo-zélandaise appartenait à un groupe de soixante et onze juridictions qui avaient prévu, sous une forme ou sous une autre, une disposition de perte de droits ou de confiscation dans le cas d'articles appartenant au patrimoine culturel qui font l'objet d'une exportation illicite. Au mois de février 1981, Prott et O'Keefe ont ajouté à leur liste plusieurs autres juridictions, faisant état des informations complémentaires qui avaient été portées à leur connaissance.

Enfin, au mois de juin 1981, l'audience relative aux questions préliminaires s'est tenue à la Queen's Bench Division de la Haute Cour de justice, et, le 1^{er} juillet, M. Staughton, le juge saisi, a rendu son verdict. D'après ce dernier, la législation néo-zélandaise sur laquelle le département avait fait reposer sa thèse (loi sur les articles historiques de 1962 appliquée à l'époque où les panneaux ont été sortis de Nouvelle-Zélande) est applicable devant les tribunaux anglais et ne peut pas être considérée comme relevant d'un droit pénal ou fiscal étranger, ni d'un droit public étranger. Dans son arrêt, M. Staughton a déclaré : « Les règles de la courtoisie exigent que nous respections le patrimoine culturel de pays tiers en accordant validité et applicabilité à celles de leurs lois qui concernent le titre de propriété afférent à des biens se trouvant sur leur territoire. »

Comme il fallait s'y attendre, les premier et troisième défendeurs ont fait appel de cette décision. L'affaire en est là pour l'instant. Si leur recours n'aboutit pas, la demande de restitution des panneaux formulée par le département sera ensuite jugée au fond, et la décision sera à son tour susceptible de faire l'objet d'un recours.

Nous espérons qu'un jour la Nouvelle-Zélande pourra récupérer ces précieux vestiges de son passé. Mais, avant d'en arriver là, tous ceux qui, avec nous, s'occupent de la protection du patrimoine culturel doivent être conscients que, tant que les principes énoncés dans des documents tels que la Convention de l'Unesco concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites de biens culturels ne seront pas parfaitement respectés, des procès de ce genre auront lieu partout dans le monde. Les pays qui veulent protéger leur patrimoine doivent être disposés à livrer de longues et coûteuses batailles juridiques devant des tribunaux étrangers, comme nous le faisons actuellement. Nous espérons que cette affaire permettra de définir des principes de droit et pourra servir de précédent utile.

[Traduit de l'anglais]



Les panneaux du Taranaki – leur valeur et leur mana

Cinq panneaux de bois sculptés provenant du district du Taranaki, en Nouvelle-Zélande, se trouvent actuellement entreposés à Londres, tandis que les juristes ont ouvert un débat à Wellington, à Sydney, en Suisse, à New York, et à Londres même, pour savoir qui en est propriétaire. Il s'agit des panneaux du Taranaki que le collectionneur suisse George Ortiz voulait faire vendre aux enchères par Sotheby à Londres en 1978. Datant probablement de moins de deux cents ans, ces panneaux constituaient initialement le mur du fond d'un magasin maori sur pilotis, appelé *pataka*. Ce mur sculpté représente indubitablement la pièce unique la plus passionnante que l'on possède du style de sculpture du Taranaki, style local aujourd'hui disparu que beaucoup jugent l'un des plus intéressants et certainement le plus caractéristique de la douzaine de styles régionaux classiques maoris différents. C'est véritablement un chef-d'œuvre de l'art maori.

Sculptés avant 1820 au moyen d'outils de pierre, ou peut-être de métal souple (introduit en Nouvelle-Zélande après l'établissement effectif de contacts avec les Européens en 1769), les panneaux ont été cachés dans un marécage près de Waitara au cours de guerres tribales au mousquet qui se sont déroulées aux alentours de 1820 ou 1830. Oubliés et perdus pendant un siècle et demi, puis mis au jour par hasard en 1972, ces panneaux ont inextinguiblement pris la route de Londres, via New York et la Suisse, en 1978. Leurs origines et leur histoire avant 1972 n'ont actuellement qu'une importance secondaire, mais ce qui leur est arrivé entre 1972 et 1978 préoccupe les milieux internationaux et fait actuellement l'objet à Londres de longues plaidoiries (voir l'article précédent de R. R. Cater).

Les origines de l'art maori

L'art, la sculpture sur bois et la culture maoris ont des racines polynésiennes caractéristiques de la zone centrale du Pacifique. Les ancêtres des Maoris ont émigré vers la Nouvelle-Zélande à partir du vaste triangle d'îles du Pacifique délimité par Hawaï au nord, l'île de Pâques au sud-est et la Nouvelle-Zélande au sud-ouest. Le chercheur néo-zélandais Terence Barrow signale que, venant de Polynésie orientale, les migrants se sont implantés en Nouvelle-Zélande entre le IX^e et le XIV^e siècle. Avec eux ils ont apporté des techniques de sculpture et des thèmes artistiques qu'ils ont pu développer parce qu'ils ont trouvé en abondance du bois de bonne qualité et des roches se prêtant particulièrement bien à la confection d'outils de pierre. C'est ainsi qu'a pu se développer l'art maori tel que nous le connaissons aujourd'hui¹. Pour les parentés plus anciennes de cet art, « nous devons nous tourner vers l'ouest, vers les marges de la Mélanésie, vers l'Asie du Sud-Est et, de là, vers le continent asiatique lui-même »².

