

# *Museum*

No 155 (Vol XXXIX, n° 3, 1987)

## **Le musée et la communauté**

# ***museum***

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

N° 155, 1987



Pieter Brueghel (1564-1638),  
*Bauernkirmes* (détail), Alte-Galerie, Berlin.

Rédacteur en chef :  
Rédactrice adjointe : Marie-Josée Thiel  
Secrétaire de rédaction : Christine  
Wilkinson  
Conception graphique/Fabrication :  
Georges Servat, George Ducret

#### COMITÉ CONSULTATIF

Om Prakash Agrawal, Inde  
Azedine Bachaouch, Tunisie  
Fernanda de Camargo e Almeida-Moro,  
Brésil  
Patrick D. Cardon, Secrétaire général de  
l'ICOM, *ex officio*  
Gaël de Guichen, ICCROM  
Alpha Oumar Konaré, Mali  
Jean-Pierre Mohen, France  
Luis Montreal, Espagne  
Syeung-gil Paik, République de Corée  
Paul Perrot, États-Unis d'Amérique  
Lise Skjøth, Danemark  
Vitali Souslov, Union des républiques  
socialistes soviétiques

© Unesco 1987  
*Imprimé aux Pays-Bas*  
Imprimeries Roto Smeets

Les auteurs sont responsables du choix et de la présentation des faits figurant dans leurs articles, ainsi que des opinions qui y sont exprimées, lesquelles ne sont pas nécessairement celles de l'Unesco et n'engagent pas l'Organisation.

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

#### CORRESPONDANCE

*Questions d'ordre rédactionnel :*  
*Museum*  
Unesco  
7, place de Fontenoy, 75700 Paris, France

#### ABONNEMENTS

Division des Périodiques et du Courrier  
Unesco CPD/V  
1, rue Miollis, 75015 Paris, France

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

---

# Le Musée et la Communauté

Dans ce numéro 130

---

F. Atkinson	<i>Le musée de plein air de Beamish</i> 132
M.L. Nigam	<i>Le Salar Jung Museum ou comment rapprocher le musée de la collectivité</i> 139
M.R. Schärer	<i>L'Alimentarium : le nouveau musée de l'alimentation</i> 145
M. Yamaguchi	<i>Education et Information au Musée national de Tokyo</i> 152
J.O.J. Vanden Bossche	<i>Le Museon dans une perspective nouvelle</i> 157

---

## DÉVELOPPEMENTS

---

M. Ohlsen	<i>Les musées nationaux et la célébration du 750<sup>e</sup> anniversaire de Berlin</i> 162
D. McIntyre	<i>L'évolution des musées australiens depuis les années 70 : un tour d'horizon</i> 169
A. Decrosse, J. Landry et J.P. Natali	<i>Les expositions permanentes de la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette : Explora</i> 176

---

## CHRONIQUE DE LA FMAM

---

R. Moneo	<i>Le Musée national d'art romain de Merida</i> 192
----------	---

---

## ÉTUDES DE CAS

---

T.L. Mora et E.O. Becerra	<i>Un musée en développement : le Musée naval vénézuélien</i> 197
L. Azcue	<i>Le Musée de l'Académie royale des beaux-arts de Madrid</i> 201
M. Pabich	<i>Le Musée des beaux-arts de Łódź à la recherche d'un nouveau bâtiment</i> 205

---

## CHRONIQUE

---

C.F. MacDonald	<i>L'avenir des musées dans le village global</i> 209
----------------	---

---

---

## *Dans ce numéro*

Les musées, en présentant ce qui est significatif du passé d'une communauté, nous forcent à rechercher où en est cette communauté maintenant et font naître en nous des aspirations pour un avenir meilleur. Le présent d'aujourd'hui est le passé de demain et les musées doivent refléter la culture contemporaine s'ils veulent demeurer utiles. Sinon la communauté des peuples s'exclamera comme Dylan Thomas, le poète gallois : il entra dans le musée de sa ville, regarda les oiseaux empaillés fourrés dans leurs vitrines étouffantes et les étiquettes fanées que portaient les fossiles délabrés, « Il faut » dit-il avec dégoût, « mettre ce musée au musée ! » Aujourd'hui le musée de sa ville a certainement changé, mais la réflexion demeure. Dans quelque pays que ce soit certains musées n'ont plus aucun rapport avec la société au service de laquelle ils sont, s'avèrent démodés, peu originaux, ennuyeux, monotones, poussiéreux et inutiles. Cela, tous les muséologues le savent et ils luttent avec acharnement, chacun à sa manière pour mettre un terme à cet état de choses — et cette lutte se traduit par un élargissement de l'accès du public au musée et une écoute attentive aux exigences particulières des usagers des musées. Dans les pays où le niveau et le système d'éducation sont, comparés aux normes d'autres pays, presque inexistantes, ou du moins, bas et irrégulièrement répartis, mais où les individus apportent leur contribution au développement de leur pays par le travail, le besoin d'accéder aux musées est tout aussi grand. Mais évidemment la satisfaction de ce besoin est plus difficile à réaliser et demande une attention particulière au niveau local.

Etre à l'écoute des usagers veut dire se poser la question « qui sont les usagers des musées ». Mais n'est-ce pas là enfoncer les portes ouvertes, car ces usagers les muséologues les connaissent tous. Ce sont des érudits, des connaisseurs, des profanes spécialisés dans un domaine auquel ils s'intéressent, des groupes scolaires, des familles, des enfants curieux etc. Toute l'humanité s'y trouve représentée. Ils varient selon l'endroit et l'époque et constituent le public, les gens. Et ne dit-on pas « Vox populi, vox dei ». L'usager du musée détient donc le pouvoir suprême. Force est donc de l'instruire, de le divertir, d'apprendre qui il est. Il faut sortir et le trouver, lui faire la cour et lorsque les musées auront gagné ses faveurs, il faut le garder en changeant constamment et en mettant à jour les expositions et les galeries, en faisant appel à toutes les techniques muséales pour soutenir son intérêt et améliorer le dialogue. Alors, seulement, les musées pourront traverser avec succès le désert des techniques de l'information, la rivière des statistiques et entrer en terre promise : le musée au service de la communauté!



## Le Musée de plein air de Beamish

Frank Atkinson

Né à Barnsley (Yorkshire) en 1924, il dirige le Musée en plein air du nord de l'Angleterre à Beamish, dont il fut l'inspirateur. Il avait été auparavant Directeur des Musées d'Halifax, puis du Bowes Museum de Barnard Castle. Il a consacré des études à l'industrie de la laine à Halifax, aux charbonnages, aux techniques artisanales et aux activités rurales du nord de l'Angleterre. En 1971, l'Université de Newcastle-upon-Tyne lui a décerné son diplôme de Master of Arts, honoris causa. Président de la Museums Association en 1975, il a été décoré en 1980 de l'Ordre de l'Empire britannique pour son travail à Beamish.

Le Musée de Beamish a été élu Musée britannique de l'année 1986. Le présent article retrace le parcours accompli depuis sa conception initiale jusqu'à nos jours. En quelques mots on peut dire que le Musée de Beamish a pour vocation de préserver certains modes de vie typiques du passé récent du nord de l'Angleterre et de les présenter au public en utilisant la formule du « musée de plein air » (fig. 2).

Mais Beamish est également le premier Musée d'Angleterre financé et administré par un consortium d'administrations locales qui représente sans doute la première tentative de restitution globale de l'histoire sociale et industrielle de la région sous la forme d'un musée de plein air. En effet, tous les différents aspects de la vie dans le nord-est de l'Angleterre — industrielle, urbaine et rurale — ont été recréés et intégrés à Beamish. Par ailleurs, la vocation de Beamish est d'offrir un *aperçu général* de la vie d'une région à une époque donnée et ses collections ne prétendent pas offrir la matière à une analyse comparative. Quiconque désire étudier un aspect précis de l'histoire des charbonnages, par exemple, devra plutôt visiter un musée technologique de conception plus traditionnelle. En fait, le Musée de Beamish se veut plus « évocateur » qu'« instructif ». Il s'efforce de donner « un aperçu réaliste de la vie dans le nord-est de l'Angleterre » à une époque bien définie, en l'occurrence la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>. La fonction motivante de Beamish est donc double : faire découvrir la région aux visiteurs étrangers et inciter la population locale à regarder d'un œil neuf le patrimoine du nord-est de l'Angleterre et à continuer d'explorer la région pour découvrir d'autres sites intéressants.

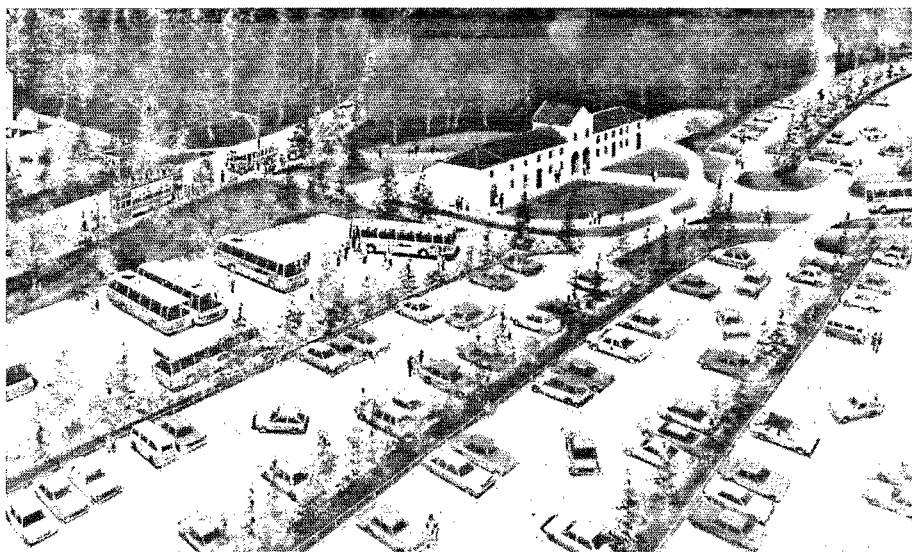
Mais Beamish est également un musée

novateur par son souci de rentabilité. Tout en cherchant à distraire et à satisfaire ses visiteurs, le Musée pratique une politique commerciale active, gère une boutique très florissante et consent un important effort publicitaire.

### *Naissance d'une idée*

En 1958, le Comité muséologique du Comité de Durham reçut un rapport recommandant de rassembler des témoignages de l'histoire quotidienne du Comité pour les présenter au public dans le cadre d'un musée de plein air. Ce principe ayant été adopté, on entreprit de collecter les objets et de les centraliser au Musée de Bowes, dont l'administration du Comité venait d'assumer la direction. Une nouvelle étape importante était franchie en 1966 lorsqu'il apparut que le projet présentait désormais un intérêt *régional*. A la suite d'une rencontre au sommet des autorités locales du Nord-Est, un groupe de travail fut constitué puis, en 1968, la Première Commission mixte. Après bien des vicissitudes, un accord fut signé en février 1970 entre les représentants de huit administrations locales : les administrations des Comités de Durham et Northumberland et les Conseils municipaux de Darlington, Gateshead, Hartlepool, Newcastle, South Shields et Teeside, auxquels devait se joindre par la suite le Conseil de Sunderland. Un terrain de 120 hectares appartenant aux charbonnages et situé à Beamish, dans le Comité de Durham, à quelque 12 km au sud-ouest de Newcastle-upon-Tyne fut choisi comme emplacement du futur musée.

2  
Musée en plein air du nord de l'Angleterre à Beamish. Représentation du nouveau centre d'accueil et du parking.



### Les premières années

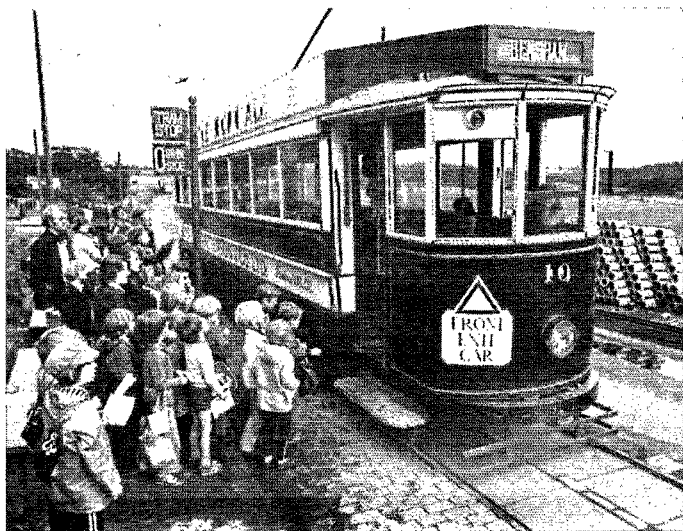
Initiateur du projet, Frank Atkinson en avait suivi les différentes étapes depuis 1958 en tant que responsable des musées du Conseil du Comté de Durham puis comme conseiller muséographique du Groupe de travail initial. Pressenti pour prendre la direction du nouveau musée régional, il prit ses fonctions en août 1970. Les collections déjà constituées furent transférées sur le site de Beamish et on entreprit d'aménager une première tranche de 80 hectares comportant notamment une partie de Beamish Hall, dont les bâtiments devaient être utilisés pour abriter les premières expositions et aussi les services administratifs.

En été 1971, Beamish Hall ouvrit ses portes durant 20 fins de semaine consécutives pour une première exposition « Beamish : naissance d'un musée » qui attira 50.000 visiteurs. L'année suivante, une exposition plus importante était inaugurée par Lord Eccles et une rangée de maisons préservées sur le site furent provisoirement ouvertes au public. Un certain nombre de manifestations furent organisées au cours de cette saison et le Musée hébergea en permanence un potier et un imprimeur. En 1973, le Musée ouvrait pour la première fois une partie des ses installations à ciel ouvert notamment une rame de tramway opérant sur un périmètre réduit (fig. 3). L'achat de la Beamish Home Farm permettait d'ouvrir au

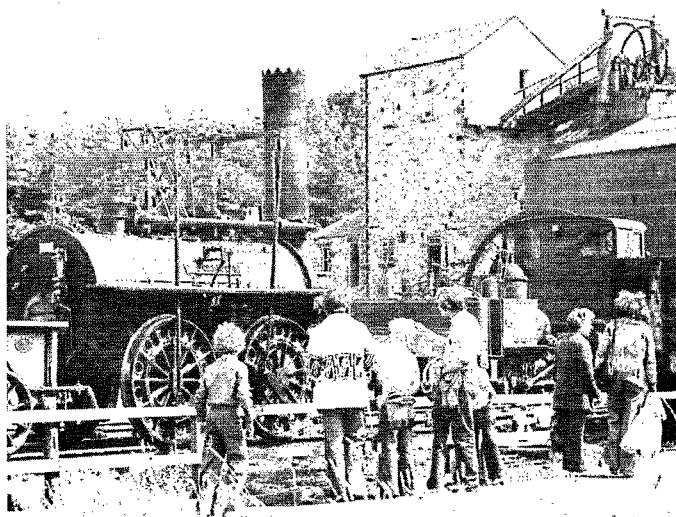
public une partie des locaux de la ferme et le bâtiment de la noria restaurée.

### L'expansion des années 70

La fin des années 70 a vu l'aboutissement de nombreux projets. En 1975, une réplique de la locomotive à vapeur de Stephenson fut mise en service pour commémorer le 150<sup>e</sup> anniversaire de la première ligne de chemin de fer entre Stockton et Darlington (fig. 4). L'année suivante fut marquée par l'inauguration officielle d'un kiosque à musique désaffecté datant de l'époque victorienne et récupéré dans un jardin public de la ville voisine de Gateshead. Ainsi était mis en place l'embryon de la future « section urbaine » du



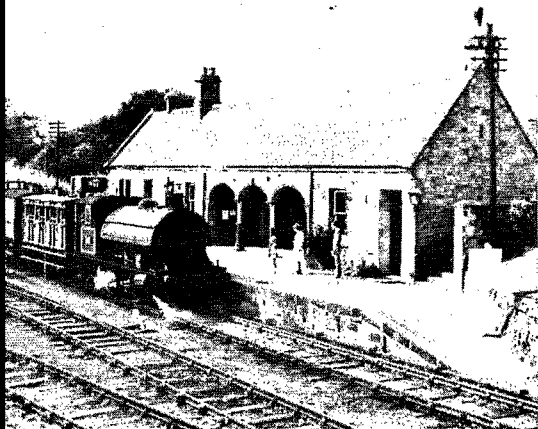
3  
Les visiteurs de Beamish peuvent emprunter ce tramway sur un peu moins d'un kilomètre.



4  
Cette réplique grandeur nature de la « Locomotion », première locomotive à vapeur de George Stephenson (1825), est en parfait état de marche et constitue l'une des attractions de la section « charbonnages » de Beamish.

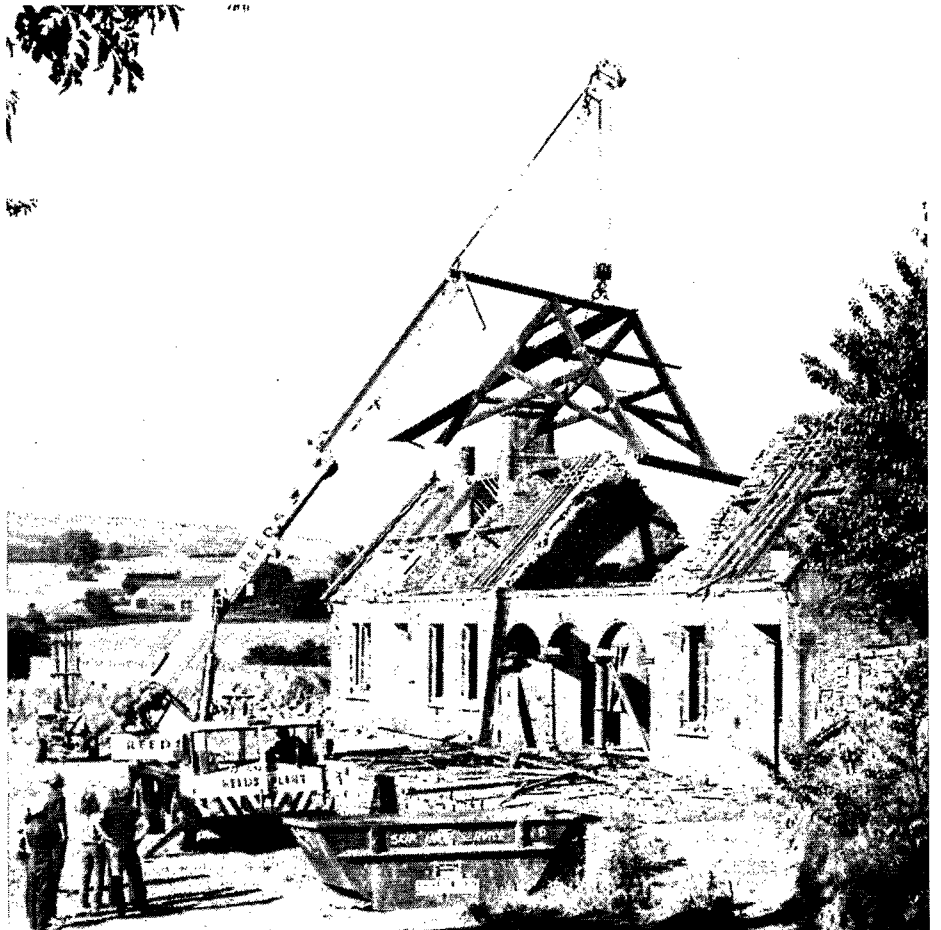


5  
Vue partielle de la reconstruction d'une rue urbaine des années 1920 à Beamish.



7  
Locomotive sous pression en gare de Rowley à Beamish.

6  
Démontage de la gare de Rowley, ultérieurement reconstruite à Beamish.



Musée de plein air (fig. 5). Entre 1973 et 1975, la gare de Rowley, désaffectée quelques années auparavant par les chemins de fer britanniques fut entièrement démontée et reconstruite sur le site du Musée telle qu'elle se présentait vers 1910 (fig. 6). La gare fut officiellement réouverte en 1975 par le poète Sir John Betjeman, spécialiste enthousiaste de l'époque victorienne (fig. 7). Les visiteurs sont accueillis par une présentation audiovisuelle très vivante, « Ici commence Beamish », dans un centre inauguré en 1976. Le nombre des visiteurs du Musée aug-

8  
Cabinet de dentiste reconstitué dans une maison de Ravensworth Terrace reconstruite à Beamish.

menta de façon spectaculaire, dépassant pour la première fois, cette année-là, les 200.000 entrées.

L'année 1976 a également inauguré un remarquable travail de collaboration avec la Commission régionale des services de main-d'œuvre dans le cadre d'une opération « création d'emplois » pour lutter contre le chômage dans la région. La main-d'œuvre recrutée à ce titre a joué et joue encore un rôle essentiel au niveau de la mise en valeur du site, de la démonstration, du catalogage, du travail audiovisuel et des activités pédagogiques.





### Réalisations des années 80

Au cours des années 80, le « secteur urbain », s'est développé peu à peu à partir d'une rangée de maisons abandonnées, typiques de la classe moyenne, récupérées à Ravensworth Terrace dans la ville voisine de Gateshead et reconstruites sur le site, comme cette reconstitution d'un bureau d'avocat et d'un cabinet de dentiste flanqué de son confortable domicile dans la maison attenante (fig. 8). Plus bas, un pub victorien jouxte des écuries et une papeterie. De l'autre côté de la rue se dresse un magasin coopératif provenant de la ville voisine d'Annefield Plain et comportant trois rayons particulièrement représentatifs : épicerie, quincaillerie et mercerie (fig. 9-10). Pour la circonstance on a reconstitué l'équipement urbain des rues du nord-est vers 1925 et le tramway dont les rails serpentent entre les pavés sert à acheminer les visiteurs vers les autres sections du Musée et leur rappelle l'importance historique de ce moyen de transport si répandu jadis dans le nord-est de l'Angleterre.