Le style du Taranaki

Dans la sculpture sur bois maorie classique, le style du Taranaki se reconnaît au corps des figures principales, qui est long, étroit, sinueux, doté de sillons longitudinaux, aux têtes pointues à sommet triangulaire et à la

1. T. Barrow *Maori art of New Zealand*, Paris, Presses de l'Unesco, et Wellington, A. H. et A. W. Reed, 1978, 108 p., de nombreuses figures non numérotées.

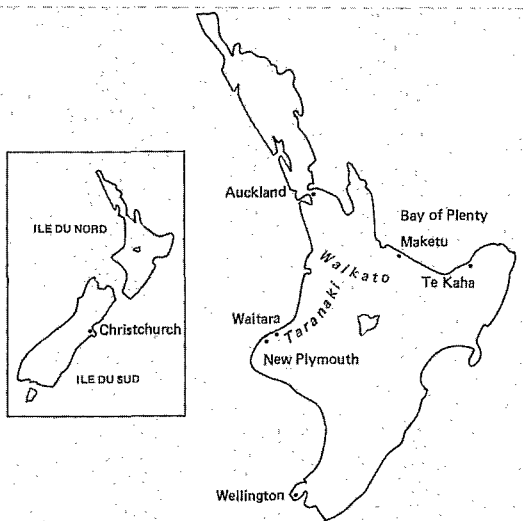
2. T. Barrow, *Maori art of New Zealand*, Wellington, A. H. et A. W. Reed, 1969, 170 p., 233 fig.

Pare Ortiz (linteau de porte de maison de réunion), sculpté probablement entre 1800 et 1817 dans la zone tribale des Whakatohea, près de Te Kaha, dans la partie orientale de la Bay of Plenty. La pièce a été achetée en 1978 lors d'une vente publique à Londres et rapatriée en Nouvelle-Zélande. Elle est exposée actuellement au Musée Canterbury à Christchurch.

[Photo : Musée national de Nouvelle-Zélande.]

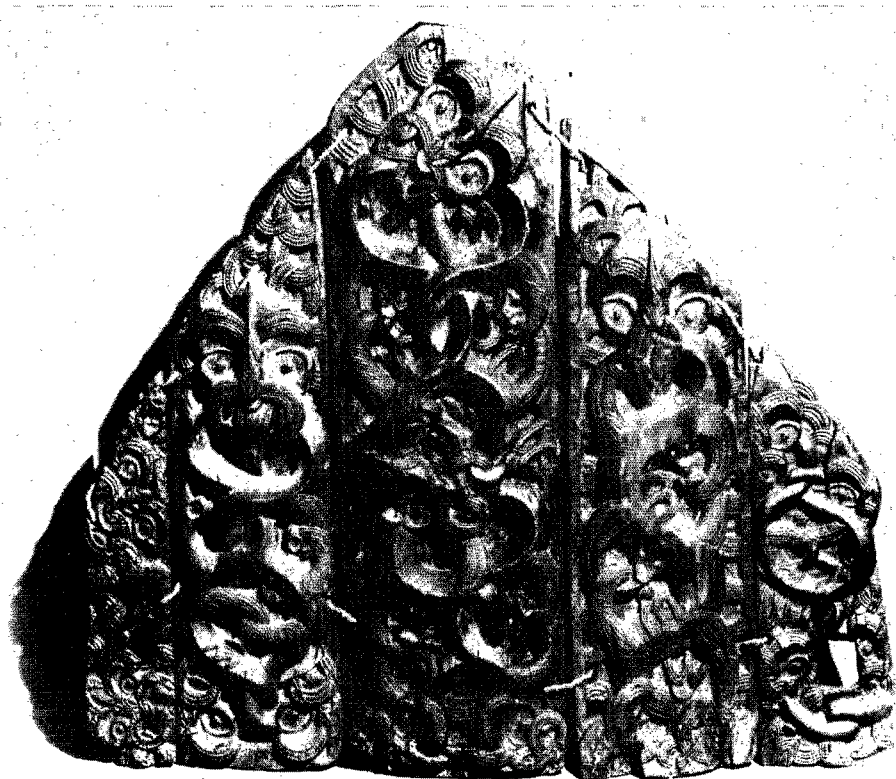
John Cameron Yaldwyn

Né en 1929 à Wellington, en Nouvelle-Zélande. Titulaire d'un M.Sc. et d'un Ph.D de l'Université Victoria de Wellington en 1955, il est entré au service du musée du Dominion de Wellington comme spécialiste de zoologie marine. Après une année passée à la University of Southern California, à Los Angeles, grâce à une bourse Fulbright, il a été conservateur du Département des crustacés au Musée d'Australie, à Sydney, de 1962 à 1968. De retour au Musée du Dominion, devenu Musée national de Nouvelle-Zélande, il en est nommé directeur adjoint en 1969 et directeur en 1980. Il est ancien président de l'Art Galleries and Museums Association (Association des galeries et des musées) de Nouvelle-Zélande et président du Comité national néo-zélandais du Conseil international des musées. Il a écrit de nombreux articles et ouvrages sur la biologie marine et les vestiges animaux sur les sites archéologiques.



Carte de Nouvelle-Zélande (dans l'encadré) avec agrandissement de l'île du Nord montrant les localités et les zones tribales (en italique) dont il est question dans le texte.

Les panneaux du Taranaki. Cinq panneaux de bois provenant du mur du fond d'un *pataka* (magasin sur pilotis) maori, sculptés vers 1820, près de Waitara en Nouvelle-Zélande.
[Photo : Sochéby Parke Bernet.]



présence, dans la plupart des exemples connus, de séries de deux à six sillons brefs, recourbés, en forme de coin (appelés *pu-werewere*, c'est-à-dire « les fleurs dans les cheveux de la vierge sacrée »), qui rompent la masse du long front courbé ou des sillons de la bouche. Tous ces traits apparaissent sur les panneaux représentés ici. Ce style distinctif est caractéristique de la région tribale du Taranaki, sur la côte occidentale de l'île du nord de la Nouvelle-Zélande, région dont le centre est actuellement la ville de Waitara et qui est traditionnellement associée aux populations *atiawa*. Dans la Nouvelle-Zélande moderne, le terme « Taranaki » désigne une circonscription politique beaucoup plus étendue qui comprend une bonne partie de l'avancée vers l'ouest de la côte occidentale de l'île du Nord et dont le centre administratif est la ville de New Plymouth. En tant que style, la sculpture du Taranaki n'est plus pratiquée depuis les guerres au mousquet du début du XIX^e siècle, encore que certains sculpteurs modernes aient fait des panneaux de maisons communales où l'on retrouve certains traits de ce style.

Description et symbolisme des panneaux du Taranaki

Les cinq panneaux associés du Taranaki représentés ici sont tous différents l'un de l'autre dans le détail. Quand l'observateur se tient devant le mur, les quatre panneaux de droite présentent une composition analogue avec essentiellement deux figures sinueuses entrelacées, encore que l'un d'eux (le second à partir de la droite) ne contienne qu'une seule figure sinueuse. Mais ce n'est là qu'un aspect de la complexité de cette œuvre. Le panneau central

(qui mesure 1,25 m de haut environ) contient, par exemple, à sa partie supérieure, une figure dont le grand visage est représenté de face et dont le corps et les membres sont entrelacés et partagés suivant des parcours assez prévisibles ceux de la figure dont le visage, représenté de face et incliné, occupe le centre du panneau. Pour parfaire la composition et donner l'occasion de dessiner un plus grand nombre de membres à partager, il y a dans la partie inférieure du panneau deux figures entrelacées dont le visage est représenté de profil, penché vers le bas, avec une bouche qui ne contient qu'une seule dent, dans les coins inférieurs du panneau. Ces figures représentées de profil sont appelées *manaia*.

Le deuxième panneau à partir de la gauche présente un visage de face en haut, dont le corps et les membres sont partagés avec deux *manaia* entrelacés et inversés qui occupent le bas du panneau et regardent vers l'extérieur. Le deuxième panneau à partir de la droite présente une figure dans la partie supérieure (dont le visage est abîmé) et un *manaia* également endommagé qui regarde vers le bas dans la partie inférieure. Le dernier panneau à droite présente une paire de *manaia* entrelacés dans la partie supérieure dont les volutes se répandent dans une autre paire de *manaia* dans la partie inférieure. Il y a aussi un trou rectangulaire dont la raison d'être est inconnue. Le panneau situé à l'extrême gauche est de style beaucoup plus simple. Il présente deux visages de face en bas-relief, inclinés et inversés l'un par rapport à l'autre.

La signification précise et le symbolisme de ces sculptures sur panneau sont aujourd'hui inconnus, mais elles avaient sûrement un sens très clair et très précis pour ceux qui les ont sculptées. La sculpture maorie classique (comme le dit T. Barrow) a pour symbole central la figure humaine, ou *tiki*, qui représente généralement un ancêtre ou, très rarement, un dieu, ou encore un être humain contemporain. On peut penser que les panneaux du Taranaki se rattachent à la tradition de la représentation d'ancêtres, les corps entrelacés ayant peut-être une signification sexuelle destinée à exprimer l'idée de fécondité, de fertilité et d'abondance (thème qui convient assez bien à un magasin destiné aux denrées alimentaires).

Étant donné les points de ressemblance qui les rapprochent d'autres panneaux muraux appartenant à des magasins du type *pataka* originaires de diverses régions de Nouvelle-Zélande, il est évident que les panneaux du Taranaki appartiennent au mur du fond d'un *pataka* de taille moyenne. D'autres sculptures du Taranaki ont été retrouvées dans des marécages, mais il s'agit là du seul groupe de panneaux sculptés du Taranaki. On dispose de dessins anciens de *pataka* du Taranaki, mais aucun ne montre de détails de sculptures appartenant au mur du fond. Roger Neich, ethnologue au Musée national de Nouvelle-Zélande, estime que les variations de la composition et de la décoration de la surface montrent que les panneaux du Taranaki, tels qu'ils

sont actuellement associés l'un à l'autre, pourraient en fait représenter un groupe composite issu de plusieurs origines. La première sculpture à partir de la gauche est manifestement différente du reste. Les deuxième, quatrième et cinquième à partir de la gauche formeraient un autre groupe, tandis que le panneau central pourrait appartenir à un troisième groupe. L'absence de rebord relevé sur la partie droite du sommet du panneau central indique peut-être qu'il a été modifié pour être adapté à l'ensemble tel qu'il existe actuellement. Ces observations (qui se fondaient exclusivement sur l'examen d'une seule photographie) n'empêchent cependant pas qu'il soit possible que tous ces panneaux aient authentiquement appartenu à un seul et même bâtiment pour leur dernière utilisation fonctionnelle.