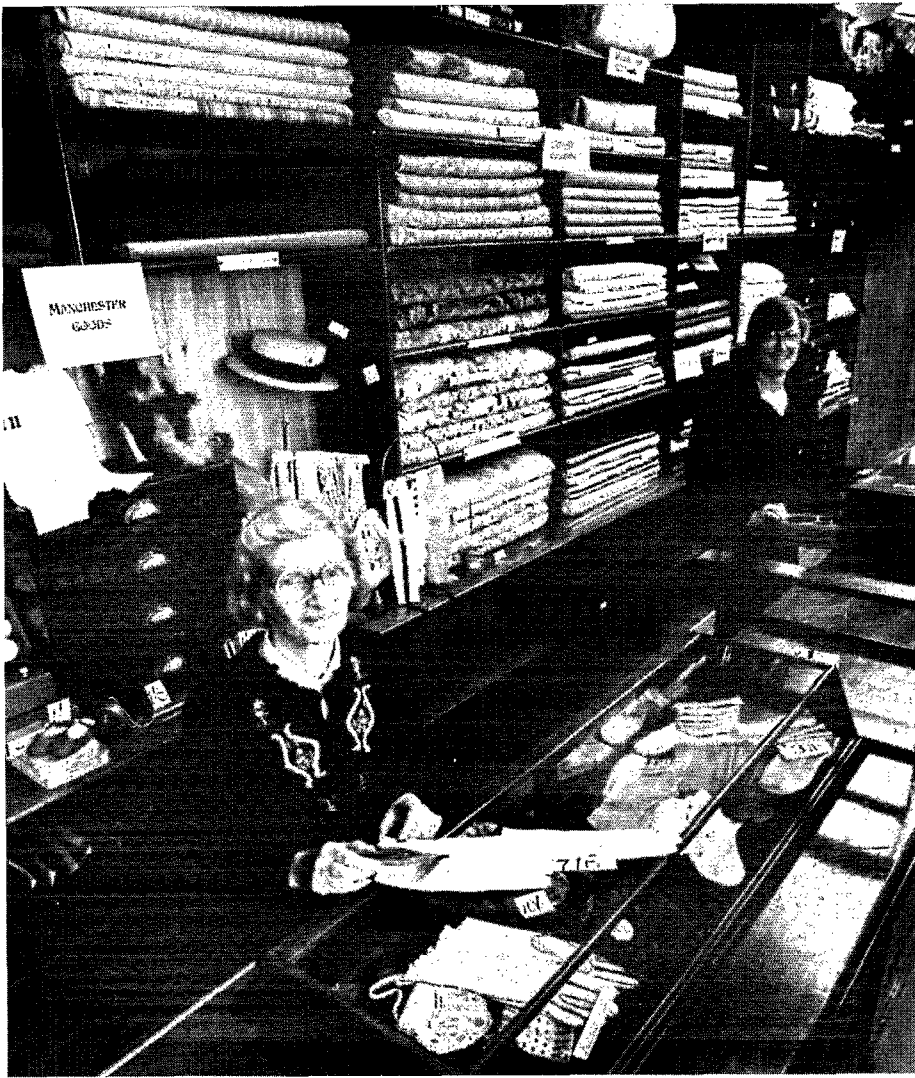
### Les collections

Lorsque le travail de collecte commença en 1958, il n'y avait pas de musée à vocation sociale ou industrielle dans le Comté de Durham. L'objectif consistait à rassembler une collection représentative de la culture matérielle d'une aire géographique bien délimitée, en l'occurrence la région relativement isolée et individualisée du nord-est, sur une période correspondant aux trois ou quatre dernières générations. Tous les objets étaient acceptés, à l'exclusion des échantillons d'histoire naturelle et des objets ayant trait à l'histoire maritime.

La zone de collecte de Beamish correspondait géographiquement aux quatre entités administratives des Comtés de Northumberland, Tyne and Wear, Durham et Cleveland. Très vite, on sut qu'il fallait se hâter si l'on voulait constituer des collections régionales vraiment typiques et représentatives de ce secteur où pratiquement aucune collecte d'objets du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècle n'avait encore été entreprise. En 1966, la collecte fut étendue à l'ensemble du nord-est. A partir de 1960 jusqu'au début des années 70,

9  
Le magasin coopératif des années 1920 reconstitué dans la rue urbaine de Beamish.





10 Intérieur d'une mercerie des années 1920 reconstitué à Beamish.

cette région a joui d'une relative prospérité qui allait modifier rapidement le mode de vie de ses habitants, rendant d'autant plus urgente la collecte des témoignages encore disponibles avant leur disparition irrémédiable. Le principe de la «collecte non sélective», fut donc adopté c'est-à-dire que l'on accepta tous les objets offerts, sans distinction de nature ou de format. Il paraissait en effet préférable d'accepter et de conserver ces objets — même s'ils ne correspondaient pas exactement aux besoins du musée — que de les laisser perdre à jamais. Les seuls éléments d'information disponibles à ce stade étaient des communications verbales ou une documentation rudimentaire. Un système de fiches très simple fut adopté pour le traitement et la réception des matériaux mais l'on veillait toujours à ce que chaque donateur soit personnellement remercié. La participation et l'enthousiasme du public ont joué un rôle déterminant dans la réussite du projet et l'on peut dire sans exagération des collections du Musée qu'elles sont « du peuple, par le peuple et pour le peuple ».

Des expositions itinérantes et la presse locale encouragèrent le grand public à enrichir les collections de leurs dons. Le résultat de cette campagne est un ensemble remarquable de documents d'histoire sociale sans équivalent en Angleterre, tant du point de vue de la diversité que du nombre des pièces (plus d'un million d'objets).

On ne peut entreprendre un véritable travail de collecte sélective qu'après analyse approfondie du secteur à explorer, de sa culture et de son mode de vie. Cela n'a pas été possible dans le cas du nord-est pour des raisons évidentes. Il n'était pas possible de consacrer plusieurs années à ce travail exploratoire de base. Dès lors, la seule solution possible — accepter tout ce qui était offert — pouvait être l'occasion de découvertes inattendues. Cela n'a pas manqué de se produire pour bon nombre d'objets manufacturés qui se sont avérés originaires de la région comme la lampe de mineur Midgy à flamme nue utilisée dans les gisements sans grisou de Durham ou encore le lit Dess, meuble typique des maisons de mineurs du début du siècle. Certaines « techniques artisanales locales » sont très bien représentées — Beamish possède un ensemble de courtpointes sans équivalent dans les musées de province et une importante collection de bannières de confréries minières. Le mouvement associatif était très florissant dans le nord-est et le Musée s'efforce activement de recueillir de la documentation sur les coopératives de la région. Bien entendu, le rythme de collecte s'est quelque peu ralenti et désormais on s'efforce surtout de repérer les principales lacunes des collections pour tenter de les combler. Cette approche occuménique a également permis de constituer un étonnant fonds d'archives photographiques de plus de 100.000 négatifs (le plus important du nord de l'Angleterre) qui est largement utilisé par les chercheurs, les étudiants, les éditeurs et les médias à qui le musée fournit des clichés sur demande.

#### *Administration et financement*

Du fait d'une réforme administrative la première Commission mixte a fait place, en avril 1974, à une nouvelle Commission représentant les quatre nouveaux conseils de Comté de Cleveland, Durham, Northumberland et Tyne and Wear, désormais administrativement responsables du Musée. Cette Commission est restée en place jusqu'à l'abolition du Comté de Tyne et Wear dont les conseils



11  
De jeunes visiteurs assistent à la cuisson du pain dans le four à charbon d'une maison de mineurs à Beamish.

de district du Metropolitan County ont pris en charge les responsabilités administratives et financières en 1986.

Le Musée est en partie financé par la Commission mixte, mais il tire une part importante de ses revenus (de l'ordre de 60%) de la vente des tickets d'entrée et des profits réalisés par la boutique du Musée et ses services de restauration. Les organisateurs se sont fixé pour objectif d'accroître au maximum les recettes propres de Beamish et de tout faire pour rentabiliser la gestion de ce vaste complexe d'une centaine d'hectares. L'investissement en capital, qui représente actuellement plus de 6 millions de livres, provient des subventions de divers organes officiels comme le Fonds de développement régional de la Communauté européenne, la Countryside Commission et l'Office national du tourisme, sans oublier la Commission mixte elle-même. Pour accroître ses ressources, le Musée a créé le Beamish Development Trust, dont le directeur est chargé de collecter des fonds. Cet organisme a obtenu des dons et des promesses d'aide de diverses

fondations et d'entreprises nationales dont certaines implantées sur place.

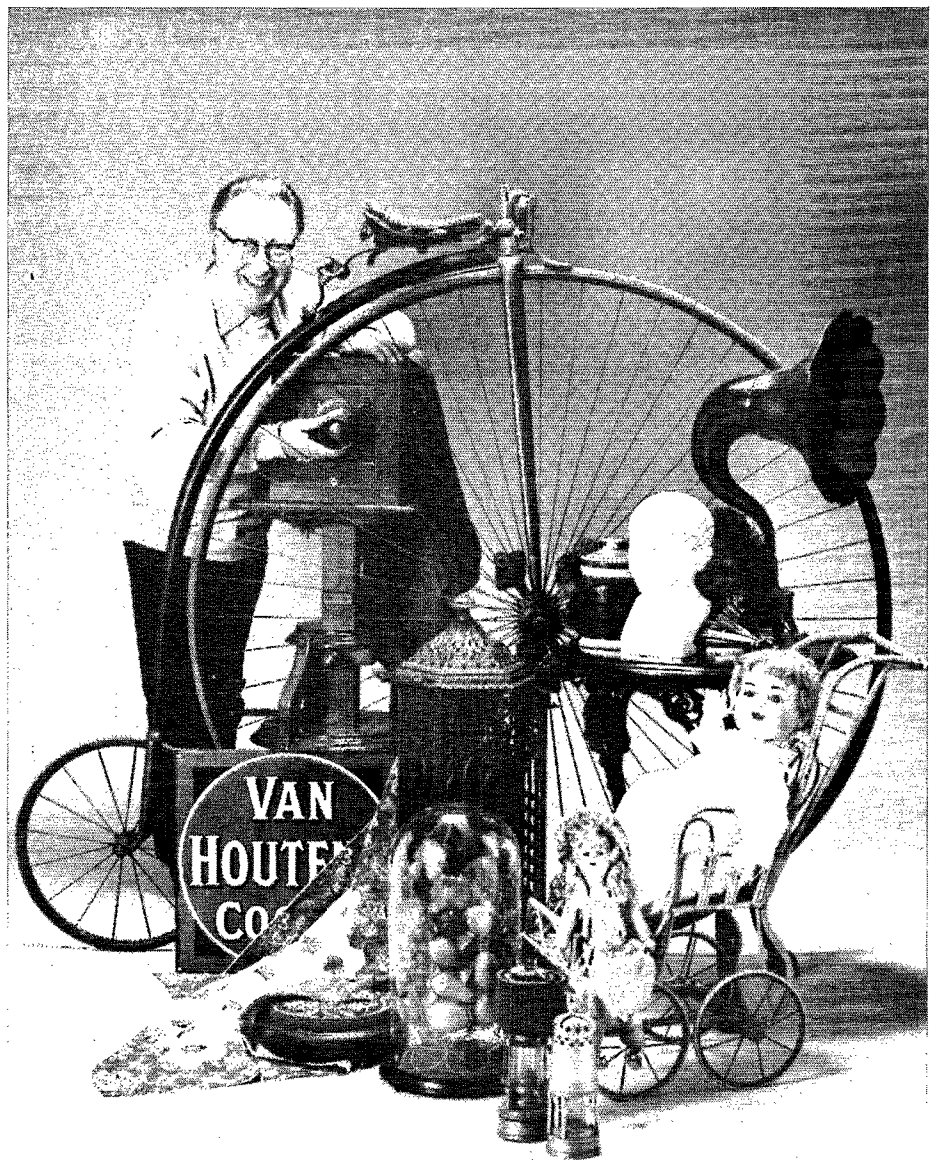
#### *La visite de Beamish : une expérience*

Le Musée de Beamish a toujours visé un public très large. Dès le départ, la conception du Musée et ses collections ont séduit la presse qui a tout de suite présenté qu'il y avait là matière à passionner le grand public.

Le nombre des entrées n'est certes pas le seul critère de l'intérêt que le public porte au Musée ; il n'en reste pas moins qu'avec 50.000 visiteurs dès sa première année d'existence, Beamish a toujours été très fréquenté et constitue, après la cathédrale de Durham, la seconde attraction touristique du nord-est de l'Angleterre. De fait, les droits d'entrée et recettes annexes représentent quelque 60% du revenu annuel du Musée.

Ce succès s'explique en partie par l'expérience que constitue une visite à Beamish. Les organisateurs du Musée n'ont pas seulement voulu reconstituer

12  
Frank Atkinson, directeur du Musée de Beamish, avec quelques-uns des trésors de ses collections.



sur le même site différents aspects de la vie du nord-est, mais intégrer chacun d'eux dans un environnement réaliste et convaincant en prêtant attention à tous les détails. Par exemple, la rue d'une cité minière reconstruite dans la partie du domaine consacrée aux charbonnages a été reconstruite avec ses jardins, ses arrière-cours et l'aménagement intérieur. Mais cet effort de réalisme ne se borne pas au décor extérieur et les visiteurs qui pénètrent dans les maisons y trouvent le chat en train de ronronner au coin du feu, respirent l'odeur du pain en train de cuire et surprennent la ménagère en train de fabriquer un tapis artisanal ou d'enfourner le pain dans la cuisinière à charbon (fig. 11). Pour bon nombre des visiteurs les plus âgés, les objets et les activités du Musée évoquent une période qu'ils ont eux-même vécue. C'est là un atout considérable dans la mesure où ces anciens transmettent leur nostalgie aux visiteurs plus jeunes — justifiant ainsi

l'un des slogans publicitaires du Musée — « des hectares de nostalgie ».

La reconstitution réaliste du magasin coopératif a posé un certain nombre de problèmes. La volonté de reproduire l'établissement tel qu'il était en 1925 obligeait nécessairement à des choix difficiles en ce qui concerne la restauration des objets exposés pour leur donner l'apparence du neuf en utilisant des reproductions d'emballages et d'étiquettes originales figurant dans des collections du Musée.

La ferme du Musée est une authentique ferme du début du siècle qui fonctionne parfaitement et s'occupe spécialement de préserver les espèces rares, comme la race bovine de Durham menacée de disparition par la désaffection des agriculteurs.

Pour conclure, on pourrait dire que Beamish réalise un heureux équilibre entre le souci de distraire le visiteur et le travail muséographique en profondeur

consacré, « dans les coulisses », à la collecte des objets, à la préservation et à la mise en valeur du patrimoine historique récent de la région (fig. 12). En se laissant imprégner par la douce nostalgie qui se dégage du Musée, le visiteur absorbe, à l'instar d'une pilule enrobée de sucre, une bonne dose d'un savoir historique qu'il pourrait, en d'autres circonstances, trouver rebutant. ■

[Traduit de l'anglais]

## *Le Salar Jung Museum*

### *ou comment rapprocher le musée de la collectivité*

M.L. Nigam

Né le 3 août 1933 à Banda, dans l'Uttar Pradesh (Inde). Il a obtenu sa maîtrise et son doctorat de 3<sup>e</sup> cycle à l'Université de Lucknow. Boursier du Commonwealth, il a étudié au Royaume-Uni en 1962 et y a obtenu un diplôme de muséologie (AMA). Il est membre de la Royal Asiatic Society of Great Britain. Maître assistant à l'Université de Lucknow de 1956 à 1959, il entre en 1964 au Salar Jung Museum de Haïdarâbâd dont il est nommé directeur en 1975. Rédacteur en chef de la All India Museums Association, de 1981 à 1985, il en est le président depuis 1985. Membre actif du Comité national pour l'ICOM, il a publié dix ouvrages et une quarantaine d'articles dans des revues indiennes et étrangères.

L'accession de l'Inde à l'indépendance en 1947 a donné au mouvement muséologique une impulsion particulière. Les nouveaux objectifs économiques et les priorités nouvelles définies par le Gouvernement de l'Inde pour promouvoir le développement global de tous les secteurs de la population ajoutaient une dimension nouvelle à la mission des musées. Les immenses progrès scientifiques et technologiques accomplis par l'Inde sont, d'une part, en voie de changer la face de l'économie indienne, et, d'autre part, de créer un nouvel ordre social en déracinant les normes et valeurs sociales ancestrales et en initiant par là même une nouvelle révolution sociale, silencieuse, mais qui gagne constamment du terrain.

Le volume de l'argent en circulation et le développement des moyens de transport et de communication ont accru la mobilité des populations rurales. Parallèlement, les médias, notamment le Réseau national de télévision, All India Radio, le cinéma et la presse sensibilisent l'opinion publique et aiguïent ainsi la conscience culturelle des Indiens. En témoigne le nombre impressionnant de visiteurs de tous âges et de toutes conditions qui affluent quotidiennement dans les galeries d'art et les musées, rendant la tâche de ces derniers plus exaltante, mais également plus lourde. Les musées indiens doivent donc faire le point de la situation nouvelle ainsi créée, définir sans ambiguïté leur rôle et élaborer de nouvelles stratégies et de nouveaux programmes propres à répondre à la demande et aux attentes de ce nouveau public non spécialisé.

Qui sont ces visiteurs occasionnels ? Quels sont, sur le plan socioculturel, leurs besoins, leurs idéaux et leurs aspirations ? Comment les musées modernes de

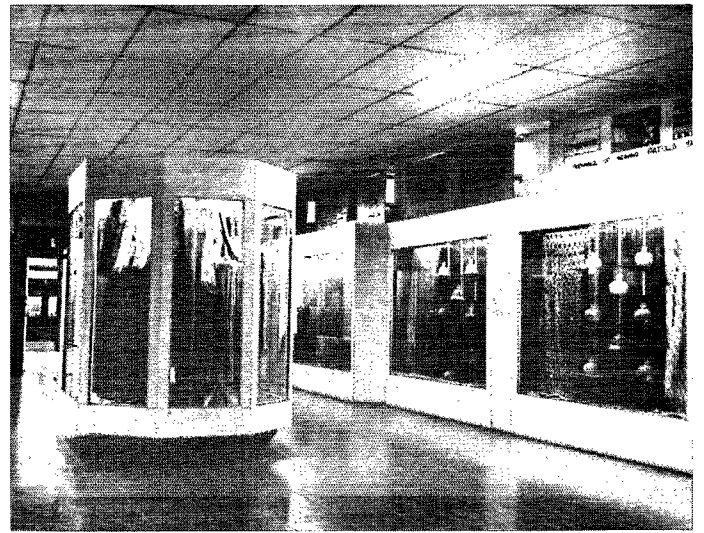
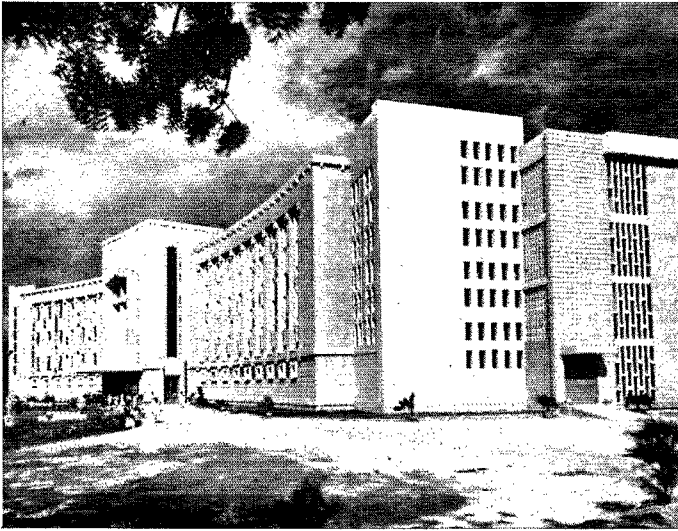
l'Inde vont-ils pouvoir y répondre ? Comment peuvent-ils se rapprocher de leur public local ? Le présent article se propose de fournir des réponses plausibles à certaines de ces questions en donnant en exemple quelques-uns des nouveaux programmes éducatifs et culturels que le Salar Jung Museum d'Haïdarâbâd a conçus pour tenter de relever le défi.

En 1961, une loi adoptée par le Parlement faisait du Salar Jung Museum une institution de dimension nationale (fig. 13). Sa collection s'est constituée à partir de celles aussi importantes que variées du regretté nawab Mir Yusuf Ali Khan, plus connu sous le nom de Salar Jung III. Il s'agit essentiellement d'un musée d'art qui abrite près de 48.000 objets rares d'origines diverses (occidentale, moyen-orientale, extrême-orientale et indienne). Chaque jour plus de quatre mille personnes visitent le musée et sa bibliothèque. Institution de dimension nationale, musée le plus populaire du pays, le Salar Jung Museum, ne cesse, depuis plus de dix ans, de mettre en œuvre de nouveaux programmes éducatifs et culturels visant à éduquer la population et à associer directement la collectivité à la vie du musée.