L'importance du pataka

Les *pataka*³, ou magasins sur pilotis, avaient autant d'importance que les maisons de réunion sculptées et constituaient avec elles les structures les plus importantes d'un village maori classique. Pour décorer une maison de réunion ou un *pataka*, on demandait aux meilleurs sculpteurs de prodiguer tout leur talent. Ces *pataka* et leurs sculptures faisaient l'orgueil de la communauté. Le *pataka* présentait des sculptures extérieures sur la façade et sur le mur frontal situé sous un porche peu profond. Il y avait généralement une porte basse pratiquée dans le panneau central du mur frontal, comme on peut le voir sur la photographie ancienne d'un *pataka* dans un village de Maketu, dans la Bay of Plenty. Notons à ce propos qu'il s'agit là de l'une des rares photographies qui existent d'un *pataka* d'une facture assez classique dans son cadre original. La plupart des photographies des collections historiques montrent ou bien des bâtiments de type européen surélevés au-dessus du sol au moyen de pilotis, qui sont peu sculptés ou qui ne sont pas sculptés du tout, ou bien d'anciens *pataka* traditionnels qui ont été déplacés et réinstallés dans un jardin, dans une exposition de plein air ou dans une salle de musée. L'absence de porte dans ce panneau, que l'on suppose le panneau central du mur du fond d'un *pataka* du Taranaki, peut indiquer qu'il s'agissait bien de l'arrière et non du devant d'un *pataka*, ou encore que celui-ci avait une entrée par le plancher. Les murs arrière des *pataka* traditionnels ne comportaient généralement pas de panneaux sculptés, mais l'on ne connaît pas de *pataka* complet originaire du Taranaki.

Les *pataka* servaient de greniers pour les denrées alimentaires, mais ils avaient aussi diverses autres fonctions, notamment celle de préserver les biens rares et précieux. Comme T. Barrow l'a fort bien résumé : « Le *pataka* protégeait la nourriture contre les ravages des rats et contre la pollution due au contact de mains non autorisées. Il valait mieux tenir les biens précieux à l'écart de tout contact vil (...). Les tabous relatifs aux denrées alimentaires et aux biens des notables de la commu-

nauté étaient scrupuleusement observés à l'aide de ce type de bâtiment. » Il semble que, après 1850, l'on ait cessé d'ériger des *pataka* sculptés traditionnels, relativement petits. Mais, dans les années 1860, on en construisait encore de grands, généreusement ornés de sculptures, qui étaient des symboles de prestige. A partir des années 1870, aucun *pataka* sculpté fonctionnel, petit ou grand, n'a été construit en Nouvelle-Zélande.

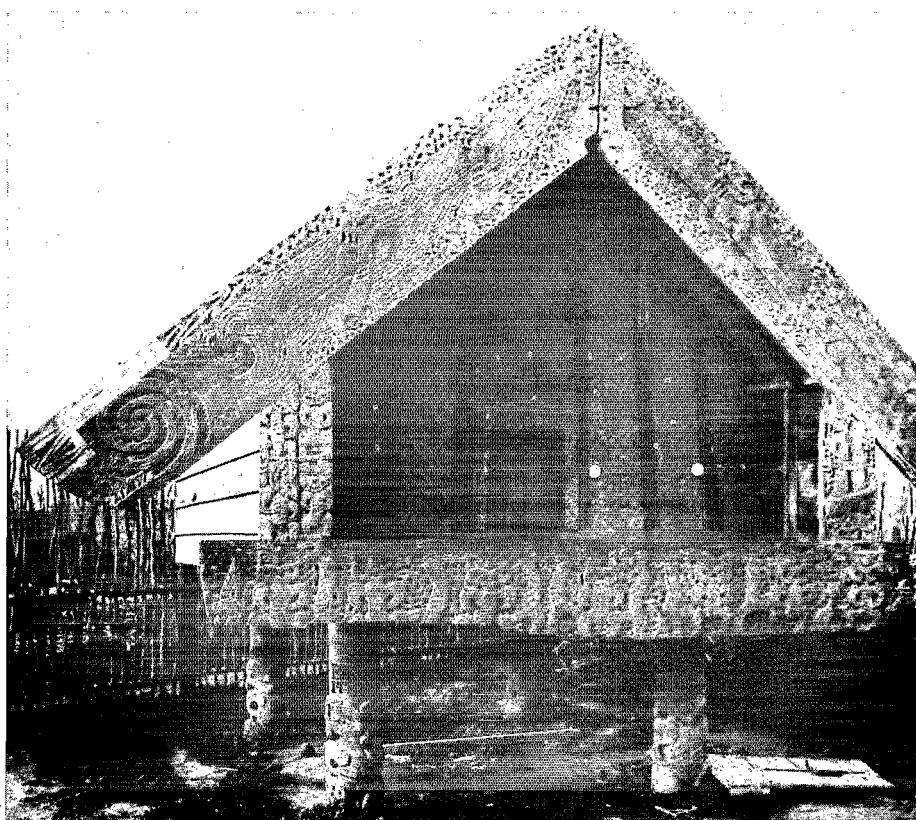
Le sens du mana

Dans la culture maorie traditionnelle, tous les personnages et objets importants avaient leur *mana*, c'est-à-dire leur force surnaturelle, autorité, qualité spirituelle ou bien-être. C'est ainsi que les chefs, les notables, les prêtres, les sculpteurs, les sculptures, les maisons de réunion, les *pataka*, les biens et les trésors de la tribu (*taonga*) avaient tous leur *mana* personnel ou individuel. Que ce soit pour les êtres humains ou pour les objets, le *mana* croît avec l'âge, l'importance, la fréquentation ou le succès, mais diminue avec l'échec, la profanation

3. « Les aliments, notamment les aliments cuits, étaient considérés comme dotés d'un très fort pouvoir de destruction du *mana*, les femmes venant juste après. C'est pourquoi on tenait les unes et les autres très éloignés des sculpteurs au travail (...). C'étaient des éléments *noa*, c'est-à-dire communs ou ordinaires et libres de *tapu* [tabou] (...). La différence n'était pas entre le bien et le mal mais entre le positif et le négatif. L'élément masculin était doté d'une charge positive, de sorte que le contact avec la charge négative féminine risquait de libérer du *mana* sacré (...). C'est pourquoi femmes et aliments étaient tenus à l'écart des sculpteurs au travail. » (T. Barrow, *Maori wood sculpture*, Wellington, 1969, p. 13).

Un *pataka* (magasin sur pilotis) maori qui se trouvait à Maketu, Bay of Plenty (Nouvelle-Zélande) vers 1886. Nommé « Te Awhi », ce chef-d'œuvre de la tribu arawa sculpté en 1839 fait maintenant partie des collections du Musée national et est exposé au Musée Canterbury à Christchurch.

[Photo : Burton Bros, Musée national de Nouvelle-Zélande.]



Reconstitution de la découverte d'une sculpture *atiawa*, antérieure à 1820, dans un marécage en cours de drainage près de Waitara, dans le Taranaki. Il s'agit du *pare* (lindeau de porte de maison de réunion) Ainsworth découvert en 1959. Exposé actuellement au Musée du Taranaki à New Plymouth.

[Photo : ©New Zealand Herald.]



ou la pollution. C'est ainsi qu'un sculpteur qui manipule l'image d'ancêtres de la tribu pour la fabriquer doit se prémunir contre toute perte de *mana* dont ils pourraient être victimes, lui ou ses sculptures, pendant le moment délicat de leur création.³ Après sa construction, un *pataka* qui était propriété de la tribu continuait d'acquérir du *mana* grâce à sa beauté, son importance, et grâce aux biens précieux emmagasinés à l'intérieur, mais risquait d'être profané par des ennemis qui pouvaient le détruire, l'emporter, ou, ce qui était le pire de tout, en faire du bois de feu pour cuire leurs aliments. Dans le cas précis des panneaux de *pataka* du Taranaki décrits ici, nous avons de bonnes raisons de penser qu'ils ont été enfouis dans un marécage pour être protégés contre la profanation – et donc la perte de *mana* tribal – que pouvaient leur faire subir les ennemis armés de mousquets venus du nord.

La protection du patrimoine culturel néo-zélandais

Pour le patrimoine culturel néo-zélandais, les panneaux du Taranaki sont d'une importance primordiale. Une enquête récente, menée par David Simons, du Musée d'Auckland, montre qu'il existe davantage d'objets maoris dans les collections hors de Nouvelle-Zélande qu'il n'y en a dans le pays même. Beaucoup de pièces d'une grande valeur, représentatives de toute la gamme des styles régionaux, ont quitté le pays au cours du XIX^e siècle du fait d'explorateurs, de négociants, de collectionneurs, de marchands et de personnes privées. Or nous devons conserver en Nouvelle-Zélande autant d'exemples de la sculpture traditionnelle sur bois que nous le pouvons. Cela pourra nourrir l'inspiration des sculpteurs modernes et les amener à travailler selon leurs traditions tribales (voir le sculpteur au travail au siège de l'Unesco, dans le *Courrier de l'Unesco* de février 1976, à la page 9) et procurer de la joie, une stimulation et un passé culturel à tous les Néo-Zélandais, qu'il s'agisse de Maoris ou de Pakeha (c'est-à-dire de Néo-Zélandais d'ascendance européenne). Tels sont les grands principes dont s'inspire la législation qui confère aujourd'hui à la Couronne, c'est-à-dire à la nation néo-zélandaise tout entière, la propriété des objets maoris trouvés ou accidentellement mis au jour en Nouvelle-Zélande dans des circonstances telles que le titre de propriété maori n'est pas clair. Des dispositions juridiques interdisent d'exporter des objets maoris anciens ou tout objet d'antiquité important pour l'histoire de la Nouvelle-Zélande sans autorisation du Département de l'intérieur.