Une analyse approfondie de l'immense population du sous-continent révélerait l'hétérogénéité foncière de la société indienne, l'inquiétante disparité de ses composantes. D'une part, une classe hautement intellectualisée, celle des administrateurs, des scientifiques, des technocrates et des grands capitaines d'industrie à qui rien de ce qui est contemporain n'est étranger, de l'autre, des paysans misérables et illettrés, des sociétés tribales que la modernisation n'a pas encore touchées. La troisième catégorie est celle des jeunes générations, compo-

13

Façade du Salar Jung Museum. Initialement installé dans le Dewan Deodhi demeure ancestrale du fameux collectionneur Nawab Mir Yusuf Ali Khan Salar Jung III, le Musée a pris possession de ses nouveaux locaux en 1968.



14

Galerie du Salar Jung Museum consacrée aux textiles. Cette nouvelle galerie a été inaugurée par Smt. Sheela Kaul, Ministre de l'éducation et de la culture de l'Union, le 31 janvier 1981. Les visiteurs peuvent non seulement y admirer une riche collection de tissus mais également se familiariser, grâce à des dessins, avec les techniques de fabrication.

sées en majorité de lycéens et d'étudiants qui mènent un dur combat pour trouver leur voie entre ces deux extrêmes sociaux. Les programmes éducatifs et culturels des musées indiens doivent donc être conçus de façon à répondre aux besoins de toutes les composantes de la société indienne. Cela étant on ne saurait oublier que le musée, à la différence des autres institutions éducatives, a un rôle didactique limité, sa fonction essentielle étant d'agrandir ses collections et d'en améliorer la qualité. A se livrer à d'autres activités, à sortir du rôle qui lui est traditionnellement imparti — collecter, préserver, interpréter — le musée ne peut que perdre sa spécificité.

Il n'est donc pas besoin d'insister outre mesure sur le fait que tous les programmes éducatifs et culturels proposés par le Musée s'articulent autour de la collection d'objets tridimensionnels qui y sont exposés. La qualité et l'utilité de ces programmes sont nécessairement fonction de l'ampleur et de la nature des collections. Toutefois, les objets tridimensionnels dont le musée à la garde ne peuvent être considérés isolément. Ces objets sont les fragments dispersés d'une culture donnée, fragments qu'il n'est pas possible de séparer, à des fins d'étude, de leur milieu originel. Une sculpture, par exemple, fait partie intégrante du projet archi-

tectural qui a abouti au temple ou à l'église. Une peinture est le reflet des caractéristiques socio-économiques et des traditions de la population et de la région dont elle provient. Les objets décoratifs et artisanaux produits par une localité sont autant de mines de renseignements sur les matières premières disponibles dans la région, le degré de développement technique et artistique qu'elle a atteint, enfin les moyens et les motivations de ceux qui les ont façonnés (fig. 14). Les programmes éducatifs et culturels élaborés par un musée à l'intention d'une collectivité donnée doivent donc prendre pour point de départ les collections, intimement liées à l'histoire, à l'archéologie et à l'art de la région.

#### *Intégration au niveau affectif*

Les légendes locales, les foires et les fêtes, les monuments et les sites historiques sont autant de thèmes propres à susciter une réaction affective du public local et qu'il convient donc d'exploiter dans les programmes éducatifs et culturels des musées. De fait, l'attachement des gens, et tout particulièrement des paysans, au souvenir des actions héroïques, des caractéristiques sociales, des traditions et des réalisations culturelles de leurs ancêtres est une constante que l'on retrouve par-

tout. En prenant cette constante en compte et en intégrant à ses activités éducatives et culturelles régulières des thèmes populaires de ce genre, le musée crée un terrain de rencontre permettant au public local de s'associer directement à ces programmes.

#### *Célébration des foires et des fêtes*

Le Salar Jung Museum, en collaboration avec la Golkonda Society de Haidarâbâd, célèbre chaque année le festival de Golkonda pendant sept jours en février et mars. Golkonda fut autrefois la capitale des rois de la dynastie Qutb Shahi, qui jetèrent les fondations de la ville moderne de Haidarâbâd en 1591. Les souverains de cette dynastie indienne étaient originaires d'Asie centrale. Grands protecteurs des arts et des lettres, ils firent construire la forteresse de Golkonda, le célèbre Char Minar, de belles mosquées, des palais, des tombes, des réservoirs et des jardins pour embellir la cité de Golkonda, dont les ruines se trouvent aujourd'hui à quelque 12 km de Haidarâbâd. C'est pour faire connaître leur magnifique héritage culturel que les habitants d'Haidarâbâd ont fondé la Golkonda Society, qui organise à cette fin un certain nombre de programmes éducatifs. Le Salar Jung Museum, qui pos-

sède une collection unique d'objets d'art de cette période, organise à l'occasion du festival, pour lancer en association avec la Golkonda Society, un séminaire et une exposition temporaire destinés à en faire revivre tout l'éclat. Des conférenciers choisis au sein des universités locales et d'autres institutions sœurs présentent la prestigieuse collection du musée, et contribuent à rapprocher ce dernier de son public. Par ailleurs, une série de manifestations consacrées aux différents aspects de la culture de Golkonda — musiques et danses traditionnelles, réunions de poètes, séances de cinéma, attirent des milliers d'habitants de la région qui viennent passer leurs soirées dans le décor pittoresque du musée.

Le Salar Jung Museum organise également une série d'expositions temporaires portant sur divers thèmes de dimension socioreligieuse. Il puise à cet effet dans ses réserves les œuvres d'art appropriées à chaque circonstance particulière. Les expositions attirent d'autant plus directement l'attention du public qu'elles coïncident avec des événements importants, de grandes fêtes, par exemple. Parmi ces expositions spéciales, citons notamment celle sur « Le christianisme et l'art », organisée au moment de Noël, celle sur « Krishna dans l'art indien », organisée le Jour anniversaire de la naissance du Seigneur Krishna (Janmastami), ou encore celle consacrée à « La contribution de l'islam à l'art indien »; ces expositions sont autant de moyens de renforcer l'attrait émotionnel qu'exerce le musée sur les membres de la collectivité et d'inciter ces derniers à y revenir.

### Concours culturels

A l'occasion des grands événements culturels (la « Semaine internationale du musée », le « Jour anniversaire de la création du musée », par exemple), divers concours éducatifs et culturels sont organisés par le musée à l'intention de certains groupes — femmes, étudiants, enfants par exemple. C'est ainsi que les jeunes filles et les femmes au foyer sont invitées à se mesurer dans l'exercice de certains arts populaires qu'elles pratiquent chez elles, comme le « Rangoli » ou le « Muggu » (motifs géométriques et floraux exécutés au moyen de couleurs non délayées) (fig. 15). De même, les concours de dessins, de peinture, de rédac-

tions et de débats organisés à l'intention des étudiants et des enfants permettent de les associer directement aux activités du musée (fig. 16). La date, l'heure et le lieu en sont annoncés longtemps à l'avance dans les journaux locaux. Les prix et les certificats décernés aux gagnants, lors d'une cérémonie organisée selon les règles dans les locaux du musée, confèrent à ces programmes culturels un attrait supplémentaire.

### Le « Cercle des amis » du Salar Jung Museum

Dans tous les pays du monde, les musées constituent, en liaison avec les usagers, des « associations », des « clubs » et des



15  
Concours de « Rangoli » à l'intention des jeunes filles et des jeunes femmes. Un des rituels de la vie domestique indienne est le tracé, chaque matin, de dessins en couleurs devant la porte principale de la maison. La photographie a été prise lors du concours 1984-1985.

16  
Les concours de dessin et de peinture, organisés pour encourager les enfants et les étudiants, sont l'occasion pour les talents locaux de se révéler. Les œuvres les plus intéressantes font l'objet d'expositions temporaires de dessins d'enfants. La photographie a été prise lors du concours 1982-1983.

### Expositions itinérantes

Pour garder le contact avec la collectivité le Salar Jung Museum dispose d'un autre moyen très efficace : un muséo-bus qui fait le tour des écoles, des îlots insalubres et des localités éloignées. Car il s'agit d'aller vers tous ceux qui ne peuvent pas venir souvent au musée (fig. 17). Des expositions sont ainsi périodiquement organisées sur des thèmes différents (« la sculpture indienne », « l'architecture indienne », « l'évolution de la peinture indienne », « l'argent à travers les âges », etc.) et envoyées aux quatre coins de la cité. Le muséo-bus, spécialement conçu à cet effet, a des vitrines encastrées dans ses parois intérieures et extérieures, éclairées de l'intérieur et dotées de textes explicatifs.

Le musée organise tous les quinze jours des « causeries » annoncées dans les colonnes des quotidiens locaux. Au jour et à l'heure dite, les participants sont conduits jusqu'à la section appropriée du musée où ils peuvent examiner de près les objets, pendant qu'on leur fournit des précisions sur la qualité technique et artistique des œuvres d'art afin de leur permettre de mieux les comprendre et de mieux les apprécier.

### Programmes à l'intention des étudiants et des enfants

Les étudiants sont les citoyens de demain. Les musées et les galeries d'art se doivent donc de leur accorder la plus grande attention. C'est dans cet esprit que le Salar Jung Museum a élaboré plusieurs programmes éducatifs et culturels destinés à rapprocher la communauté étudiante du musée et à lui donner l'occasion de participer à ses diverses activités. Le département « éducation » du musée travaille en coordination étroite avec la direction gouvernementale de l'enseignement primaire, secondaire et supérieur. Afin de compléter l'enseignement dispensé dans la salle de classe, le musée a mis en œuvre un nouveau projet : les guides qualifiés attachés au musée sont envoyés dans les écoles et les collèges pour y faire des exposés, documents à l'appui sur des sujets étroitement liés aux collections du Musée. Le Musée produit des répliques grandeur nature et des diapositives en couleurs des objets de collection ayant un rapport avec les programmes d'enseignement des écoles et des collèges, qui servent à illustrer les exposés faits dans ces établissements, à leur demande. Les cours magistraux sur l'histoire de l'art

et l'archéologie n'éveillent guère l'intérêt des élèves. Les auxiliaires visuels non seulement rendent la matière enseignée plus intéressante et plus vivante mais laissent des traces durables dans l'esprit des élèves et les incitent à venir voir les originaux au musée.

### Les enfants handicapés

Les enfants handicapés ont été longtemps négligés par les musées et les galeries d'art, qu'ils ne peuvent visiter régulièrement du fait de leur déficience mentale ou physique. Le Salar Jung Museum, soucieux de maintenir un contact direct avec ce groupe particulier, a conçu pour eux un certain nombre de programmes spéciaux. Il reste ouvert les jours fériés, à leur intention en particulier et les écoles et autres institutions qui s'occupent de ces enfants sont prévenues longtemps à l'avance par le musée de la date et de l'heure de la visite (fig. 18). Celui-ci prend en outre des dispositions spéciales concernant les fauteuils roulants, les ascenseurs, les guides, etc., afin que les enfants puissent parcourir l'ensemble des galeries. Le guide du musée interprète les objets à l'intention des maîtres qui transmettent ensuite ses explications à leurs élèves sourds et muets dans le langage gestuel qui est le leur. Des répliques des objets les plus célèbres sont exécutées par les services du Musée à l'intention exclusive des aveugles, qui peuvent les toucher et en percevoir ainsi la beauté (fig. 19).

Les handicapés mentaux posent des problèmes différents et les responsables du musée adoptent des mesures de précaution spéciales en vue de leur visite, de façon à ce qu'elle ne soit perturbée par aucun incident fâcheux. L'entrée est gratuite pour tous les enfants handicapés. Par ailleurs, le musée organise des expositions d'œuvres d'art exécutées en classe par les enfants handicapés et qui sont ouvertes au public pendant une semaine. Le musée sert également de cadre à la réalisation de programmes culturels auxquels participent ces enfants (fig. 20).

### Renouveau des arts et des artisanats en voie de disparition

La préservation et la protection du patrimoine culturel est la principale fonction du musée. D'où l'inquiétude partagée par tous les musées indiens devant la disparition rapide des arts et des artisanats anciens qu'entraîne la croissance industrielle du pays. Les nouvelles possibilités d'emploi qu'offrent les zones urbaines,

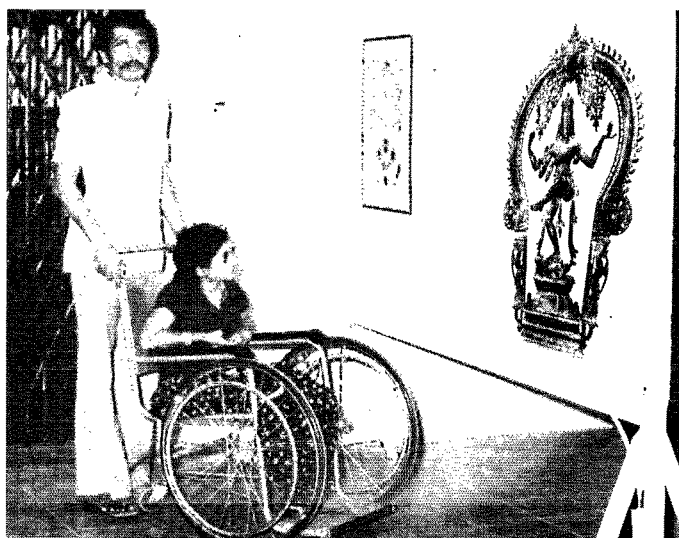
17

Le muséo-bus en visite dans une école voisine permet à tous les groupes de population qui ne peuvent se déplacer de profiter du musée. Ces expositions itinérantes ne se limitent pas à présenter les objets faisant partie des collections du musée mais illustrent également, à l'aide de photographies, des thèmes divers, tels que l'architecture indienne au cours des siècles.



« cercles d'amis », qui ont pour objectif d'éveiller la conscience culturelle du public et de s'assurer sa sympathie et son soutien. Le Salar Jung Museum, avec l'aide de quelques amateurs d'art, artistes et étudiants passionnés et enthousiastes, a créé le « Cercle des amis du Salar Jung Museum », qui regroupe une centaine de membres actifs, et dont le Bureau se réunit dans un local meublé et équipé mis à sa disposition par le Musée. Un fichier d'adresses permet d'inviter les membres du Cercle aux manifestations qu'organise le Musée et de les tenir régulièrement informés de ses activités. Le Musée aide également son cercle d'amis à organiser des expositions temporaires, des conférences, des séminaires et des visites de monuments historiques et de sites archéologiques situés dans les environs. Les membres du Cercle bénéficient en outre de réductions sur toutes les publications du musée. Ce type d'associations, en même temps qu'il permet au musée d'être mieux apprécié par la collectivité locale, donne à cette dernière la possibilité de s'identifier aux activités culturelles qu'il met en œuvre.





18  
Le musée accorde une attention particulière aux handicapés physiques : des fauteuils roulants et des ascenseurs sont à leur disposition, et des visites sont organisées exclusivement à leur intention. Sur cette photographie, une jeune femme visite l'exposition temporaire de 1986.

20  
Le musée ne se contente pas d'inviter les handicapés pour des visites ; il leur fournit également l'occasion de révéler leur talent créateur en organisant des programmes spéciaux à leur intention. La photographie montre une scène de la pièce en un acte montée par des enfants partiellement sourds et muets dans les locaux du musée en 1984-1985.

19  
Visiteur aveugle découvrant au toucher une sculpture indienne. Comme on le voit sur cette photographie, prise en 1984, les aveugles peuvent toucher les copies des originaux, ce qui leur permet de percevoir la création esthétique.



la fascination qu'elles exercent poussent les populations rurales à émigrer vers les villes et donc à abandonner leur habitat et leur mode de vie traditionnels. D'autre part les produits manufacturés à bon marché entravent le développement des arts et des artisanats ruraux en détournant la clientèle. Le Salar Jung Museum organise chaque année un cours de formation pratique au cours duquel les membres de la collectivité peuvent apprendre l'un ou l'autre de ces arts anciens. L'objectif est d'introduire les arts et les artisanats pratiqués au niveau du village dans les zones urbaines où les gens ont à la fois le temps et l'argent nécessaires pour en perpétuer la pratique. Ces programmes de formation professionnelle organisés par le musée à l'intention de la collectivité ne contribuent pas seulement à maintenir vivants des arts et des artisanats indigènes traditionnels ; ils ouvrent en même temps de nouvelles perspectives en matière de travail indépendant.

Le Salar Jung Museum a déjà organisé six cours de formation pratique sur les arts locaux : « Kalamkaris », « Bidri », « Peinture Nirmal », « Coulage du bronze »,

21

Le musée demande à des spécialistes d'enseigner à des groupes choisis parmi le grand public les techniques de différents arts et artisanats dont la révolution technologique entraîne la disparition progressive. Ici, le cours de broderie organisé du 18 janvier au 1<sup>er</sup> février 1986.

22

Cours de formation pratique à la taille des pierres organisé par la musée à l'intention des étudiants de l'enseignement supérieur du 7 au 23 décembre 1982 et qui a connu un grand succès. Les stagiaires étaient des étudiants dont le passe-temps favori consistait à collectionner des pierres semi-précieuses et qui s'intéressaient aux minéraux et aux gemmes.

23

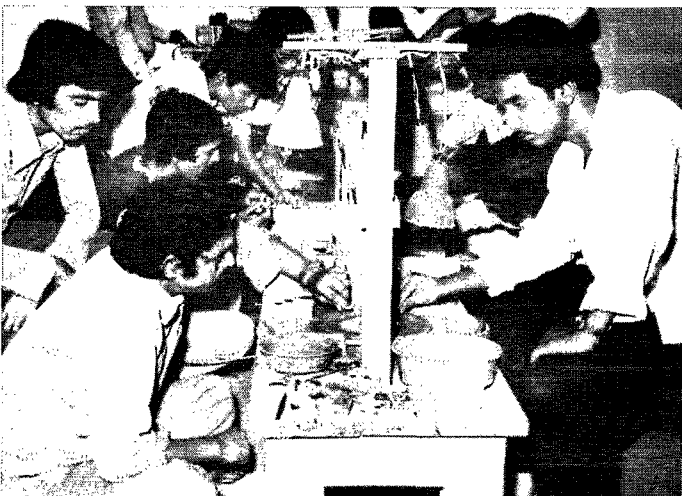
Cours de formation pratique portant sur le coulage du bronze, organisé du 22 juin au 6 juillet 1981, avec le concours d'un spécialiste et à l'intention d'un groupe de participants sélectionnés par le Musée. Parmi ces bronzes, certains sont des éléments décoratifs, d'autres ont un caractère religieux.

« Taille des pierres » et « Broderie tribale » (fig. 21, 22, 23). Les cours sont annoncés dans les journaux locaux, et les stagiaires, pour la plupart des femmes et de jeunes chômeurs, sont choisis en fonction de leurs aptitudes et de leurs compétences. Le Musée engage un artisan de renommée nationale pour dispenser un enseignement théorique et pratique. L'expérience à ce jour est concluante, à en juger par l'énorme intérêt suscité par ces programmes de formation à des arts et des artisanats locaux qui constituent, pour les membres de la collectivité, autant de moyens de subsistance. Ils contribuent en même temps à rehausser le prestige du musée aux yeux de ceux pour lesquels ils travaillent.

Aujourd'hui, dans le monde entier, on s'accorde pour voir dans les musées des institutions publiques essentielles, investies d'un rôle croissant dans un monde en mutation rapide. Dans les pays en développement comme l'Inde, les musées assument une responsabilité particulière à l'égard de populations qui sont en train de vivre une nouvelle révolution socio-économique. Le musée moderne se doit

d'éclairer l'évolution des modes de vie, des idées et des objectifs socio-économiques afin d'y sensibiliser les populations et de les aider à assumer collectivement le changement de façon plus efficace. C'est incontestablement une tâche difficile qui ne peut être accomplie qu'avec l'entière participation et la plus étroite coopération de tous les membres de la collectivité. Les musées ne peuvent plus se permettre aujourd'hui de s'adresser uniquement à une poignée d'érudits et à une élite. Pour justifier leur existence et répondre aux besoins de la société moderne, ils doivent sortir de leur isolement et aller au-devant des masses. ■

[Traduit de l'anglais]



## *L'Alimentarium :*

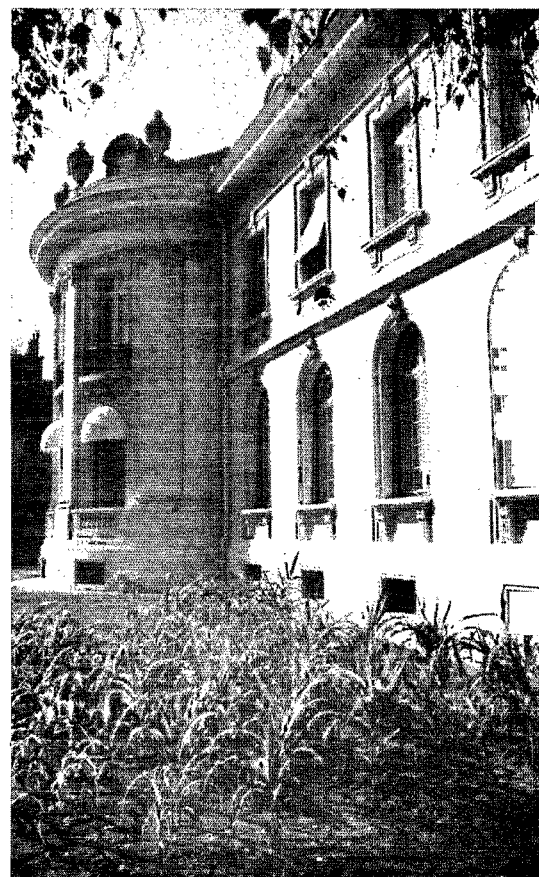
# *le nouveau musée de l'alimentation*

Martin R. Schärer

Né à Zurich en 1945. Stage d'archivistique en Allemagne et en Belgique, Docteur en philologie de l'Université de Zurich (histoire, histoire de l'art, pédagogie). 1973-1979 : Musée national suisse. 1979-1985 : construction du nouveau Musée de l'alimentation à Vevey ; Directeur du Musée de l'alimentation. Depuis 1985, également Président de l'Association des musées suisses.

L'homme doit s'alimenter pour vivre : c'est une constatation de fait, dont la simplicité n'a d'équivalent que la complexité du système alimentaire d'un village, d'une ville, d'une région ou d'un Etat, à une époque donnée, déterminé par une multitude de facteurs étroitement liés qui ne cessent d'évoluer. Les aliments parcourent un long chemin de la production au sens large (agriculture, élevage, cueillette) jusqu'à leur préparation et leur consommation. Plus la division du travail est grande dans une société, plus cette succession d'étapes distinctes est longue et complexe. La transformation et la conservation des aliments hors du foyer, ainsi que le transport et le commerce prennent une importance croissante.

L'ambition du musée de l'alimentation, inauguré le 21 juin 1985 à Vevey, (Suisse), par le ministre de l'Intérieur suisse, est de donner une image *globale et claire des problèmes de l'alimentation d'hier et d'aujourd'hui*. L'Alimentarium est entièrement financé par une fondation créée en 1980 par Nestlé, société de produits alimentaires dont le siège est également à Vevey. Aménagé dans un bâtiment néoclassique des années 1916-1920 sur les bords du lac de Genève (fig. 24), il s'étend sur une superficie de 1.400 m<sup>2</sup> environ. Le réaménagement du bâtiment dans lequel il y avait auparavant

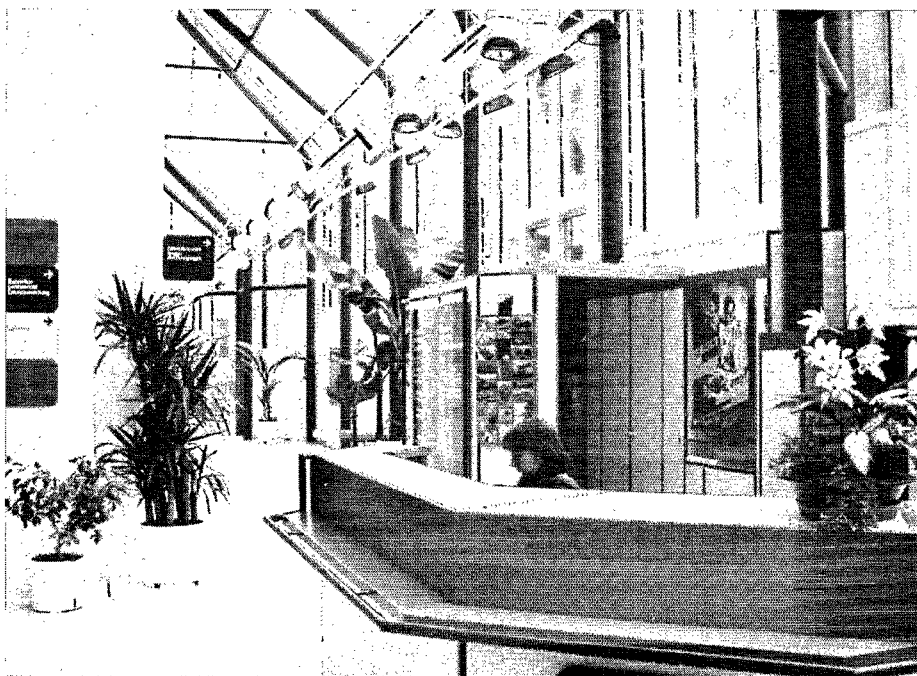


des bureaux a coûté 4,2 millions de francs suisses.

Différentes mesures ont été prises sur le plan architectural, en particulier la construction, sur la façade nord, d'une verrière abritant l'entrée et la réception (fig. 25), la construction de colonnes et poutres métalliques de soutènement, la suppression quasi totale des cloisons et escalier d'origine, la construction d'un nouvel escalier et d'un entresol entre le rez-de-chaussée et le premier étage ainsi que d'une petite salle de lecture sous les combles, au-dessus de l'ancien hall central, le réaménagement complet des combles et la réfection de la cave, pour y installer des sanitaires nouveaux et des salles d'exposition supplémentaires. Le parti pris architectural a de toute évidence été de produire un contraste délibéré entre les parties nouvelles et les éléments originaux du bâtiment. La conception muséographique est l'œuvre des graphistes, Pierre Jost et Jean-Pierre Zaugg (Neuchâtel) et le budget prévu pour les 900 m<sup>2</sup> d'exposition permanente s'élevait à 1,6 million de francs suisses, soit 1.800 francs suisses le m<sup>2</sup>. L'ensemble du personnel administratif se compose du directeur, d'un adjoint scientifique, d'un chef administratif/secrétaire, d'une réceptionniste/secrétaire, d'un surveillant/informateur, d'une préposée au buffet et d'un concierge/artisan.

24

Siège initial de la société Nestlé, le bâtiment qui abrite le musée a été construit dans le style néoclassique entre 1916 et 1920 (de façon discontinue du fait de la guerre) et complètement réaménagé dans les années 1983-1985 en prévision de sa nouvelle affectation.



25

La verrière de l'entrée est un nouvel élément architectural important.

### L'Alimentation au musée

L'alimentation n'est pas seulement un thème qui intéresse de façon croissante — au même titre que d'autres aspects de la vie quotidienne — les spécialistes de la recherche historique; c'est aussi, compte tenu de la situation alimentaire mondiale, une question qui prend une importance croissante, tant pour les pays industriels, soucieux d'une alimentation mieux équilibrée et plus légère, que pour ceux du tiers monde aux prises avec la famine et la sous-alimentation. Malheureusement, hormis quelques expositions temporaires, les musées lui ont, à ce jour, prêté peu d'attention. Il existe des départements de nutrition dans les grands musées d'histoire naturelle, d'une part — mais il leur manque la dimension historique — et des musées monographiques, d'autre part, consacrés à un seul produit comme le vin, la pain, le whisky, les spaghettis, les tomates, etc., mais il leur manque une vision globale. Le musée de l'alimentation tente de montrer les aspects importants du phénomène extraordinairement complexe qu'est « l'alimentation ». Ce n'est donc pas un musée de collections mais un musée thématique. Les trois sections actuellement ouvertes au public sont consacrées aux aspects scientifiques, ethnologiques et historiques de la question. Une quatrième, sur le thème de la « faim », est en préparation. Le tiers de la superficie du musée (étages supérieurs et certaines parties du rez-de-chaussée) est réservé à des expositions temporaires sur tous les aspects de l'alimentation. Des conféren-

ces en différentes langues sont également organisées. En outre, des programmes spéciaux pour enfants sont en cours de préparation.

L'exposition permanente s'ouvre sur l'alimentation actuelle, celle qui nous est la plus familière; puis, l'horizon s'élargit dans l'espace et dans le temps. La première section, intitulée « *Du soleil au consommateur* », décrit le flux d'énergie et de matière qui proviennent du soleil, de l'air et du sol, pour arriver aux plantes, aux animaux et, finalement à l'homme. Le pain et le lait sont les exemples choisis pour démontrer les deux principaux objectifs de la transformation des aliments: les conserver ou les rendre comestibles. Les aliments sont composés d'éléments nutritifs qui sont décomposés pendant la digestion, puis assimilés par l'organisme et, au cours du métabolisme, transformés en éléments de construction, comme les protéines, ou dispensateur d'énergie. Certains aspects du bilan énergétique — besoins et dépenses — le poids corporel et la calorimétrie font l'objet de présentations particulières. La cafétéria qui concrétise le plaisir pris à consommer les aliments ainsi que les aspects sociaux de l'alimentation, constitue le point d'aboutissement de cette première section. Dans une « bouche géante », les enfants peuvent assister à un film sur les dents. Cette section a été conçue par le Dr Armin Kressmann, biologiste, adjoint scientifique du musée de l'alimentation.

La deuxième section « *Le pain des autres* » montre l'alimentation type de quatre groupes culturels vivant dans la région d'origine des plantes qui consti-

tuent leur alimentation de base: les Ifugao aux Philippines (riz), les habitants d'un village d'Anatolie (blé), les Fali au nord Cameroun (mil) et les Quechua dans les Andes péruviennes (pomme de terre et maïs). On a reconstitué les quatre types d'habitat où ces aliments sont préparés et consommés. Un certain nombre de thèmes — agriculture, entreposage, conservation, transformation des aliments et préparation des repas habituels ou spéciaux sont traités de façon à établir une comparaison entre ces quatre civilisations, à faire apparaître les différences qui caractérisent leur situation alimentaire et à en éclairer certains aspects importants. Enfin, la dernière partie de cette section illustre, dans un contexte plus général, les facteurs politiques, économiques et socioculturels qui contribuent à l'évolution des systèmes alimentaires. L'exposition a été réalisée en collaboration avec l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel, sous la direction du professeur Pierre Centlivres.

La troisième section est intitulée « *Le pain d'autrefois* », une exposition préparée par l'auteur de cet article. Depuis ses origines, l'humanité a connu deux transformations fondamentales de ses conditions de vie et, partant, de son alimentation: le passage d'une économie de chasse et de cueillette à l'agriculture et donc à la sédentarisation il y a environ 6.000 à 10.000 ans; l'industrialisation rapide qui, à partir de 1760, a totalement bouleversé notre mode de vie. Pour bien illustrer le passage de l'ère agricole à l'ère industrielle en Europe, la section historique met en comparaison les années 1900

avec le XVIII<sup>e</sup> siècle. Quelques brèves rétrospectives évoquent l'alimentation au Néolithique, dans l'antiquité et au Moyen Age et les denrées alimentaires introduites depuis les grands voyages de découvertes du XVI<sup>e</sup> siècle. Cette évocation est complétée par la présentation du parcours qu'empruntent les aliments du paysan au consommateur, en passant par la conservation, la transformation, le commerce et la préparation. Le contexte économique et socioculturel dans lequel se situe le processus alimentaire est recréé par de multiples illustrations.

L'information du visiteur est assurée à plusieurs niveaux. Des présentations visuellement attractives, des graphiques et des photographies faciles à comprendre illustrent les principaux thèmes. Un court texte imprimé en gros caractères (en français et en allemand) sert d'introduction à chaque unité de présentation ; des textes et des légendes à la typographie plus serrée fournissent des renseignements complémentaires. Les visiteurs qui souhaitent un complément d'information disposent en outre d'un guide illustré destiné à faciliter leur visite et de fiches thématiques leur permettant de la préparer ou d'y réfléchir par la suite. Ces dernières années, les musées ont beaucoup évolué. Une *nouvelle muséologie* critique remet en question et cherche à moderniser le vénérable temple des musées de jadis. Le dernier volet de la trilogie classique de la muséologie — collection, conservation/étude, exposition — a été trop longtemps négligé. Point n'est absolument besoin d'un musée pour constituer une collection, classer, restaurer, exploiter scientifiquement les objets acquis. Seule l'exposition, la communication avec le public, confère au musée sa spécificité. Elle redonne vie à la collection, restitue, pour ainsi dire, à la population son passé qui se trouve transfiguré, remis à neuf et exposé avec les moyens propres au musée. Toutefois, l'opération ne peut réussir que si le musée est véritablement ouvert, que si le visiteur s'y sent plus que simplement toléré, véritablement le bienvenu.

### *Intégration active du visiteur*

Le musée de l'alimentation s'efforce d'intégrer activement le visiteur à l'exposition, de lui faire comprendre qu'il s'agit d'une question qui l'intéresse directement. Différents programmes d'informatique sont mis à sa disposition : il peut ainsi composer son menu du jour sur l'ordinateur, qui en calcule la valeur

nutritive, lui dit si son choix répond à ses besoins personnels. Le jeu « Manger et bouger » consiste à aider une personne à compenser par des activités physiques une alimentation trop riche par rapport à ses besoins. Un troisième programme discute le poids du visiteur. Enfin, dans la section historique, il peut « faire son marché » dans les limites du budget dont disposait une famille d'ouvriers en 1910 et aux prix en vigueur à cette époque, et constater ainsi qu'il ne peut nourrir convenablement « sa » famille sans une grande quantité de produits alimentaires de base. Différents films et enregistrements approfondissent et illustrent les thèmes exposés. De façon générale, le musée de l'alimentation s'efforce de replacer les objets présentés dans leur contexte aux moyens d'informations concises, aisément compréhensibles et présentées sous une forme attrayante. De nombreux artefacts illustrent concrètement, en particulier, les thèmes abstraits traités dans la section des sciences naturelles.

En tout état de cause, et cette remarque restrictive me paraît très importante, le musée, s'il doit certes faire œuvre didactique, peut aussi aller trop loin en ce sens. Si les textes foisonnent, si le visiteur est traité comme un écolier, ou si, comme au supermarché, il doit suivre un itinéraire forcé, il se sent mal à l'aise. L'objet reste, dans un musée, l'élément essentiel ; il ne doit pas être noyé dans l'information ; il ne doit pas être un simple élément décoratif ponctuant l'espace séparant le texte de l'électronique. L'objet a besoin d'un espace propre car le simple plaisir visuel est aussi légitime. En outre — et avant tout — la visite d'un musée doit être divertissante. Le visiteur doit se sentir libre, ne pas constamment sentir peser sur lui le regard critique du pédagogue. N'oublions pas que le musée en tant que lieu de loisirs a bien des concurrents !

Le domaine muséologique ayant été ainsi délimité « en gros », il convient d'explorer plus avant le processus de la présentation visuelle. En effet, aussi concrète que soit pour nous l'alimentation dans la vie de tous les jours, elle devient très vite abstraite dès lors qu'il s'agit d'en montrer les tenants et les aboutissants. En soi et a priori, une charrue ne nous apprend absolument rien quant à l'augmentation du rendement du blé, pas plus qu'un autoclave quant à l'importance de la stérilisation pour l'alimentation d'une population ou encore qu'une fourchette de 1682 sur la signification sociale de ce tout nouvel instrument. L'objet quoti-

dien, parfaitement restauré, aseptisé, exposé dans une vitrine comme un objet d'art est de prime abord muet — sauf pour le connaisseur — pour tous les autres. Il ne peut qu'être l'objet d'une appréciation esthétique purement subjective. Le musée peut-il se contenter de cet état de choses ? Assurément non !

Toute exposition est manipulation et fiction. Toute présentation visuelle d'un fait, quel qu'il soit, est transposition d'une réalité concrète en une réalité fictive de par le passage du monde extérieur au musée. L'objet a eu à un moment donné une signification et une fin. Acquis par le conservateur (ou par un marchand qui le revend) soit directement et sans intermédiaire soit après avoir transité par quelque grenier, il est « retiré de la circulation », coupé de son contexte socioculturel. Dans ce processus de transfert, il perd l'essentiel : sa signification. L'objet, esthétisé, devient matière muette. C'est ici que doit intervenir le travail de visualisation car le but de la muséologie est de transmettre la signification originale de l'objet. L'ancien contexte toutefois ne peut être reconstitué comme voudrait le laisser croire une conception naïve de l'histoire. Seules des explications (au sens large) sont possibles. La muséologie dispose à cet effet d'un large éventail de possibilités qui font du musée un lieu de communication multimédiatique.

Un autre aspect, lié à la visualisation, est important : *la fonction sémiotique du musée*. Si le monde peut être interprété comme un ensemble de signes extrêmement complexes, cela est particulièrement vrai du musée. Les objets eux-mêmes, les images, les représentations graphiques, les textes, les moyens audiovisuels sont des modes de signifier une réalité extramuséale. Ils expliquent le monde extérieur, expriment des idées, bref, ce sont des indices, non seulement d'une réalité, mais encore, indirectement, de la signification donnée à cette réalité. Toutefois, la mise en scène des éléments du musée (présentation esthétique, éclairage) renvoie elle aussi à quelque chose et a donc valeur de signe. L'objectif général est ici de décrypter le monde environnant par interprétation et de stimuler la réflexion du visiteur qui en fait ainsi une expérience indirecte.

### Interdisciplinarité

Un signe ne peut exister par lui-même et pour lui-même. Il fait toujours partie d'une trilogie dont les éléments sont le



fait ou la réalité (objet, constatation, nombre abstrait, processus, structure, relation, idée, etc.), le signe intermédiaire, perceptible aux sens et, dans ce cas précis, fabriqué par des hommes (objets, image, symbole, langue) et enfin, l'homme qui, interprétant ce signe, prend connaissance du fait. Toutefois, le signe ne peut être compris que s'il procède du monde socioculturel de l'interprète, sinon il n'a aucun sens. La représentation graphique la plus parfaite, par exemple, reste lettre morte pour le visiteur de musée qui ne sait pas la lire. Un ustensile de cuisine des années 20, exposé comme symbole de la mécanisation de la vie domestique, a une tout autre signification pour un vieillard que pour une personne jeune. Ces deux exemples suffisent à montrer que dans tout musée, certains éléments resteront toujours incompréhensibles pour certains visiteurs. Le musée de l'alimentation est conçu comme un musée *interdisciplinaire* où le problème de la présentation visuelle se pose de manière très différente selon les cas : le biologiste transpose dans le musée une réalité concrète, quelque chose qui se répète jour après jour (la photosynthèse ou la digestion) mais dont la plupart des hommes ne prennent pas conscience ; il n'y a pas dans ce cas d'objets. L'ethnologue visualise aussi une chose qui existe mais qui évolue constamment. Il saisit un moment donné de cette évolution et le fixe dans le musée. Enfin, l'historien montre quelque chose d'irréremédiablement passé dont il ne possède que des connaissances imprécises. Il visualise donc l'image qu'il se fait d'une réalité disparue. Quelques exemples vont nous

permettre de concrétiser ces différences ainsi que ces réflexions sur la présentation visuelle.

### Section des sciences

Le but de cette section est de présenter des phénomènes et des processus fondamentaux et non de donner en matière de nutrition des conseils qui n'ont de valeur que s'ils sont dispensés individuellement. Par exemple, les protéines sont, avec l'eau, les éléments constitutifs les plus importants de notre organisme : elles sont constamment détruites et renouvelées. Pour illustrer ce processus extrêmement complexe, on utilise des cubes de jeux de construction pour enfants (Lego). La mère et l'enfant jouent et, avec les mêmes cubes (fig. 26, à droite), réalisent la synthèse et la désintégration des protéines en trois dimensions. De telles analogies, amplement utilisées dans le musée, se révèlent être un moyen de visualisation très efficace. De la même façon, la maquette d'une maison permet de mettre en parallèle la fonction de ses différents éléments architecturaux et celle des éléments nutritifs que contient notre corps. Cette première section est particulièrement riche en artefacts, ainsi un arbre réalisé avec les principaux aliments d'origine végétale, un animal fabuleux dont les différentes parties sont empruntées aux principaux animaux dont nous consommons la chair, un bidon à lait et un œuf illustrent les relations entre les aliments de consommation courante et sont donc, en tant que groupe d'objets, le symbole d'une réalité abstraite (fig. 27). De même, un élément

26

Section des sciences naturelles : visualisation de la fonction des protéines au moyen de cubes de jeux de construction pour enfants.

27

Section de sciences naturelles : Plantes de culture et animaux domestiques. Visualisation des relations entre les divers éléments de consommation grâce à un objet artificiellement construit.



dans la cafétéria concrétise-t-il les cinq facteurs qui déterminent les systèmes des repas (personnes, denrées alimentaires, technique culturelle, lieu, temps). Un mannequin est assis à une table sur laquelle reposent différents éléments : une tasse de café, une assiette, un petit pain, etc. — peints d'une couleur différente selon qu'ils représentent un facteur ou un autre. Cette réalisation est perçue à deux niveaux par le visiteur. La grande majorité ne voit que la dame qui est assise au premier plan. Pour saisir l'ensemble du message et le transposer à sa propre situation, un certain effort intellectuel et une capacité d'abstraction sont nécessaires. C'est là précisément l'inconvénient, le risque que comportent des éléments d'exposition de ce genre, concrets à première vue, mais en réalité très abstraits. Y a-t-il moyen de rendre nos méthodes d'exposition plus transparentes, de façon que le message que nous voulons faire passer soit mieux perçu ?

La répétition d'informations analogues dans des contextes nouveaux est un autre élément important de l'exposition. Par exemple, dans une vitrine sont exposés tous les produits alimentaires consommés en un mois par le Suisse moyen. On trouve la même présentation visuelle dans la section historique : la reconstitution d'un magasin d'alimentation de 1910 qui représente à première vue quelque chose de très concret. Toutefois, ce magasin a été monté dans un autre but : illustrer, au moyen des produits exposés, la consommation moyenne de l'époque, c'est-à-dire aussi une donnée chiffrée abstraite.

### Section ethnologique

Contrairement à la section scientifique, on trouve ici des objets originaux présentés sur des dioramas tridimensionnels et transposés dans la réalité muséale. La question essentielle est ici de déterminer le degré d'abstraction de la « reconstitution » opérée. Doit-elle être réaliste ou artificielle, comporter ou non des personnages ? Dans le premier cas, le risque est grand pour le visiteur de confondre la réalité muséale avec la réalité vraie. On peut parer à ce risque en introduisant dans la représentation un élément artificiel : c'est ainsi que la maison des Ifugao philippins repose sur une moquette (fig. 28). On a aussi renoncé aux personnages, même esquissés. Il manque à ces dioramas l'élément dynamique qui montrerait les ethnies en mutation. C'est pourquoi, s'agissant par exemple des Fali du Cameroun, qui représentent la culture du mil, on a construit une maquette des villages traditionnels de la région des hauts plateaux avec leurs toits arrondis, dans laquelle transparaissent aussi les conséquences de la construction d'une nouvelle route : abandon des villages limitrophes, modification de l'architecture des maisons, introduction de nouveaux biens de consommation et type d'alimentation, promotion de la culture du coton, etc.