La loi clairvoyante et capitale qui contient

ces dispositions, c'est-à-dire la loi sur les antiquités de 1975, n'a été adoptée qu'au terme de longs débats préalables, car elle incorpore un concept nouveau au régime juridique anglais sur lequel repose la législation néo-zélandaise. Cette nouvelle notion donne automatiquement à la Couronne, pour le compte de la Nouvelle-Zélande tout entière, la propriété de tout objet maori traditionnel dont les propriétaires sont inconnus, qu'il s'agisse d'une tête d'herminette trouvée dans une dune ou d'un panneau sculpté représentant un ancêtre et découvert dans un marécage. Cette législation donne également aux musées néo-zélandais, et au Musée national en particulier, des responsabilités étendues pour l'application de ses dispositions. Les musées sont en effet des centres d'enregistrement des objets découverts. Ils définissent la valeur culturelle et historique des trouvailles ou des objets destinés à l'exportation, fournissent des conseils spécialisés à tous ceux qui sont chargés d'administrer la loi et conservent et exposent très souvent d'importantes pièces acquises par la Couronne au titre de la loi.

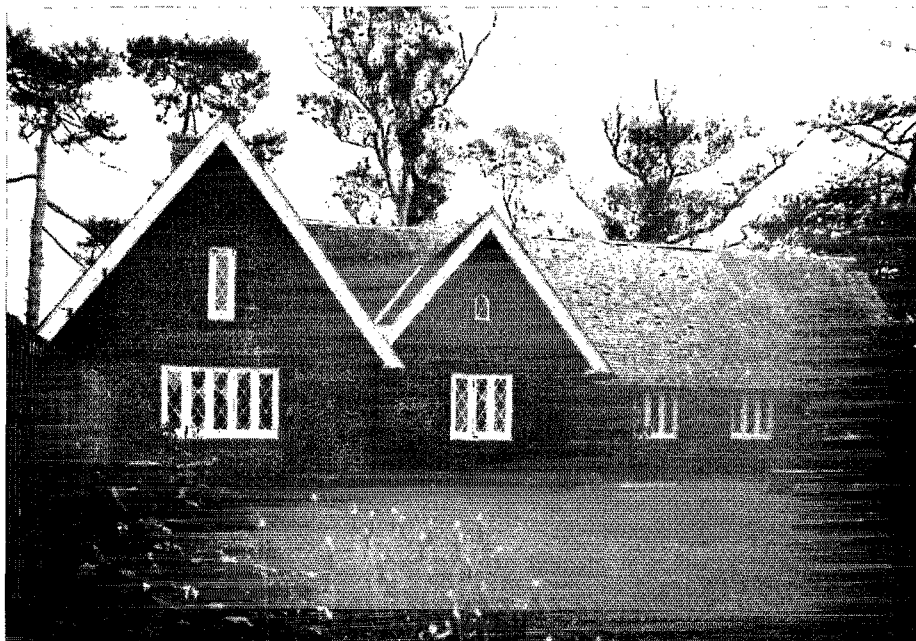
Le rapatriement des biens culturels

Le Musée national de Nouvelle-Zélande assume une autre fonction importante en ce qui concerne la protection du patrimoine culturel néo-zélandais : il prend l'initiative de rapatrier d'importants articles culturels qui deviennent disponibles outre-mer. Avec des crédits accordés par le Département de l'intérieur et la Loterie néo-zélandaise, le musée, après avoir mûrement pesé ses décisions, achète à des personnes privées ou des négociants, en Nouvelle-Zélande même ou à l'étranger, des objets d'art maori ou des pièces européennes qui offrent un intérêt pour l'histoire du pays. L'achat des pièces importantes ou particulièrement précieuses est souvent décidé directement par la section culturelle du Département de l'intérieur. Tous les biens culturels ainsi rapatriés grâce aux fonds publics sont intégrés aux collections nationales et, suivant leur nature, sont enregistrés au Musée national, à la Galerie nationale, à la Bibliothèque nationale ou aux Archives nationales. Une fois enregistrés dans l'une de ces collections nationales, ces biens culturels peuvent être exposés dans toute institution agréée du réseau de galeries et de musées qui couvre le territoire de la Nouvelle-Zélande. Nous espérons vivement que les panneaux du Taranaki, qui se trouvent actuellement à Londres, nous reviendront un jour pour être exposés dans les salles ouvertes au public d'un musée néo-zélandais.

[Traduit de l'anglais]

Le Musée de la mission mélanésienne à Mission Bay (Auckland).

[Photo: Melanesian Mission Museum.]



Le Musée de la mission mélanésienne

Patricia Adams

Née à Hastings (Nouvelle-Zélande) en 1935. Elle est diplômée d'histoire et d'anglais de la Victoria University de Wellington. Après avoir travaillé au Département des affaires maories et au Département de l'électricité de Nouvelle-Zélande, elle est devenue en 1969 attachée de recherche au New Zealand Historic Places Trust (Fonds de Nouvelle-Zélande pour les sites historiques). Elle a effectué diverses recherches sur les différents sites et bâtiments historiques de Nouvelle-Zélande. En outre, elle est directrice de publication et auteur d'une grande partie des documents publiés par le fonds.