### Section historique

Ici aussi, on trouve des objets originaux qui ont valeur de signe et sont les témoins socioculturels d'une époque. Par exem-



28  
Section ethnologique : Diorama représentant l'habitat des Ifugao (Philippines), sans personnages.

29  
Section historique : Les repas en dehors  
de la maison. Visualisation par une  
combinaison de photos souvenirs et d'objets  
typiques.



30  
Section historique : L'art culinaire,  
présentation systématique de récipients  
correspondant à différentes techniques  
culinaires.



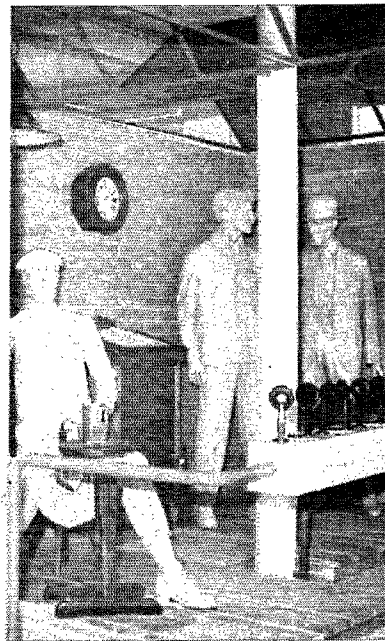


ple, certains objets typiques et photos souvenirs du bon vieux temps illustrent un repas en plein air (fig. 29). Une telle juxtaposition (ensemble heuristique) d'objets qui, dans la réalité, n'ont physiquement aucun rapport entre eux et qui ne sont liés que par un fait abstrait, celui de « manger dehors », s'avère être une méthode de visualisation efficace. Autre exemple de la même démarche : les trois tables dressées côte à côte (la table du bourgeois, celle du paysan et celle de l'ouvrier) qui illustre les grandes différences entre les classes sociales vers les années 1900.

Pour montrer les différentes pratiques culinaires, on a systématiquement illustré chacune d'entre elles par une série de récipients typiques, de façon à faire apparaître, là encore, la variété et l'évolution des formes (fig. 30). Signalons à cette occasion un autre grand principe appliqué par le musée de l'alimentation : interposer un minimum de barrières entre l'objet et le visiteur, en n'ayant recours aux vitrines que dans le cas de pièces très précieuses. L'expérience montre que le visiteur apprécie cette marque de confiance et que, même lorsqu'il peut manipuler les objets, il le fait avec la plus grande précaution.

Un principe de base de la présentation visuelle de faits historiques est la mise en évidence sensible de la fiction muséographique.

Ainsi, quelques murs en brique, l'esquisse des toits en bâtière, un certain nombre de machines et cinq personnages, une ouvrière, un ouvrier soudeur de boîtes de conserve, un contremaître, un comptable et un directeur illustrent une ancienne fabrique de lait condensé du début du siècle (fig. 31). Ce diorama contient à la fois des objets originaux et des objets fabriqués. Les personnages représentés ici par des mannequins modernes sans aucune prétention à l'historicité sont tous peints intentionnellement de la même couleur, pour créer un effet de distanciation critique entre le visiteur du XX<sup>e</sup> siècle et l'idée qu'il se fait du passé. Il ne s'agit pas plus de reconstituer une ancienne fabrique que de montrer l'ouvrier du début du siècle. Cette représentation est tout simplement typique,



31

Section historique : ancienne fabrique de lait condensé. Visualisation au moyen de certains éléments de la fabrique et de personnages présentés avec un effet de distanciation.

symbolique de l'« ouvrier » qui, comme les quatre autres personnages, s'adresse au visiteur et lui parle de son travail et de sa vie quotidienne. L'ancienne fabrique ne peut être reconstituée, comme une conception naïve de l'histoire pourrait le laisser croire. Certes, des reproductions subsistent, mais il convient de se demander s'il s'agit de « reproductions vraies » ou d'images idéalisées et stéréotypées. La photographie elle-même, apparemment objective, est à cet égard un document qui n'est pas entièrement fiable : pourquoi avoir choisi précisément cette séquence ? Qu'a-t-on intentionnellement coupé ? etc.

Chaque musée dispose ainsi d'une vaste gamme d'éléments qu'il peut combiner à sa guise. Et ce n'est qu'en jouant de toutes ces possibilités qu'il fera du travail de visualisation un art fascinant. Tous les exemples précités s'inspirent d'une muséologie nouvelle, vivante et dynamique et pourtant, le résultat obtenu est encore loin d'être parfait. Dès lors qu'il s'agit de représenter visuellement des faits complexes relatifs à la biologie, l'ethnologie et à l'histoire de l'alimentation, le musée comme moyen de communication a, de toute évidence, ses limites. ■

[Traduit de l'allemand]

# *Education et Information*

## *au Musée national*

### *de Tokyo*

32  
Vue d'ensemble du Musée national de  
Tokyo (photographie aérienne).



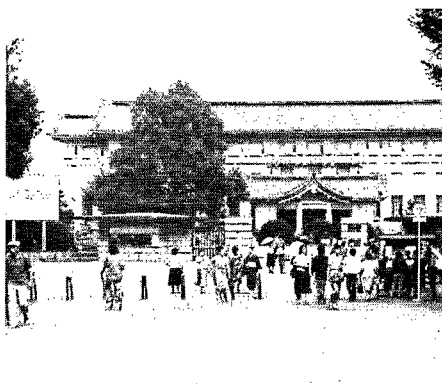
Masahiko Yamaguchi

Née en 1925. Diplômée de l'Université de Tokyo, faculté des lettres (spécialité en histoire de l'art) en 1951. En poste au Département protection du patrimoine culturel de l'Agence pour les affaires culturelles de 1958-1971. En poste au Musée national de Tokyo depuis 1971. Actuellement Directeur de la Section d'orientation des recherches de la division documentation, Musée national de Tokyo. Auteur de nombreux ouvrages dont : « Kokuho Jiten (Dictionnaire des trésors) » (dir. publ.), 1961, Commission nationale pour la protection des biens culturels, Japon. « The Characteristics of Japanese Painting Seen from its Representation Style — its decorativeness, momentalism and idealism (Les caractéristiques de la peinture japonaise considérées du point de vue du mode d'expression — décorativité, momentanéité et idéalité) », 1979.

Le Musée national de Tokyo (Tokyo Kokuritsu Hakubutsukan) (fig. 32) est situé dans le grand complexe culturel du Parc d'Ueno où il côtoie le Musée national des sciences (Kokuritsu Kagaku Hakubutsukan), le Musée national d'art occidental (Kokuritsu Saiyo Bijutsukan), le Musée municipal d'art de Tokyo (Tokyo-to Bijutsukan), le Musée d'art Ueno no Mori (Ueno no Mori Bijutsukan) qui abrite l'Association des beaux-arts du Japon, le Centre de la musique de la Maison de la culture de Tokyo (Tokyo Bunka Kaikan), le Parc zoologique municipal d'Ueno (Toritsu Ueno Dobutsuen), la Bibliothèque nationale d'Ueno (Kokuritsu Ueno Toshokan), l'Académie des sciences (Nihon Gakushuin), l'Académie des beaux-arts (Nihon Geijutsuin) et l'École supérieure des beaux-arts de Tokyo (Tokyo Geijutsu Daigaku).

Le Musée national de Tokyo compte aujourd'hui quatre pavillons d'exposition — le pavillon principal pour l'art japonais, le pavillon Hyokei pour

l'archéologie japonaise, le pavillon Orient pour l'art et archéologie orientaux et les trésors du temple Horyuji (fig. 33, 34, 35, 36) et le pavillon de la Documentation ouvert en 1984 qui est le Centre de recherche et d'information (fig. 37, 38, 39). Administré par un directeur assisté d'un directeur-adjoint, le musée emploie en permanence 150 personnes réparties dans trois divisions — le Secrétariat, la Direction de la conservation et le Centre de recherche et d'information — cet effectif est complété par un nombre variable de vacataires et d'intérimaires. Outre la soixantaine de chercheurs de la Direction de la conservation et du Centre de recherche et d'information qui y consacrent tous une partie de leur temps, les activités d'éducation et d'information occupent pleinement huit personnes à la section Education, à la Direction de la conservation et à la section Orientation des recherches du Centre de recherche et d'information.



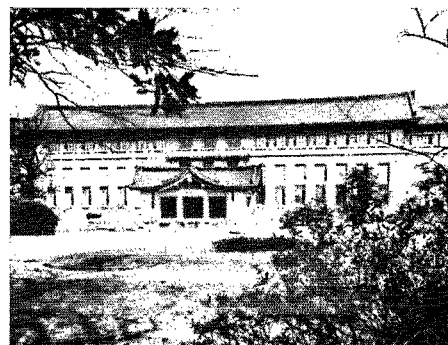
33  
Entrée du Musée national de Tokyo  
donnant sur le bâtiment principal.

*L'éducation*

Les activités éducatives revêtent diverses formes : conférences mensuelles, visites commentées de certaines parties des collections, cours d'été, expositions itinérantes d'art et d'archéologie japonais, séminaires organisés par le pavillon Documentation (fig. 40). Une Conférence mensuelle, qui a lieu régulièrement l'après-midi du troisième samedi du mois dans le grand Auditorium de 370 places, est l'occasion pour les membres du Musée de traiter des thèmes touchant aux objets exposés et à leur environnement. La visite commentée a lieu en principe chaque mardi après-midi, sauf en cas d'exposition spéciale qui attire un large public, auquel cas elle est remplacée par une conférence consacrée à cet événement. Visites commentées et conférences sont gratuites. Lors des expositions spéciales organisées avec le concours de la presse,

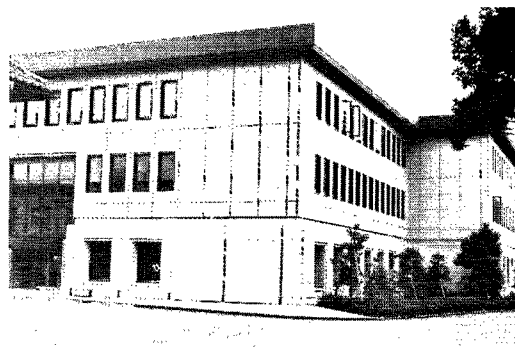
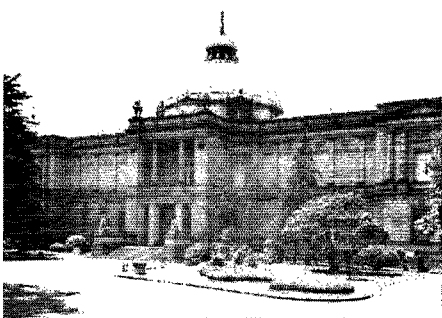
celle-ci invite parfois des professeurs d'histoire ou d'art du secondaire à participer à des conférences spéciales. Le Musée souhaiterait pouvoir présenter systématiquement tous les objets qui sont alternativement inclus dans les expositions permanentes — la rotation est de un à six mois selon les cas en tenant compte de l'emploi du temps chargé du personnel, car les 28 sections qui forment la Direction de la conservation et le Centre de recherche et d'information emploient en moyenne à peine deux chercheurs chacune. Pour la même raison, le Musée n'organise pas, sauf exception, de visites guidées spéciales à l'intention des groupes.

Les cours d'été de trois jours organisés dans le grand Auditorium se déroulent fin juillet ou début août. Leur thème a le plus souvent trait aux expositions spéciales prévues pour l'automne. Ces cours sont très appréciés et nombreux sont ceux



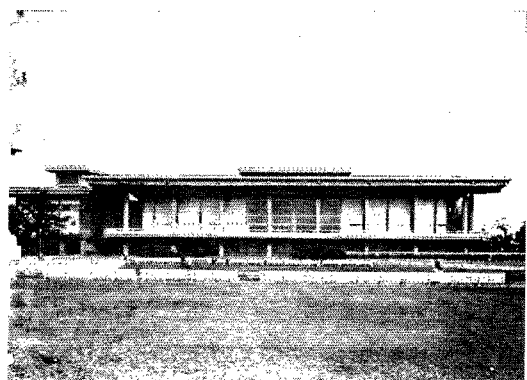
34  
Bâtiment principal.

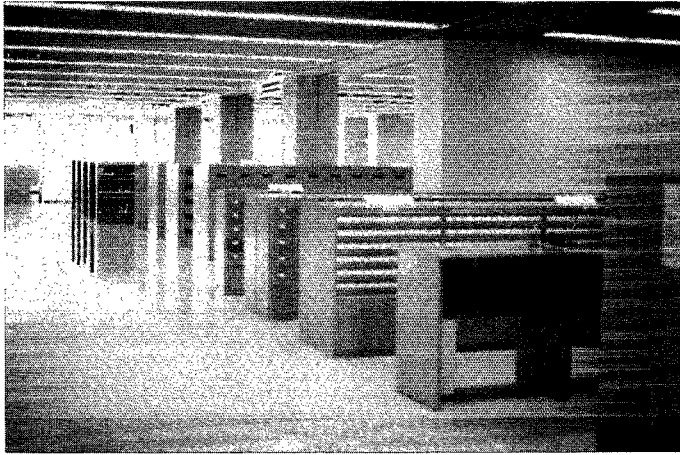
35  
Galerie Hoykeikan.



37  
Le Centre de recherche et d'information  
(vue de face et vue latérale).

36  
Galerie Toyokan.





38 Grande salle de consultation du centre de recherche et d'information.



39 Un bureau dans la grande salle de consultation.

qui assistent à l'intégralité des trois journées bien que ce soit payant. Une exposition itinérante d'art et d'archéologie japonais dont les frais sont partagés entre l'État et la région quitte Ueno de septembre à novembre pour deux étapes d'un mois chacune dans des musées régionaux ou municipaux. Mêlant l'archéologie et la technologie japonaise avec des objets les plus remarquables de toutes les époques puisés dans les collections du Musée national de Tokyo et des œuvres représentatives de la région d'accueil, cette exposition se veut un témoignage de grande valeur sur l'histoire artistique de la région en question et un outil éducatif précieux pour les écoles et les entreprises locales. Le programme en est toujours fixé deux ans à l'avance.

Durant les deux dernières décennies, le Japon a vu naître de nombreux musées — au 31 mars 1986 on recensait 427 musées d'art au Japon — dotés de ressources toujours croissantes en équipement et en personnel et dont le programme ambitieux d'organisation d'expositions prestigieuses exigent souvent des emprunts d'œuvres d'autres institutions. Conscient de la valeur éducative de ces manifestations, le Musée national de Tokyo apporte depuis longtemps un soutien actif aux musées, aussi bien publics que privés, en mettant gratuitement ses œuvres à leur disposition : en 1985, 577 pièces de première importance ont ainsi été prêtées à 110 musées différents et cette politique de soutien va en s'intensifiant pour les années à venir.

Le grand Auditorium, le petit Auditorium, les deux salles de séminaire, les cinq pavillons de thé du Musée national de Tokyo sont également libres à la location pour toutes sortes d'activités : réunions de sociétés savantes, comptes rendus publiés de recherche, stages divers, cérémonies de thé.

Les séminaires organisés tous les deux

mois dans le pavillon Documentation par le Centre de recherche et d'information ont pour but d'encourager les échanges entre chercheurs à l'occasion d'exposés et de débats autour d'enquêtes et études récentes réalisées par des membres du Musée ou des spécialistes venus de l'étranger. Malgré le choix des thèmes qui favorisent une certaine sélection au sein de l'auditoire, déjà restreint par principe, les organisateurs tentent de conserver à ces séminaires un caractère didactique et accessible au grand public.

#### *Le Club des amis*

A l'instar de nombreux musées, le Musée national de Tokyo a son Club d'amis. Toute personne de plus de 16 ans peut y adhérer moyennant une cotisation annuelle de 2.300 yen pour les adultes et 1.800 yen pour les étudiants. L'adhésion donne droit à l'entrée gratuite pour toutes les expositions permanentes des trois musées nationaux de Tokyo, Kyoto et Nara, une entrée gratuite pour une exposition spéciale ainsi qu'à des réductions pour les expositions organisées en collaboration avec la presse, à un abonnement gratuit à la lettre mensuelle « Les Nouvelles des musées nationaux » et à des réductions sur la plupart des publications des musées (fig. 41). Au sein du Club des amis toutes les classes sociales sont représentées sans distinction d'âge ou de profession. Si les étudiants y sont plutôt rares, c'est qu'ils peuvent prendre part aux visites de groupe de leur établissement scolaire quand celui-ci est affilié. Sur un total de 5.012 membres, 3.106 (62,0%) habitent Tokyo, 1.483 (29,6%) les trois départements périphériques de la capitale (Kanagawa, Saitama, Chiba), et seulement 423 (8,4%) la province, ce qui se comprend si l'on sait que les deux autres musées nationaux de Kyoto et Nara possèdent chacun leur propre club d'amis.

40 Vue prise lors d'un des séminaires organisés par le centre de recherche et d'information.



Les statuts du Club des amis du Musée national de Tokyo précisent que « les membres du Club ont pour objectif de développer leurs connaissances artistiques et historiques grâce aux expositions du Musée national de Tokyo et, en se réunissant, de contribuer aux activités dudit Musée »; c'est dire que le Club n'est pas seulement un moyen pour les individus qui en font partie de s'instruire grâce au Musée mais est aussi une collectivité qui se met au service de ce dernier. A l'origine, son effectif réduit et ses multiples activités telles que réunions mensuelles, visites artistiques, séminaires et autres voyages d'études lui avaient permis de tisser des liens très étroits avec le personnel du Musée. Malheureusement, le développement du Club et le manque de personnel du Musée ont rendu cette étroite collaboration de plus en plus difficile. Ce qui n'empêche pas le Club des amis de continuer à porter un intérêt toujours aussi vif à l'activité du Musée et d'œuvrer maintenant comme relais didactique entre le Musée et le grand public. A ce titre, il est pour nous un précieux allié dont il faudra à l'avenir favoriser et promouvoir le développement.

### L'information

Les activités d'information du Musée national de Tokyo comportent deux volets : les publications périodiques et la publicité donnée aux manifestations. Le Musée édite deux revues mensuelles — les « Nouvelles des musées nationaux » (Kokuritsu Hakubutsukan Nyusu), et le mensuel artistique « Museum » — (fig. 42), ainsi que des publications annuelles d'information sur le Musée et de présentation de mémoires de recherche. Chaque année il publie également le catalogue des expositions (six à sept volumes), le catalogue illustré des expositions spéciales (un volume), la catalogue illustré des recherches (un à deux volumes), le catalogue bibliographique (un à deux volumes), les comptes rendus d'enquêtes spéciales (environ deux volumes), ainsi que les versions mises à jour, en anglais et en japonais, du guide du Musée, du répertoire de la Direction de la conservation, du catalogue illustré des chefs-d'œuvres et des séries de visites commentées.

Les « Nouvelles des musées nationaux », créées en septembre 1947, en étaient à leur numéro 473 en octobre 1986. Sur les 13.000 exemplaires du tirage mensuel, 10.000 sont diffusés sur abonnement (Club des amis compris), le reste étant vendu à la boutique du Musée

ou distribué gratuitement parmi les membres de la profession. L'objet du journal est de présenter chaque mois les objets exposés, de signaler les manifestations des trois musées nationaux et de fournir toutes les informations propres à faciliter les visites et les recherches. « Museum », créé en avril 1951 et dont le numéro 427 a paru en octobre dernier, publie des comptes rendus de recherche rédigés par des spécialistes d'histoire de l'art et d'archéologie du Japon et de l'Orient appartenant à notre établissement ou à d'autres musées — et figure parmi les principales revues d'histoire de

l'art éditées au Japon. Chaque exposition organisée par le Musée, seul ou en coopération avec la presse, donne lieu à la publication d'un catalogue. 30 films d'art ont également été réalisés et 15 diaporamas destinés au Musée, mais qui ont également été exploités à l'extérieur. Cette activité filmographique est actuellement suspendue, tous les domaines artistiques ayant déjà été traités. Mais l'engouement du public pour ces produits, nous a décidé de mettre en vente dans la boutique du Musée des diapositives à l'unité dès cette année. Dans la boutique on trouve, outre les publications du



41  
Page de couverture et quatrième page d'un numéro des « Nouvelles des Musées nationaux ».

Musée, des ouvrages d'art généraux, des cartes postales et des reproductions, notamment les estampes de l'Ukiyo-e qui ont un vif succès auprès du public et pour lesquelles le Musée utilise les procédés de fabrication les plus sophistiqués.

Sur le plan promotionnel, les médias (journaux, magazines, télévision, radio) jouent, on le sait, un rôle essentiel dans la publicité des expositions et la diffusion des politiques culturelles. C'est pourquoi le Musée national de Tokyo s'efforce d'entretenir avec eux des liens étroits et permanents en leur signalant régulièrement chaque mois toutes les manifestations qu'il organise et en envoyant des invitations pour les avant-premières et les inaugurations aux services artistiques et culturels des journaux, aux rédacteurs de revues d'art, aux responsables des annonces culturelles dans les hebdomadaires et aux réalisateurs d'émissions éducatives à la télévision et à la radio. Grâce à ces contacts, le Musée peut même prendre une part active à la diffusion de cette information sous la forme d'articles de presse et de participation à des émissions de télévision et de radio. En témoigne cette émission d'un quart d'heure, « A la recherche de la beauté » (Bi wo Motomete), commanditée par l'Agence pour les affaires culturelles et diffusée chaque dimanche depuis 16 ans sur le réseau national de la chaîne TBS, qui s'avère être un outil efficace de communication pour les trois musées nationaux, les quatre musées d'art nationaux, les trois théâtres nationaux et les deux instituts nationaux de recherche sur le patrimoine culturel chapeautés par cette même agence.

A chaque exposition, le Musée tire deux affiches de taille différente et des tracts. Des affichettes (format B3) sont collées dans les voitures des lignes principales de train et de métro de Tokyo, les grandes affiches (format B0) sont distribuées aux commissions préfectorales de l'enseignement, aux principaux musées du pays, aux écoles, bibliothèques, galeries et commerces d'art de Tokyo et de sa région, et aux associations de commerçants de quartier. Les tracts sont distribués dans ces mêmes endroits, ainsi qu'à l'entrée du Musée avant l'inauguration. Mais n'oublions pas le très utile « bouche à oreille ». En effet selon les nombreuses enquêtes effectuées par le Musée auprès de ses visiteurs, à la question « par quel moyen avez-vous eu connaissance de cette exposition », le bouche à oreille est à égalité avec la presse, la télévision et l'affichage. La distribution tous azimuts d'invitations gratuites est un autre

# MUSEUM

東京国立博物館美術誌



9月号

No. 426

moyen efficace pour attirer un maximum de visiteurs. Pour amorcer l'éducation du public par le Musée, il faut d'abord l'y attirer : il importe donc principalement de le faire connaître par le biais des expositions, comme le prouvent les mêmes enquêtes qui révèlent à chaque fois qu'un quart du public interrogé vient pour la première fois au Musée.

## *Le Centre de recherche et d'information*

Le Musée national de Tokyo après un siècle d'existence a accumulé un matériel documentaire considérable sur l'art, l'histoire et l'archéologie. Ouvrages divers, textes, photographies, ce matériel est déjà largement exploité par les chercheurs du Musée et, tout au moins en partie, par les chercheurs extérieurs. Mais le Musée a entrepris d'en ouvrir largement l'accès au grand public en mettant en place en 1982 une section Documentation indépendante de la Direction de la conservation. Installée dans de nouveaux bâtiments depuis 1984, elle emploie aujourd'hui un personnel de 18 permanents et 13 vacataires et intérimaires.

La Documentation abrite actuellement 3.000 pièces d'art (épreuves d'artistes, empreintes de motifs gravés, cartes, tableaux, etc.), 70.000 documents (transcriptions, livres gravés sur bois, documents officiels, partitions musicales), 80.000 ouvrages (livres japonais, chinois, occidentaux, périodiques, catalogues d'exposition, comptes rendus de fouilles archéologiques, etc.), 170.000 clichés originaux (plaques de verre, films monochromes, films couleur, etc.), 300.000 tirages photographiques, plus d'innombrables microfilms, diapositives couleur, etc. Une salle de consultation

42

La revue « Museum », éditée par le Musée national de Tokyo.

générale dotée d'un catalogue sur fiches met tous les tirages et une partie des ouvrages à la disposition du public. L'utilisateur peut même avoir accès, quelle que soit sa profession, à la quasi-totalité des documents et peut en demander la reproduction sous forme de copies et de tirages. La consultation des documents, photos et données se fait pour l'instant au moyen de fiches, mais une tentative d'informatisation du système est en cours. Le Musée a mis au point un système pilote, d'ores et déjà opérationnel, qui permet de rechercher par ordinateur les informations relatives aux œuvres d'art et photos en couleurs stockées sur disques optiques. D'autre part, depuis 1986, les neuf organismes dépendant de l'Agence pour les affaires culturelles — les trois musées nationaux, les quatre musées d'art nationaux et les deux instituts nationaux de recherche sur le patrimoine culturel — collaborent pour mettre en place un réseau informatique de gestion des documents des musées et musées d'art, avec l'ambition d'informatiser complètement le traitement et la fourniture de l'information.

La clientèle du Musée vient des horizons professionnels les plus variés : muséologues, chercheurs, personnes chargées de la protection du patrimoine culturel, enseignants, étudiants, artistes, travailleurs culturels en tous genres, journalistes et éditeurs, simples amateurs d'histoire et d'art, etc. C'est dire que les ressources du Musée sont exploitées à des fins et selon des modes fort divers. Le Musée doit certes en tenir compte en adoptant des méthodes d'éducation et d'information diversifiées en fonction des spécialistes auxquels il s'adresse mais sans pour autant négliger la tâche importante : l'éducation du grand public non spécialisé. Le Musée national de Tokyo, comme beaucoup d'autres musées, se doit en particulier de développer une politique résolument interactive en direction du monde scolaire notamment le secondaire avec lequel les échanges sont encore très insuffisants. ■

[Traduit du japonais]

## *Le Museon dans une perspective nouvelle*

Jean O.J. Vanden Bossche

Né à Bruxelles le 24 juin 1924. Licencié en Histoire de l'Art et Archéologie, Ethnologie, Université de l'Etat de Gand (Belgique). 1951, Conservateur du Musée ethnographique de Kinshasa, Zaïre. 1953-1961, Directeur du Musée ethnographique de Kinshasa, Zaïre. Secrétaire de la Commission des Monuments et des Sites. 1962-1970, Spécialiste de Programme à l'Institut de l'Unesco pour l'éducation à Hambourg. 1970-1985, Spécialiste de Programme à la Fondation Bernard van Leer à La Haye. 1985, Directeur du projet « Leçons au musée pour les enfants de l'enseignement maternel » au Musée de l'Education (Museon), La Haye. Auteur d'ouvrages et articles sur l'ethnologie, les arts primitifs, l'éducation et l'art enfantin.

Le Musée de l'Education (Museon) vient de prendre possession de son nouveau bâtiment, en plein centre de La Haye, au carrefour de plusieurs institutions culturelles et jouxtant le Musée municipal. Le nouveau musée a été conçu par le professeur Quist, architecte renommé pour ses vastes constructions industrielles et ses monuments publics, qui a voulu respecter le style extérieur du Musée municipal afin que les deux édifices et l'Omniversum constituent un ensemble homogène (fig. 43). La vocation du Museon (contraction des mots « *Museum voor het Onderwijs* ») est d'offrir au public adulte et aux enfants des moyens éducatifs axés sur la pratique et l'expérimentation, en faisant usage des collections et des matériaux que le musée met spécialement à leur disposition à l'occasion de cours et de démonstrations. Ainsi chaque année des milliers d'écoliers visitent le musée, individuellement ou en groupe, pour assister aux leçons préparées en collaboration avec les enseignants et dispensées par le personnel scientifique et pédagogique de l'établissement. Contrairement à nombre de musées, au Museon les enfants peuvent toucher les objets et les examiner sous tous leurs angles, ce qui leur permet non seulement d'en apprécier les formes mais aussi la nature des matériaux dont ils sont faits.

### *Une nouvelle approche pédagogique pour les enfants des écoles maternelles*

Au cours de l'année scolaire 1981-1982 a été tentée une expérience entièrement destinée à des enfants des écoles maternelles. Elle consistait à organiser une leçon pour les enfants de 6 à 7 ans afin qu'ils fassent connaissance avec un milieu

différent du leur et puissent élargir ainsi leur perception du monde. L'expérience portait sur la présentation d'une population de la région polaire : les Inuits. Cinquante-quatre écoles, totalisant 2.200 enfants, y participèrent.

Une enquête menée par le département des recherches et de statistique de la Municipalité ainsi que l'évaluation du programme dispensé aux élèves, ont révélé que les leçons du Musée de l'Education avaient fortement contribué à l'élargissement culturel des enfants et par là même avaient favorisé une meilleure intégration sociale.

Mais la tolérance et la compréhension, ne sont pas les seuls objectifs de ce projet qui vise également l'enrichissement de la langue et de la culture et la stimulation de la créativité. Car un environnement culturel riche et varié est souvent déterminant pour le développement, l'épanouissement affectif et l'intégration sociale de l'enfant comme l'ont démontré certaines expériences qui ont été menées, notamment aux Etats-Unis. Si l'école permet à l'enfant d'acquérir les éléments fondamentaux de la culture dominante pour qu'il puisse participer à la vie de sa communauté, il est aussi important que lui soient offerts les moyens d'accéder à la connaissance de communautés ou situations différentes et d'éveiller à leur égard curiosité et intérêt. En encourageant les enfants à découvrir cela par eux-mêmes, à l'appréhender d'une manière active et à l'exprimer, le projet espère stimuler leurs capacités créatrices et leur imagination et par la même occasion développer leurs moyens d'expression (langue, dessin, sculpture, musique).

Des nombreuses études sur le développement de l'enfant, comme celles de J.



43  
Vue générale du MUSEON (Musée de l'éducation). La Haye. 1986.

Piaget (1936), H. Wallon (1941) et Luquet (1967), il ressort que dans des circonstances normales, les capacités de l'enfant suivent le cours séquentiel de leur développement physique et psychique. D'autres études comme celles de J. Bruner (1966), Deregowski (1968), Hudson (1967), Cole et Scribner (1974), Vernon (1969) ont mis en évidence l'importance des facteurs culturels qui peuvent, dans certain cas, accélérer, ralentir ou modifier le cours du développement par le jeu de valeurs divergentes. Par ailleurs, les nombreuses études sur les dessins et peintures des enfants ont démontré l'intérêt précoce de ceux-ci (surtout à partir de 6 ans) pour tout ce qui se situe en dehors de leur propre milieu, pour autant qu'ils puissent y avoir accès directement ou par le truchement des médias.

Il est également apparu que le jeune enfant perçoit d'abord son environnement dans sa globalité même si ses composantes peuvent être traitées isolément, et que la nutrition, le jeu, le sommeil, le logement sont des situations que l'enfant vit le plus intensément.

Pour mener à bien un projet concernant les enfants âgés de 4 à 8 ans le Museon s'adressa à la Fondation Bernard van Leer<sup>1</sup>, institution qui depuis vingt ans s'est spécialisée dans le domaine de l'éducation préscolaire et a soutenu tant financièrement que scientifiquement deux cents projets expérimentaux dans 32 pays répartis dans les cinq continents.

1. Bernard van Leer Foundation, Koninginnegracht 52, La Haye. Se consacre spécialement au développement de projets expérimentaux en faveur de l'enfance socialement et culturellement handicapée.

### *Un nouveau projet*

Forts de leurs expériences conjuguées, le Museon et la Fondation Bernard van Leer — ont entrepris ensemble un projet expérimental qui s'inspire d'un certain nombre de besoins majeurs de la société moderne, à savoir le besoin d'une formation solide permettant de participer au développement culturel et économique du milieu dans lequel on vit, le besoin d'inciter à la tolérance et la compréhension à l'égard d'autres populations, ce que rendent nécessaires les contacts répétés avec d'autres cultures, enfin le besoin de se préparer à un meilleur usage des loisirs, à une époque où l'instabilité professionnelle et la précocité de la retraite risquent d'entraîner l'individu dans le désespoir de l'inaction par manque de ressources intellectuelles.

Ainsi les promoteurs du projet ont-ils décidé d'orienter leur action vers la compréhension sociale et culturelle, du développement de la personnalité et de la créativité.

Partout dans le monde, les enfants de quatre à huit ans sont de nature curieux de ce qui se passe autour d'eux et ils font rarement preuve de préjugés à l'égard de personnes d'origine, de couleur ou de milieu différents du leur. Et si d'aventure ils s'étonnent de comportements, attitudes ou modes de vie étrangers, ce n'est guère avec mépris ou répulsion. Plus grandes sont les différences qui les caractérisent, plus forte est souvent l'attraction qu'ils ressentent les uns pour les autres.



Ce n'est pas un hasard si les petites filles européennes aiment recevoir une poupée de couleur noire ou que les garçons s'intéressent à des objets issus d'autres cultures. Il est donc important que soient exploités ces penchants afin que plus tard, lorsque les impératifs socio-culturels les auront affectés, les enfants puissent se distancer des préjugés auxquels ils seront confrontés. S'il n'entre pas dans l'intention des initiateurs du projet de traiter celui-ci selon une approche cognitive, il importe cependant que l'enfant prenne conscience du fait que si tous les hommes tendent à satisfaire des besoins identiques tels que la nutrition, le sommeil, l'amour et la procréation, le divertissement et la défense, une diversification se manifeste dans la manière de les satisfaire en raison des normes qu'imposent les conditions spirituelles et matérielles de l'environnement.

En élaborant un programme, il faudra donc créer les circonstances qui puissent stimuler l'intérêt de l'enfant tout en restant dans les limites de ses capacités. Il est primordial de prendre appui sur son vécu afin de pouvoir appréhender ce qui se situe en dehors de son milieu dans un éventail de valeurs comparables, et de choisir un thème qui permette de couvrir l'ensemble des objectifs visés par le projet et enfin que les leçons portent sur les éléments qui retiennent plus particulièrement l'attention des enfants et favorisent leur compréhension du temps et de l'espace.

### *Le choix du thème*

Le choix du thème s'est ainsi porté sur la vie dans une communauté parce qu'elle englobe tous les éléments qui intéressent l'enfant et permet, au-delà même de son intérêt immédiat, d'embrancher sur d'autres sujets qui contribueront à enrichir le développement du langage et de l'expression graphique et musicale. Mais il fallait aussi que la communauté sur laquelle portait le choix soit suffisamment différente des conditions de vie locales et que les contrastes soient suffisamment percutants pour étayer l'objectif premier du projet : mêmes besoins satisfaits par des solutions divergeant en fonction des caractéristiques propres au milieu. « *Un voyage au Sahel* » allait ainsi devenir le thème des leçons : le voyage car il implique la notion de temps et d'espace ; le Sahel, car les contrastes qu'il offre par rapport aux pays européens trouvent dans le contexte géographique des explications relativement faciles. Par

ailleurs, le Museon dispose de cette région une collection que permet d'illustrer la matière enseignée.

Le programme a été conçu de manière à adapter les leçons au schéma général du programme scolaire. Une découverte « sauvage » au cours d'une seule leçon au musée, sans autre préparation, risquerait en effet de confronter les enfants de ce groupe d'âge à un ensemble d'objets et de situations dont ils ne comprendraient ni la signification ni la fonction ou l'état de relation.

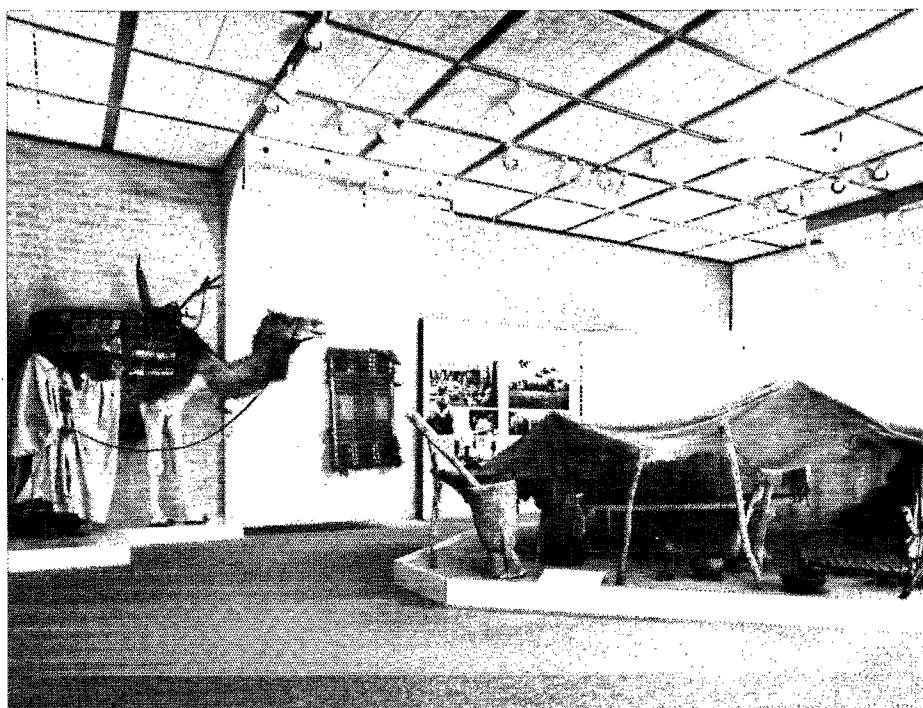
### *Le programme tel qu'il fonctionnera*

Dès lors il a semblé nécessaire que la leçon au musée soit précédée de quelques séances d'information et de sensibilisation présentées par l'enseignante qui participait au projet et poursuivies plus en détail par l'enseignante de l'école. Au cours de ces séances, les enfants apprennent quelques mots nouveaux qui se rapportent à l'objet de la leçon et, puisque le thème est un voyage, une occasion est toute trouvée pour faire vivre à l'enfant les préparatifs du voyage et les démarches qu'il requiert, par exemple, la vaccination, l'achat de devises étrangères, la demande d'un passeport, l'achat ou la confection de cadeaux, la préparation des valises. Et puis c'est la simulation du voyage que l'on met à profit pour faciliter à l'enfant l'accès aux notions de temps et d'espace et de transition d'un contexte à l'autre. Par le voyage en avion au cours duquel on mange et l'on dort à bord, l'enfant apprend à concevoir la durée du voyage et la distance qui le sépare de l'autre région.

### *La leçon au musée*

Les leçons préparatoires débouchent sur la leçon au Museon. Les enfants y viennent en car, accompagnés de l'enseignante. A leur entrée au musée, on leur fait vivre un passage en douane. Un passeport, spécialement conçu à cet effet, est présenté au gardien qui y appose un cachet. Sur le passeport, un second laissez-passer donne droit à une seconde visite gratuite au Museon. Nous pourrions ainsi nous convaincre de l'intérêt que porte l'enfant pour le musée et de son désir d'y revenir et de la mesure dans laquelle les parents s'y associent.

Au Museon, les enfants trouvent dans une salle spécialement aménagée pour les besoins de la leçon, les objets qui sont le plus couramment employés au Sahel, en même temps qu'un personnage Touareg



en costume traditionnel et un dromadaire complètement harnaché (fig. 44, 45). Les enfants peuvent toucher les objets exposés et même les employer. Ils peuvent, par exemple, broyer le millet dans le mortier, simuler le puisage de l'eau et son transport au village, la cuisson des aliments sur un feu de bois ou la consommation du thé (fig. 46). Ils peuvent aussi jouer avec des jouets fabriqués au Sahel par des enfants qui souvent ont leur âge ou découvrir les particularités d'un instrument de musique et les sons qu'il produit. En chantant, ils rythmeront leur chanson en battant le tambour ou en grattant une guitare. Ils apprendront à identifier les sons propres aux différents instruments. La collection est l'instrument pédagogique de base de la leçon. En se référant constamment aux objets exposés, en les faisant toucher, sentir, fonctionner, l'enseignant fera vivre aux enfants un jour de la vie d'une famille au Sahel (fig. 47). Souvent, à partir des questions que posent les enfants, pourront être mis en évidence des situations typiques ou des contrastes marquants. A cet égard il est important qu'en soulignant des différences de situations, la comparaison porte en elle l'explication de ces différences et qu'elle soit exprimée sans ambiguïté préjudiciable pour la population à laquelle on se réfère ou se compare.

### *La leçon d'application*

A l'issue de la leçon au musée, les enfants reçoivent un dossier dans lequel figurent

des dessins d'objets de leur propre culture et de celle dont ils viennent de faire la connaissance. Ces dessins peuvent être coloriés et/ou découpés et collés dans le journal de voyage où seront rassemblés tous les travaux de l'enfant ayant rapport au voyage. Le collage peut se faire sur une feuille double, l'une réservée aux objets de la culture propre, l'autre à ceux de l'autre culture.

Au cours des leçons d'application, les enfants exécuteront également un dessin dont le thème est laissé à leur choix pour permettre à ceux qui évaluent le projet de mesurer l'impact des leçons sur les enfants. Les dessins révéleront, en effet, quels sont les éléments qui ont frappé l'enfant et la manière dont il les perçoit et en retient la forme et la fonction.

### *Participation parentale*

Les nombreuses expériences qui ont eu pour objet de favoriser le développement de l'enfant ont mis en évidence l'importance d'une participation active des parents et de la communauté dans le domaine de l'éducation des enfants.

Dans la mesure où les parents sont, en effet, les éducateurs privilégiés qui suivent d'une façon ininterrompue l'évolution de l'enfant, partagent son existence et sont généralement les plus concernés quant à son avenir leur participation aux activités du projet n'a pas pour seul but de les intéresser aux travaux mais aussi de mettre à leur disposition des méthodes et des techniques grâce auxquelles ils pourront identifier et comprendre des situa-

tions susceptibles d'influer sur le comportement, l'attitude et le développement de leurs enfants.

Nombre de projets axés sur l'éducation des enfants du préscolaire ont démontré que la participation des parents dans le processus éducatif avait joué un rôle important surtout quand le programme visait à développer chez l'enfant la tolérance et la compréhension à l'égard d'autres cultures, qualités qui peuvent être compromises lorsque les parents adoptent sciemment ou involontairement des attitudes qui leur sont contraires. Il est donc de prime importance que les parents soient informés des objectifs et du bien-fondé du projet.