C'est pour préserver un site historique que le New Zealand Historic Places Trust (Fonds de Nouvelle-Zélande pour les sites historiques) s'est porté acquéreur, en 1974, du Musée de la mission mélanésienne à Auckland. Les sites ainsi placés sous sa protection comprennent des bâtiments qui abritent les meubles, tableaux, ornements, livres, instruments et autres équipements propres à leurs histoires respectives, ce qui suppose la conservation et l'exposition d'objets anciens. Pourtant, le fonds n'est pas à proprement parler un organisme qui s'occupe de l'administration de musées : jusqu'en 1974, il n'avait jamais assuré la gestion d'un musée ethnologique. C'est donc en prenant possession du bâtiment qu'il a assumé pour la première fois cette responsabilité.

Le bâtiment du musée, qui date de 1859, faisait partie à l'origine d'une école fondée par l'Église anglicane pour instruire les jeunes gens et jeunes filles de Mélanésie. Par égard pour leur santé, l'école avait été construite dans une baie ensoleillée et protégée, mais cette précaution devait se révéler vaine. La mortalité était élevée parmi les élèves, et, au bout de huit ans seulement, l'établissement fut transféré dans l'île Norfolk, dont le climat est plus doux.

Par la suite, durant une soixantaine d'années, le bâtiment connut divers avatars. Ses parties en bois ont disparu, et la plupart de ses terres ont été morcelées et construites. Vers la fin des années vingt, il ne restait de l'ancienne école que le bâtiment en pierre qui avait abrité la cuisine, l'entrepôt et le réfectoire, ainsi qu'un mur d'enceinte, isolés dans un parc naturel. Le Conseil de la mission mélanésienne décida alors d'utiliser ces vestiges pour abriter

une exposition d'objets d'art et d'artisanat mélanésiens et de souvenirs à la mémoire de J. C. Patteson, premier évêque et martyr de la Mélanésie. Le musée ouvrit ses portes au mois de février 1929 ; les salles réservées autrefois à la cuisine et à l'entrepôt furent aménagées pour loger sur place un conservateur, et le musée proprement dit se trouvait dans l'ancien réfectoire.

On peut s'étonner qu'un bâtiment aussi important qui, de plus, était destiné à des gens aussi raffinés que les Mélanésiens ait été construit en lave ou diorite provenant de l'île au volcan assoupi de Rangitoto. Cette pierre, extrêmement poreuse, absorbe l'eau comme une éponge. Le fait que ce bâtiment soit situé en bordure de mer aggrave encore le problème, car le niveau de l'eau, situé juste en dessous de la surface du sol, s'élève et s'abaisse au gré des marées. En outre, une partie au moins du ciment qui a servi à sa construction est du type dit « de Portland », ce qui contribue également à la formation de gouttelettes sur le plâtre des parois intérieures.

Une collection en mauvais état

La collection d'objets ethnologiques dont avait hérité le fonds en acquérant le bâtiment comprenait une importante proportion de matières organiques conservées depuis quarante-cinq ans dans cette atmosphère humide très défavorable. Elle avait également subi les fortes chaleurs de l'été, et certains objets étaient restés exposés malencontreusement aux rayons du soleil, par exemple sur des appuis de fenêtre. Les vents marins chargés de sel et les gaz d'échappement de la route proche pénétraient dans les lieux dès que la porte

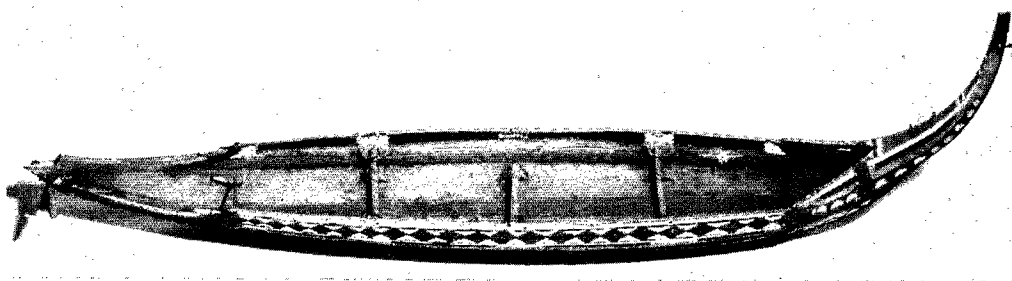
Cette coupe en bois incrusté provenant de la région de San Cristobal fait partie des objets d'art récemment expédiés aux îles Salomon et actuellement conservés au Musée national, Honiara.

[Photo : Melanesian Mission Museum.]



Modèle de pirogue de la région de San Cristobal faisant également partie de la collection du Musée de la mission mélanésienne.

[Photo : Melanesian Mission Museum.]



Cette paire de bracelets tissés illustre la délicatesse et la fragilité d'un grand nombre de ces objets mélanésiens. Originaires de Malaita, elle a récemment été rendue aux îles Salomon.

[Photo : Melanesian Mission Museum.]

était ouverte aux visiteurs. Il semble que la collection n'eût jamais fait l'objet de soins appropriés.

Cela est compréhensible si l'on sait que la collection n'a certainement pas été constituée pour sa valeur scientifique. Sa fonction principale, voire unique, était d'intéresser les habitants de la Mélanésie au travail de la mission, qui avait besoin d'être soutenue dans la région. Beaucoup des objets qu'elle rassemble remontent sans aucun doute à l'époque des premiers contacts avec l'Europe, mais d'autres semblent avoir été produits à une époque plus récente, dans les écoles de mission, notamment dans le but de recueillir des fonds. Enfin, d'autres objets qui complètent cette collection proviennent de donateurs. Comme on pouvait s'y attendre, il n'y avait – ou du moins il ne restait – que très peu de documentation au moment où le bâtiment et la collection ont été transférés au fonds.