La participation des parents, telle que l'envisage le Musée, peut se réaliser selon différentes approches, comme par exemple, les séances d'information consacrées à des pratiques éducatives favorisant la compréhension d'autres cultures et le rôle du musée dans ce domaine ; l'organisation de travaux en groupes au musée au cours desquels parents et enfants partagent différentes activités telles que la fabrication de jouets, la présentation d'un spectacle de marionnettes, l'audition de musique ou l'interprétation de chansons, la participation à des jeux collectifs, la production de livres pour enfants, un récital de contes enfantins écrits par les parents, etc.

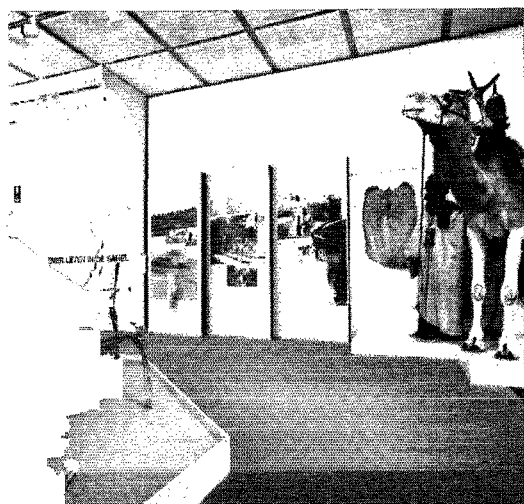
Le Musée se propose également d'offrir aux parents l'occasion d'assister à quelques leçons au musée afin de favoriser entre parents et enfants des entretiens sur ce qu'ils ont vu au musée.

Mais une collaboration constructive avec les parents peut également s'établir à l'école en encourageant ceux-ci à entretenir les enfants d'activités professionnelles ou d'expériences que les parents ont vécues et, quand il s'agit de parents étrangers, de situations culturelles ou de jeux de leur pays d'origine.

### *Et le corps enseignant ?*

Employer un musée pour illustrer une leçon ou l'y donner, n'est pas une expérience innovatrice. De nombreux enseignants y ont recours et souvent avec succès, même si dans la plupart des cas, les leçons sont dispensées par un conservateur ou un collaborateur du musée. Le présent projet prévoit en partie le même schéma de fonctionnement avec toutefois le but de familiariser les enseignants aux techniques que devraient leur permettre de donner eux-mêmes la leçon au musée en faisant usage des collections qui y sont disponibles.

44  
MUSEON : Salle du Sahel. Dromadaires et tente touareg.



45  
MUSEON : Salle du Sahel.

46  
Dans la salle consacrée au Sahel, les enfants écoutent les explications de l'enseignante du projet.

47  
Quelques enfants s'exercent au broyage du grain dans un mortier du Sahel.



A cet effet, le Museon organise un cycle de conférences à l'intention des enseignants, des étudiants des écoles normales, du personnel de musées et de tous ceux que l'usage de musées à des fins pédagogiques intéresse. Ce cycle a pour thème : « Le musée, un instrument éducatif pour les enfants du préscolaire », et est organisé sous la forme de journées d'étude consistant en une série d'exposés théoriques et des démonstrations pratiques, suivi d'un forum au cours duquel les participants ont l'occasion de poser des questions et de faire part de leurs commentaires. Un stage au musée est également prévu pour les étudiants des écoles normales au cours duquel ils pourront apprendre à utiliser les collections pour les leçons destinées aux enfants.

### *L'évaluation du projet*

En raison du caractère expérimental du projet, il est important d'en évaluer les résultats, tant sur le plan de l'organisation du projet que sur celui de ses implications pédagogiques. Ainsi l'évaluation portera sur l'intérêt que manifestent les institutions éducatives et les musées pour ce projet, sur l'influence des leçons sur le langage, la sensibilisation à d'autres cultures, la fréquence des visites au musée en dehors des heures de classe, sur l'impact du programme au niveau du corps enseignant, enfin sur les possibilités d'appliquer le projet, moyennant les adaptations nécessaires, dans d'autres circonstances ou environnements.

La coopération du corps enseignant à l'évaluation du programme est primordiale, ceux-ci étant les premiers concernés

par les incidences que les leçons au musée peuvent avoir sur leur propre programme d'enseignement, ils seront également les mieux à même de juger de son utilité.

Par ces diverses activités, nous espérons pouvoir contribuer à faire des musées les instruments d'un enseignement vivant et bien documenté où l'apprentissage devient un plaisir et où les loisirs deviennent source de connaissance. Ainsi les musées seront-ils à nouveau, comme ils le furent à l'origine et pour une grande part, les sanctuaires consacrés à la pensée et à l'éducation. ■

### BIBLIOGRAPHIE

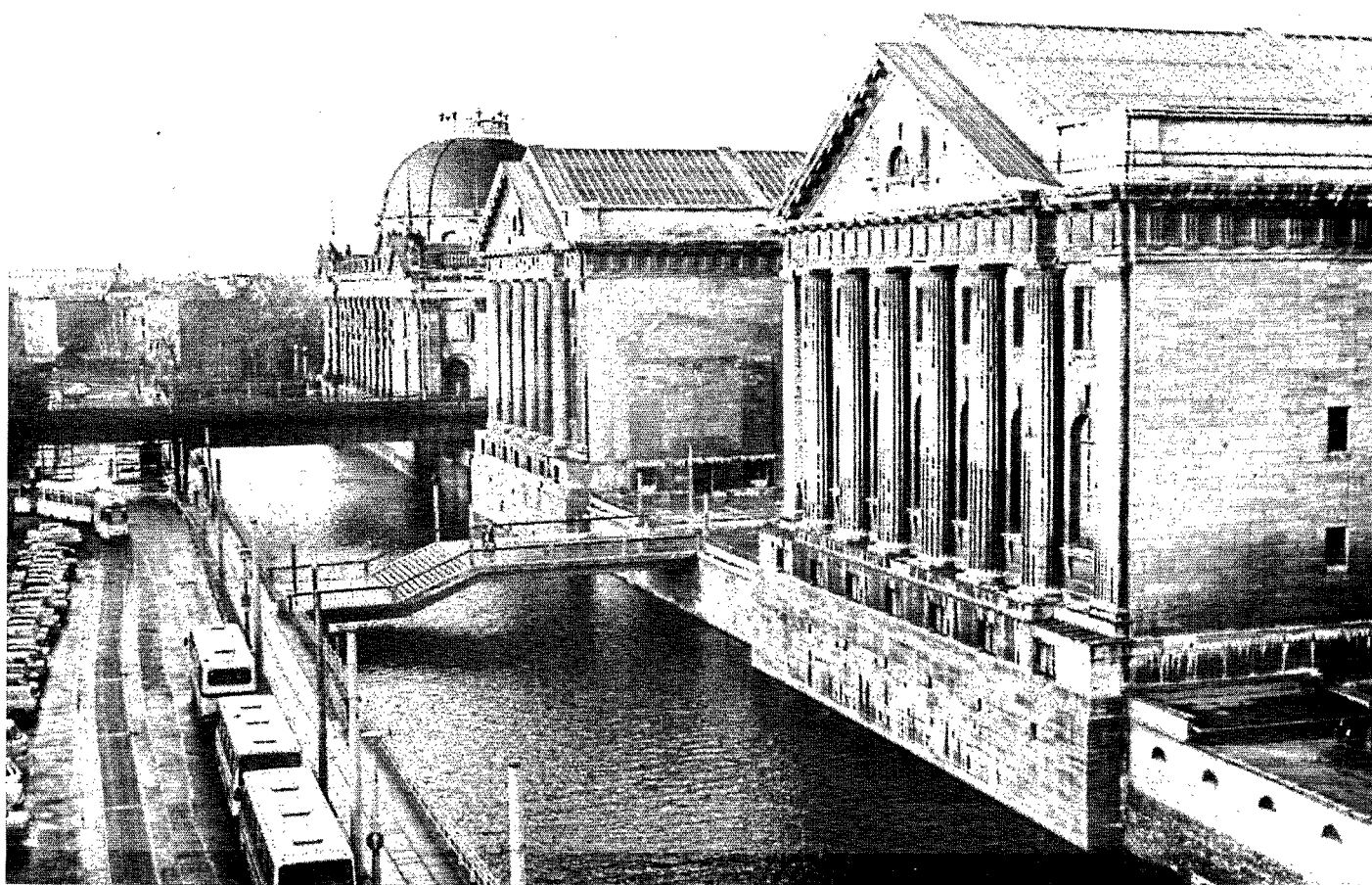
- BRUNER, J. *Toward a Theory of Instruction*. Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1966.
- COLE, M. and SCRIBNER, S. *Culture and Thought. A psychological introduction*. New York, John Wiley & Sons, 1974.
- DEREGOWSKI, J.B. Difficulties in pictorial depth in Africa. *British Journal of Psychology*. 1968, 59, 195-204.
- HUDSON, W. The Study of the Problem of Pictorial Perception among unacculturated groups. in : *International Journal of Psychology*. 1967, vol. 2, no. 2, 89-107.
- LUQUET, G.H. *Le dessin enfantin*. Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1967.
- PIAGET, J. *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*. Neuchâtel et Paris, Delachaux & Niestlé, 1936.
- VERNON, P.E. *Intelligence and Cultural Environment*. London, Methuen & Co, 1969.
- WALLON, H. *L'évolution psychologique de l'enfant*. Paris, A. Colin, 1941.



# DEVELOPPEMENTS

## *Les musées nationaux et*

## *la célébration du 750<sup>e</sup> anniversaire de Berlin*



### Manfred Ohlsen

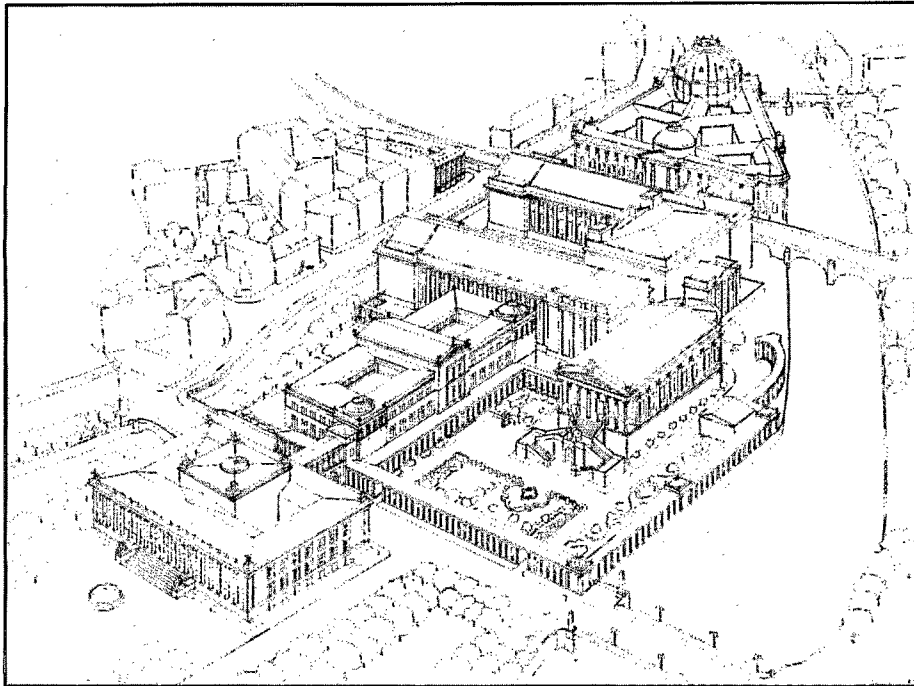
Né à Berlin, en 1934. Étudie l'histoire à l'Université Humboldt (1956-1961), où il obtient le diplôme d'historien. Doctorat en philosophie (1971). Directeur d'un département du Musée de l'histoire allemande à Berlin (1967-1982). Directeur des musées de la ville de Gera (1982-1984). Depuis 1984, Directeur général adjoint des musées nationaux de Berlin.

La ville de Berlin fête ses 750 ans et les musées de la capitale de la République démocratique allemande s'appêtent à marquer avec éclat cet anniversaire en 1987. Les musées nationaux de Berlin ont mis en œuvre d'importants moyens de publicité sans compter les 17 expositions, dont six venant de l'étranger, et qui constituent le noyau de cette commémoration. Les musées nationaux en collaboration avec des spécialistes de renom ont pour objectif d'offrir aux visiteurs tout au long de cette année une série d'exposi-

tions exceptionnelles d'un haut niveau scientifique et artistique, traitant de thèmes divers (fig. 48, 48a, 49)

La principale exposition organisée par les musées nationaux pour célébrer le 750<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Berlin est intitulée « L'art à Berlin » (du 7 juillet au 1<sup>er</sup> novembre 1987), dans l'ancien Musée de Lustgarten. Elle rassemble des œuvres d'art uniques provenant des musées nationaux et des emprunts à d'autres musées et collections de la République démocratique alle-

48 et 48a  
MUSEES NATIONAUX DE BERLIN. Schéma architectural de l'île des musées où se trouvent les musées nationaux. D'avant en arrière : ancien musée, nouveau musée, Pergamon-Museum, Musée Bode ; à droite : Galerie nationale.



49  
Entrée de l'ancien musée lors de l'exposition « Trésors artistiques mondiaux préservés par l'humanité » (1985).

mande et de l'étranger, et constitue de ce fait un événement culturel hors pair. Elle retrace l'évolution de l'art pendant la période allant de la fin de la guerre de Trente Ans (1648) — point de départ, pour Berlin, d'une profonde décadence suivie d'un renouveau — jusqu'à nos jours (1987). Près de trois siècles et demi sont ainsi présentés selon des séquences essentiellement historiques qui occupent les deux étages (soit 2.600 m<sup>2</sup>) de l'ancien musée. D'une richesse exceptionnelle l'exposition permettra au public d'admi-

rer des chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture, du dessin et de l'artisanat d'art, des artistes ayant vécu à Berlin parmi lesquels Schlüter, Pesne, Schinkel, Menzel, Corinth, Liebermann, Kollwitz, Barlach et Kokoschka, pour n'en citer que quelques-uns (fig. 50, 51, 52).

Dans chaque section, l'étroite interaction entre l'évolution de l'art et le contexte social est mise en lumière par des rappels historiques et culturels retraçant le développement de la ville et l'influence exercée par certaines person-

nalités artistiques. Deux années entièrement consacrées à la préparation de l'exposition ont à peine suffi à cette tâche car il fallait non seulement en concevoir le schéma, sélectionner les œuvres à exposer et assurer la protection des objets prêtés, mais encore en dresser le catalogue.

Un fonds artistique peu exploité jusqu'à présent a fourni la matière d'une autre exposition intitulée : « La représentation de la vie profane à Berlin et en Brandebourg — Prusse au XVIII<sup>e</sup> siècle » (9 janvier-19 avril 1987). La galerie des



50  
«L'art à Berlin» (1987) : Adolph von Menzel : Vue sur le parc du prince Albert, huile, 1846.

peintures du Musée Bode a réalisé une exposition qui met en lumière à travers la représentation de la vie quotidienne au XVIII<sup>e</sup> siècle le reflet de l'esprit et de la vision de l'histoire des commanditaires des œuvres d'art, tableaux, d'estampes et de sculptures de l'époque (fig. 53). L'art de la cour étant prédominant à cette époque, il va sans dire que cette forme d'art est la mieux représentée même si la vie quotidienne de la noblesse, de la bourgeoisie, des artisans et des paysans y est également évoquée. L'exposition rassemble des œuvres de Daniel Chodowiecki, Christian Bernhard Rode, Antoine

Pesne, Gottfried Schadow et Edward Cunningham.

Parallèlement le Cabinet des médailles et des monnaies des musées nationaux présente, toujours au Musée Bode, une exposition sur «La frappe des monnaies et des médailles à Berlin et en Brandebourg-Prusse», qui retrace l'évolution du système monétaire et de la frappe des monnaies depuis le XII<sup>e</sup> siècle, en particulier à la Monnaie de Berlin, et on peut y admirer une collection presque intégrale des pièces frappées à Berlin depuis plus de 700 ans.

L'exposition «Affiches — images — plaintes», présentée par le Musée des arts populaires et du folklore logé dans le Pergamon-Museum (2 octobre 1987-3 janvier 1988), illustre abondamment au moyen d'affiches, d'orgues de Barbarie et de boîtes optiques, l'activité des forains au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui se voulait à la fois récréative et instructive, ainsi que le contexte dans lequel elle s'exerçait (fig. 54). L'information que véhiculaient les forains d'un marché à l'autre ne se limitait pas à la seule actualité berlinoise et parmi les pièces exposées certaines évoquent des événements politiques mondiaux comme l'attentat de Sarajevo (1914), diverses calamités et catastrophes, comme la dernière épidémie de choléra de Hambourg (1892), l'explosion d'un dirigeable allemand (1908) ou encore l'inondation de Paris (1910).



51  
«L'art à Berlin» (1987) : Otto Nagel : Banc d'un jardin public à Wedding, huile, 1927.

ques et appliqués». La première a pour but de remettre au goût du jour un domaine mal connu des arts appliqués berlinois. La collection de traîneaux de parade, de carrosses et de chaises à porteurs de Berlin n'est certes plus comparable à celles que possèdent les villes de Lisbonne, Moscou, Munich ou Vienne, mais les pièces importantes qui ont été préservées et viennent de l'ancien musée des écuries royales suffisent à donner un aperçu des fastes de la Cour à l'époque baroque, et du talent des grands artistes européens de l'époque. Ainsi le visiteur pourra admirer parmi tant d'autres un carrosse d'enfant de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, des traîneaux de parade datant environ de l'an 1700 et des chaises

52  
«L'art à Berlin» (1987) : Max Liebermann :  
Grange à lin à Laren, huile, 1887.



L'exposition propose de surcroît un programme de spectacles vivants : ritournelles et complaintes populaires chantées et commentaires d'images panoramiques de l'époque.

L'exposition «La première ambassade turque à Berlin en 1763», organisée au Pergamon-Museum par le musée islamique (2 juillet-17 août 1987) témoigne elle aussi de la diversité du programme conçu par les musées nationaux et fait revivre la sensation qu'avait créée à Vienne la venue de cette première ambassade turque. L'arrivée solennelle à Berlin de ces hôtes de marque en apparat incita de nombreux artistes à les immortaliser tandis que les présents officiels exposés révélaient au public curieux les richesses d'une civilisation lointaine.

Le château de Köpenick sert de cadre à deux expositions organisées par le musée de l'artisanat (20 mai-30 septembre 1987) : les «Traîneaux de parade, carrosses et chaises à porteurs de l'époque baroque à Berlin» et «Les fêtes de la Cour à Berlin et leurs reflets dans les arts plasti-

à porteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, accompagnés de représentations graphiques de la même époque.

La seconde exposition illustre un autre aspect de la vie de Cour à Berlin. Tableaux, aquarelles, dessins, gravures, porcelaines et argenterie font revivre les fêtes royales de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et témoignent du goût qu'avaient pris les monarques européens depuis la Renaissance à s'entourer d'artistes de renom à l'occasion de ces fêtes. Les relations politiques et dynastiques étroites nouées entre la Prusse et la Russie dans les premières décennies du siècle dernier donnèrent lieu, à la Cour de Berlin, à des fêtes particulièrement brillantes. Tel ce gala intitulé «Lala Rookh» qui eut lieu en 1821, d'après l'œuvre de Thomas Moore et, en 1829, un tournoi chevaleresque dénommé «La fête de la rose blanche» qui furent des tentatives manifestes d'éclipser la Cour du Tsar. L'exposition est centrée autour du thème de ces deux événements éclatants.

Les grands artistes et artisans berlinois

de l'époque, tels que Schinkel, Hensel, Gaertner, Kloeber, Menzel et Hossauer ont participé à la préparation de ces fêtes, ou bien les ont ultérieurement évoquées dans leurs œuvres. La manufacture berlinoise de porcelaine fut également mise à contribution et a fourni des vases somptueux et autres objets. Le tournoi inspira la production de grands hanaps d'argent néo-gothiques et la majorité de ces œuvres d'art furent exécutées d'après des dessins de Schinkel.

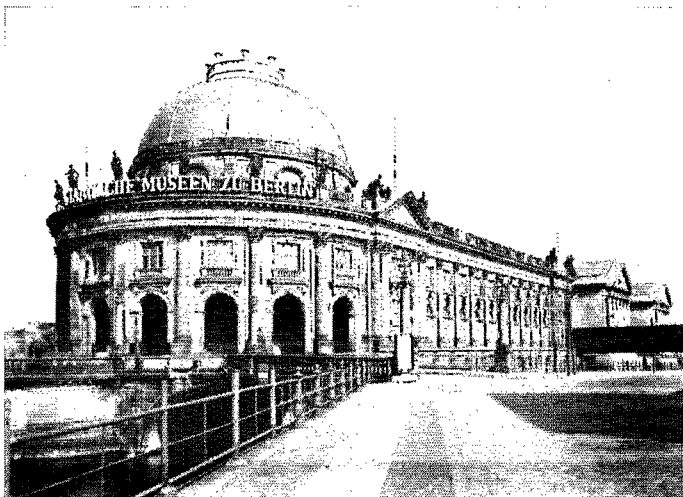
Trois autres expositions des musées nationaux évoquent chacune une figure de la société berlinoise. La première (21 mai-31 août 1987), mise en place au Musée Bode par le musée de la préhistoire et de la protohistoire, est consacrée au préhistorien Rudolf Virchow (1821-1902). En effet, Berlin doit beaucoup à ce célèbre médecin, qui fit la renommée de l'Institut pathologique de la charité et auquel, en tant que député, Berlin est redevable, entre autres, de la construction d'hôpitaux municipaux, du tout-à-l'égout et de l'abattoir central. Un des fondateurs de l'archéologie allemande il a fait de Berlin l'un des grands centres d'études de la préhistoire tout en dirigeant des fouilles importantes et nombreuses dans le nord et dans l'est de l'Allemagne, mettant au jour la civilisation de Lausitz sans oublier sa recherche dans le domaine de la civilisation slave. Il a fondé la Société berlinoise d'anthropologie, d'ethnologie et de préhistoire et c'est à son initiative encore qu'un nouveau musée d'ethnologie a été construit et que le musée du folklore allemand a été créé. L'exposition a pour thème la recherche et l'organisation scientifiques de Virchow et, les principaux résultats de ses travaux de recherche en histoire et en anthropologie sont illustrés avec des pièces de sa collection comme par exemple

des objets appartenant à la civilisation de Lausitz et à celle des slaves, ainsi que des originaux troyens et égyptiens provenant de la collection Schliemann qu'il a toujours soutenu dans sa recherche de Troie.