L'Institut et le Musée d'Auckland, et le département d'anthropologie de l'Université d'Auckland, ont été chargés d'identifier, de répertorier et de conserver les objets de la collection. Entre-temps, avec l'aide du Ministère des travaux et du développement, le fonds s'est efforcé de rendre le bâtiment moins humide. Ainsi une assise résistante à l'humidité a été posée sous le dallage de béton ; après quoi, les dalles ont été remises en place et jointoyées. Ensuite, une solution chimique censée former un gel imperméable dans le sol a été injectée tout autour des fondations, et l'installation d'un déshydrateur a permis d'éliminer l'humidité à raison d'un seau par jour. Mais, même si elles ont été très bénéfiques, toutes ces mesures n'ont pourtant pas suffi à rendre le bâtiment propre à la conservation d'objets de musée.

Résoudre le problème d'espace

Un autre problème, moins difficile, s'est également posé. Les locaux étaient en effet trop exigus pour mettre en valeur une collection de

près de quatorze cents pièces. Pour gagner de la place dans le bâtiment existant, il aurait fallu que le conservateur loge ailleurs, solution inacceptable du point de vue de la sécurité. Il a été envisagé un moment de construire un nouveau bâtiment sur le même terrain, mais l'idée fut vite abandonnée car, outre les frais que cela supposait, il a été remarqué que la vocation du fonds était de préserver les bâtiments historiques et non de bâtir de nouveaux édifices.

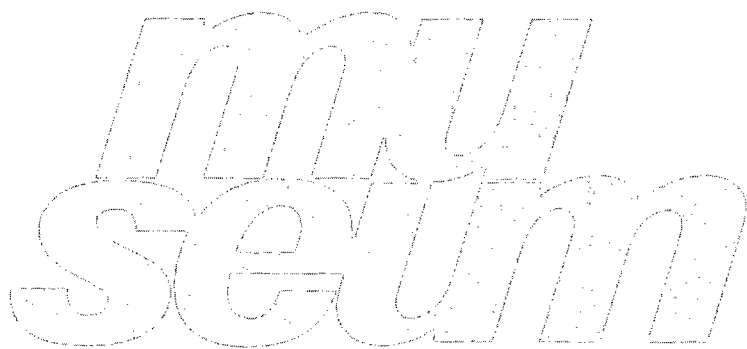
En revanche, on pouvait diviser la collection et expédier les objets en double exemplaire aux îles Salomon, qui, de plus, possédaient un musée où ceux-ci pouvaient être conservés dans de bien meilleures conditions. Après consultation avec l'archevêque de Mélanésie, qui reste concerné par le destin de cette collection, il fut décidé d'offrir gracieusement plus de sept cents pièces au Musée national des îles Salomon, situé à Honiara. Ce don fut accepté, et les responsables du fonds ont été heureux d'apprendre, une fois les objets parvenus à destination, que le musée ne possédait jusque-là aucun exemplaire de certains d'entre eux.

Le Musée de la mission mélanésienne est actuellement fermé, et la collection est entreposée ailleurs. En effet, le fonds n'a pas encore trouvé de solution raisonnable au problème posé, à savoir comment concilier un bâtiment et une collection historiquement liés mais qui, du point de vue technique, sont difficilement compatibles. S'étant engagé en 1974 à « préserver l'ensemble de ces biens en souvenir de la fondation de la mission mélanésienne », il répugne à prononcer le divorce d'un bâtiment et d'une collection aujourd'hui fort précieuse d'éléments culturels mélanésiens rassemblés par la mission. S'il se montre assez patient, peut-être la technologie parviendra-t-elle un jour à résoudre son problème. En attendant, le fonds cherche une affectation provisoire dans un bâtiment historique d'une élégance exceptionnelle.

[Traduit de l'anglais]

A VOS PLUMES !

Curator, revue éditée par l'American Museum of Natural History, invite tous les professionnels des musées en Amérique latine, Asie, Europe, Afrique et Océanie à voir en elle un organe de publication pour leurs thèses, rapports de recherche et articles sur des sujets muséologiques. *Curator* se propose d'élargir son champ pour couvrir le plus grand nombre de sujets muséologiques internationaux. Les articles doivent être écrits en anglais et envoyés au rédacteur, *Curator* quarterly, American Museum of Natural History, Central Park West at 79th Street, New York, N.Y. 10024, États-Unis d'Amérique.



A nos lecteurs

De très gros efforts nous ont permis de ne pas faire supporter jusqu'ici à nos lecteurs les fortes hausses des coûts d'impression et d'expédition intervenus au cours de cette année. Malheureusement cela devient impossible et nous nous voyons contraints d'augmenter légèrement les tarifs de vente à partir du 1^{er} janvier 1983.

Nous regrettons de ne plus pouvoir offrir un abonnement de deux ans à tarif réduit.

Nous prions nos lecteurs de nous en excuser.

Nouveaux tarifs

Prix et conditions d'abonnement

Pour un an: 110 F

Le numéro: 34 F