Le Cabinet d'estampes présente dans la Galerie nationale, « Ferdinand Bellermann (1814-1889), peintre berlinois de l'époque d'Alexandre de Humboldt » (13 août-2 novembre 1987) (fig. 55). Elève de Karl Blechen et de August Wilhelm Schirmer, Bellermann avait, dès sa jeunesse, attiré l'attention de Humboldt par la précision du point de vue des sciences physiques et naturelles, de ses paysages norvégiens. Il sollicita, toujours avec l'appui de Humboldt, une bourse royale pour se rendre au Venezuela, et l'obtint à la condition que les esquisses qu'il en rapporterait, viendraient enrichir les collections royales. Humboldt lui avait donné des indications très précises pour leur exécution car il entendait en tirer parti pour ses propres travaux scientifiques. Au cours des trois années qu'il passa au Venezuela (1842-1845), Bellermann parcourut une grande partie du pays, en faisant des études de la forêt vierge tropicale, des ports et des Andes, où palmiers et glaciers se combinaient pour composer des paysages romantiques. A son retour, il remit aux musées royaux quelque 235 peintures à l'huile et dessins qui font aujourd'hui partie de la collection des dessins de la Galerie nationale. Mais il avait par ailleurs consigné ses impressions et expériences dans des journaux de voyage, des lettres et des albums de croquis inédits à ce jour et que cette exposition rend pour la première fois accessibles au public, lui donnant ainsi un aperçu de l'évolution artistique de Bellermann. Une section à part est consacrée aux œuvres d'artistes que Humboldt a aidés et met en lumière l'influence que

53  
Musée Bode.

54  
Visite au Pergamon-Museum.





ce dernier a exercé sur la représentation du paysage américain.

Du 24 juin au 31 décembre 1987 le Musée égyptien rend hommage à son ancien conservateur, le grand égyptologue Adolf Erman (1854-1937), à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort. Professeur d'égyptologie, il dirigea, en tant que membre actif de l'Académie prussienne des sciences, cette grande entreprise scientifique que fut la compilation du célèbre dictionnaire égyptien-allemand. Sous sa direction le Musée égyptien a acquis une renommée mondiale. Une série de documents illustrant ses multiples activités scientifiques retrace la carrière de ce savant, qui joua un rôle de premier plan dans la vie intellectuelle berlinoise et entretenait des liens étroits avec de nombreux artistes.

A l'occasion du 75<sup>e</sup> anniversaire de la « Commission orientale », qui coïncide avec celui de Berlin, le Musée du Proche-Orient et l'Institut central d'histoire ancienne et d'archéologie de l'Académie des sciences ont œuvré de concert pour mettre sur pied l'exposition « Egypte — Proche-Orient — Tourfan. Berlin, centre de l'exploitation scientifique des sources écrites de l'histoire des antiques civilisations orientales » (6 mai-31 juillet 1987) : Hiéroglyphes égyptiens, tablettes d'argile à inscriptions cunéiformes et écritures de la région de Tourfan et du Turkestan oriental sont à l'honneur et côtoient les photographies des sites où ils furent découverts, sans oublier l'hommage rendu à plusieurs chercheurs qui se sont distingués dans le décryptage de ces témoignages du passé.

La variété des thèmes traités par les expositions des musées nationaux permet à leurs visiteurs de se familiariser avec des aspects souvent peu connus de la vie culturelle, artistique et intellectuelle de Berlin, bien qu'elles ne soient ni ne cherchent à être exhaustives. Elles sont interactives et ne prennent d'ailleurs tout leur sens que dans le contexte des expositions et des publications d'autres musées et institutions de Berlin.

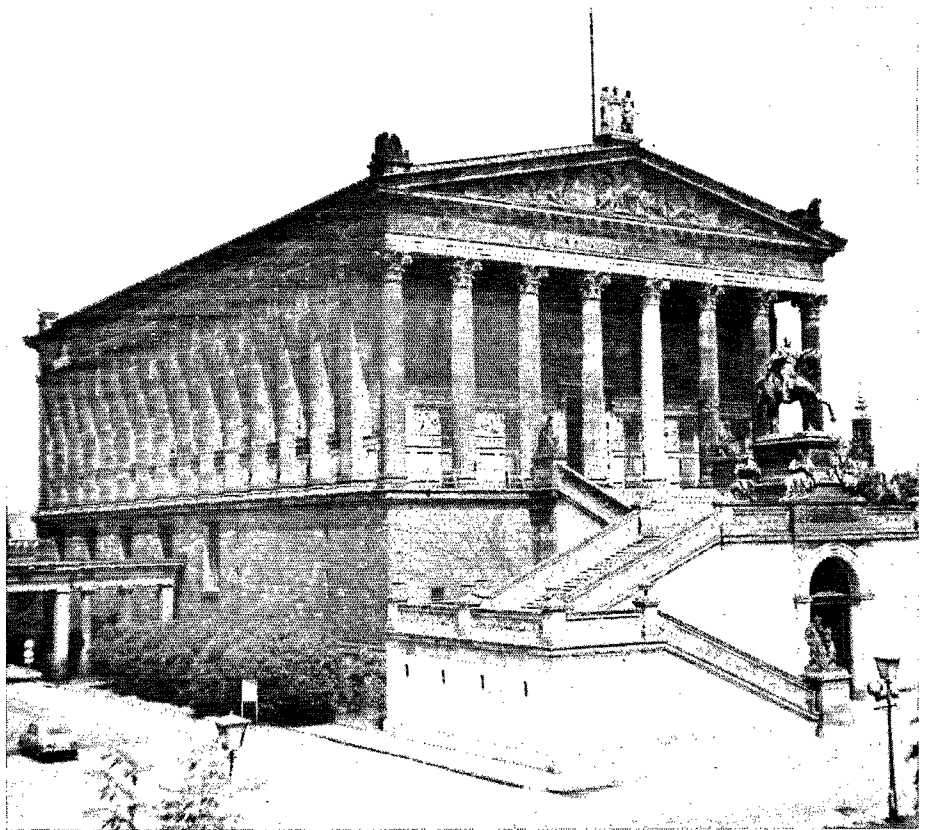
Par le choix précis de certains thèmes les musées nationaux ont également voulu familiariser le public avec les derniers résultats de la recherche et favoriser une prise de conscience et un débat critiques sur l'interaction historico-culturelle qui a marqué la tradition berlinoise.

Une série d'expositions remarquables venant de l'étranger, ne manquera certainement pas de réjouir les muséophiles berlinois. Certes tous les ans Berlin accueille de telles expositions et, inverse-

ment de telles expositions montées par les musées nationaux se rendent chaque année à l'étranger. Mais celles qui marquent le 750<sup>e</sup> anniversaire de Berlin confèrent un éclat tout particulier à cette célébration. Signalons en particulier celles qui permettent au public de connaître « Les trésors du Kremlin » (URSS), « Les fouilles de Xian » (République populaire de Chine) et la fameuse « Collection Médicis » (Italie), sans oublier les expositions venant de Yougoslavie, de Pologne, de Hongrie et de Jordanie.

Le personnel des musées nationaux a été mis à rude épreuve : il lui a fallu assurer la préparation scientifique de ses propres expositions, prendre soin des exposi-

tions venues de l'étranger, établir les catalogues, veiller à l'aménagement des installations et, surtout, à la conservation des objets rassemblés. De nouvelles méthodes de travail et modalités d'organisation ont dû être mises au point. L'une des plus efficaces s'est avérée être la constitution d'équipes composées de scientifiques, de concepteurs et de techniciens, qui se sont vu confier, indépendamment des fonctions qu'ils exerçaient normalement, la responsabilité intégrale d'une exposition particulière, depuis sa préparation jusqu'à sa réalisation en passant par le règlement, par exemple, de tous les problèmes touchant au transport ou à l'assurance des œuvres d'art.



55  
Galerie nationale.

La coopération avec les divers services des musées nationaux — transports, restauration, photographie, etc. — a été le fruit d'un processus de concertation systématique, de répartition et de contrôle des tâches. La concertation entre les différents groupes de travail s'est avérée particulièrement efficace au niveau de l'examen et de la solution des principaux problèmes scientifiques et organisationnels que posait la réalisation pratique des expositions. Elle a également porté sur le souci des musées de remplir la mission didactique qui est la sienne à l'égard du public et a débouché sur diverses propositions touchant à la conception des expositions et au programme pédagogique qu'il convenait de mettre en œuvre.

Il était essentiel pour les musées nationaux que se poursuivent les travaux de reconstruction et de réaménagement des musées situés dans l'île des musées, quasiment anéantis, on le sait, au cours de la dernière guerre. Les travaux, qui devaient être terminés pour la célébration de l'anniversaire de Berlin, consistaient à améliorer l'aspect extérieur des bâti-

ments en remettant en état les façades abîmées, à restaurer les salles d'expositions et à améliorer l'ensemble des services destinés aux visiteurs. Les plus gros travaux devaient se faire au Musée Bode (jadis « Musée de l'empereur Frédéric ») qui abrite la majorité des expositions spéciales. La partie centrale fut restaurée, de la façade de l'entrée jusqu'à la petite salle à coupole, en passant par la grande salle à coupole où se dresse la statue équestre du Grand Electeur, la salle Kamecke et la basilique (fig. 56). Les salles centrales furent, elles aussi, restaurées, et la décoration telle que l'avait voulue Wilhelm von Bode, fut partiellement refaite.

Tous ces travaux entrent dans le cadre général de la restauration de l'île des musées, laquelle se poursuivra pendant la prochaine décennie et dont le point fort sera la reconstruction du nouveau musée, jeté bas par la deuxième guerre mondiale, mais que l'on est en train de relever de ses ruines. L'édifice, construit entre 1843 et 1855, d'après un plan de August Friedrich Stüler, élève de Schinkel, abritera à l'avenir les fonds du musée de la préhistoire et de la protohistoire, ainsi que ceux du musée égyptien, complétés par ceux de la collection des antiquités et de la collection d'art protochrétien et byzantin. Ainsi sera constitué un ensemble qui permettra au visiteur de suivre l'évolution culturelle de la zone comprenant l'Europe, le Proche-Orient et l'Afrique du Nord jusqu'aux environs de l'an 1000.

Les travaux de reconstruction et de réaménagement ne sont pas encore terminés ; mais cela n'empêchera pas les expositions des musées nationaux, permanentes ou temporaires, d'attirer en cette année de célébration du 750<sup>e</sup> anniversaire de Berlin, un vaste public. Au cours des dernières années, bon an mal an plus de trois millions de visiteurs du monde entier ne sont-ils pas déjà venus dans ces célèbres musées, attirés par des expositions qui leur permettent de suivre l'évolution culturelle de l'humanité au cours des millénaires ? ■

[Traduit de l'Allemand]

56  
Statue équestre du Grand Electeur Frédéric-Guillaume, par Andreas Schlüter, dans la grande salle à coupole du Musée Bode.



# *L'évolution des musées australiens*

## *depuis les années 70 :*

### *un tour d'horizon*

Darryl McIntyre

Né à Brisbane (Australie) en 1949. Licence d'histoire à l'Université du Queensland ; doctorat d'histoire en cours à l'Université du Queensland. Attaché de recherche en histoire militaire australienne (1972-1979) et chef du service administratif de l'Australian War Memorial Museum (Canberra), de 1980 à 1985. Depuis 1985, administrateur chargé des politiques à la Section du Patrimoine (Commonwealth Department of Arts, Heritage and Environment). Membre du Conseil de la Museums Association of Australia (Inc.), de 1981 à 1983 ; membre du Comité exécutif du Comité national australien de l'ICOM depuis 1981 et trésorier-secrétaire national en 1982 et 1983.

L'Australie, qui s'apprête à célébrer le bicentenaire (1988) de la présence européenne dans ce pays, témoigne depuis 10 ans d'un intérêt croissant pour son patrimoine culturel en même temps que d'une prise de conscience du fait qu'il s'est constitué, non pas seulement à partir de 1788, mais au cours des 40.000 ans et plus de l'occupation aborigène. A tous les niveaux, fédéral, régional et local, la restructuration des galeries et musées existants et la mise en chantier de nouvelles institutions témoignent, à l'évidence, de ce regain d'intérêt pour l'histoire de l'homme et de son interaction avec l'environnement en Australie. Il n'est guère de capitale, parmi celles des différents Etats du Commonwealth, où la construction ou la rénovation d'une importante institution culturelle ne soit en cours. L'Australie compte aujourd'hui plus de 1.000 musées, et les estimations les plus modestes font état de plus de 10 millions de visiteurs par an.

La majorité des grands musées des divers Etats ont été fondés au dix-neuvième siècle, et se sont essentiellement attachés à rassembler et à étudier des documents d'intérêt local plutôt que national<sup>1</sup>. Il y a toutefois deux exceptions majeures à cette règle : l'Australian Museum de Sydney et la National Gallery of Victoria à Melbourne. Depuis la fédération en 1901, jusqu'au début des années 1960, le Commonwealth ne s'est qu'occasionnellement intéressé au développement et à la vie des musées, bien qu'il ait pris l'initiative de constituer et de préserver des collections nationales d'œuvres d'art ; d'objets historiques, de matériels scientifiques, de films et d'enregistrements. Mais, avant 1960, deux musées seulement ont été construits pour arbitrer et préserver les collections

nationales : l'Institut d'anatomie et l'Australian War Memorial.

La médiocrité des locaux, la sous-utilisation des ressources, la dégradation des collections nationales et la nécessité d'en planifier le développement futur ont amené le gouvernement fédéral à créer en 1974 une Commission d'enquête sur les musées et les collections nationales. Le rapport, que celle-ci a établi et a présenté en novembre 1975, inspire depuis lors l'ensemble de l'action gouvernementale tendant à développer les institutions nationales existantes et à en créer de nouvelles, à améliorer la gestion des collections, à mettre en place une législation limitant l'exportation des biens culturels et à assurer la formation des conservateurs<sup>2</sup>. Le rapport de la Commission a joué également un rôle de catalyseur en contribuant à une amélioration sensible de la situation des grands musées d'Etat et, à un degré moindre, des musées locaux. Les dimensions du pays et la disparité des peuplements urbain et rural ne sont pas les moindres des problèmes auxquels se heurtent planificateurs et administrateurs des musées australiens. Avec 15,5 millions d'habitants seulement pour une superficie de 7,6 millions de km<sup>2</sup>, l'Australie est peut-être aujourd'hui la nation la plus fortement urbanisée du monde : 70% environ de la population vit dans des villes de 100.000 habitants ou plus. Bref, il est difficile, du fait de la faible densité de la population et des distances qui séparent les collectivités rurales des métropoles régionales et des capitales des Etats, de faire en sorte que les collections soient accessibles au public et que les musées locaux bénéficient de l'aide dont ils ont grand besoin.

Certains musées d'Etat, traditionnelle-

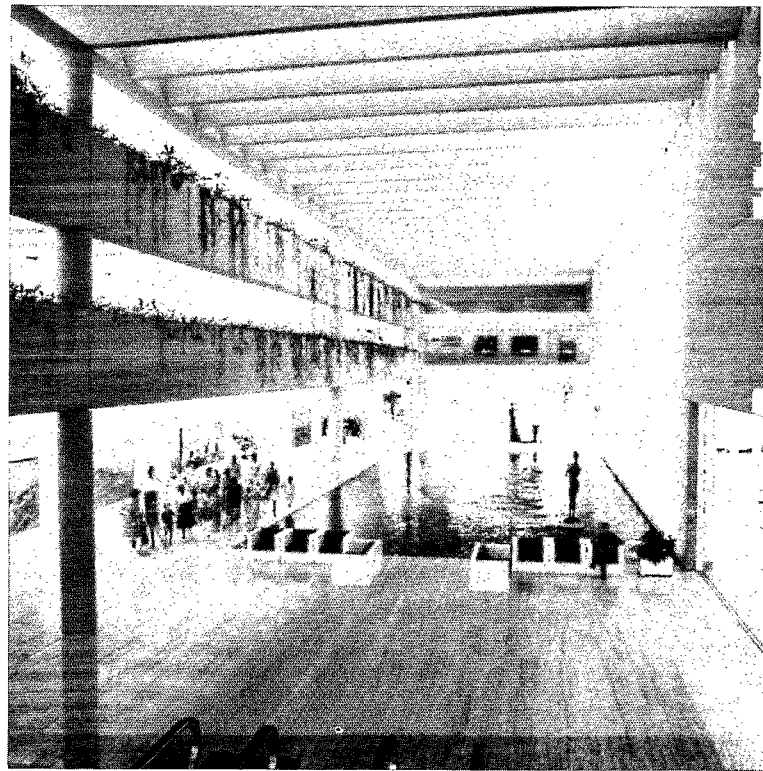
1. Mulvaney, J., « Museums », *Australian Cultural History*, n° 2, 1982-83, p. 38-45 ; Bettersby, J., *La politique culturelle en Australie*, Paris, Unesco, 1981, p. 46-55.

2. *Museums in Australia 1975 : Report of the Committee of Inquiry on Museums and National Collections*, Canberra, AGPS, 1975.

ment voués à la recherche en sciences naturelles, ont entrepris de monter des expositions illustrant les liens entre l'homme et son environnement, naturel ou urbain. L'Australian Museum de Sydney qui, depuis son inauguration en 1827, s'est forgé une renommée internationale en tant que centre de recherche, prépare, pour les cérémonies du bicentenaire (1988), une exposition spéciale consacrée à l'impact de l'homme sur le milieu naturel australien au cours des 40.000 dernières années, qui comportera des scénarios pour l'avenir, ainsi que des

seul et unique complexe culturel. Peu après commençait la construction du centre culturel de Melbourne qui fut achevé en 1982, après que de substantielles modifications eurent été apportées au plan initial.

Un des nouveaux complexes culturels les plus intéressants qui aient vu le jour en Australie depuis 1980 est le Centre culturel du Queensland, qui comprendra, lorsqu'il sera terminé (à la fin des années 1980), une galerie d'art (la Queensland Art Gallery), une série de salles de spectacle, un musée (le Queensland Museum)



57  
L'exposition « Les maîtres du XX<sup>e</sup> siècle du Metropolitan Museum of Art de New York », organisée à la Queensland Art Gallery en juin 1986, a attiré plus de 126.000 visiteurs (Queensland Art Gallery).

58  
Le Walter Mall est un trait distinctif de la Queensland Art Gallery : c'est une oasis de paix dans un environnement subtropical.

présentations conçues sur le mode interactif. Deux expositions semi-permanentes actuellement en préparation, « L'évolution de l'homme » et « Diversité culturelle », montreront que l'espèce humaine a été soumise au même processus que les autres organismes, et que les différences entre les cultures s'expliquent par la diversité des réponses apportées à des pressions environnementales similaires. L'Australian Museum a d'ores et déjà innové en 1986 avec l'ouverture d'une salle de la Découverte, dans laquelle un certain nombre de présentations illustrent, en les complétant, les thèmes traités par ailleurs dans le Musée<sup>3</sup> tout en faisant appel à la participation active du visiteur.

Au début des années 60, l'architecte australien Sir Roy Gropius eut l'idée de regrouper musée, galerie d'art, bibliothèque et centre d'arts du spectacle en un

et la bibliothèque de l'Etat. Les nouveaux bâtiments du Queensland Museum, qui occupent une superficie de 18.000 m<sup>2</sup>, dont un tiers sera consacré à des expositions, ont été ouverts au public en octobre 1986. Le complexe, situé sur la rive gauche de la Brisbane River, face au quartier commercial de Brisbane, a été financé par le produit d'une loterie organisée au niveau de l'Etat.

La Queensland Art Gallery a été ouverte au public en 1982. C'est un des plus beaux musées d'art récemment créés en Australie, conçu, comme le Queensland Museum, pour desservir non seulement Brisbane, mais l'Etat du Queensland tout entier (fig. 57, 58).

A Adélaïde, le History Trust of South Australia est chargé de gérer un groupe de musées où sont représentés divers aspects de l'évolution de cet Etat aux plans politique, social, technologique et

agricole, ainsi que dans le domaine des communications (fig. 59, 60). Le Constitutional Museum, les musées d'histoire sociale et le South Australian Maritime Museum sont tous situés à l'intérieur de la zone métropolitaine d'Adélaïde, tandis que Birdwood Mill, qui possède une importante et très belle collection de véhicules automobiles historiques, et la Schuberts Farm, où l'on a reconstitué la vie d'une ferme des années 1920, sont à une heure de voyage de la capitale<sup>4</sup>. Une étude a été effectuée sur la possibilité de transformer le Museum of Victoria en un

ensemble éclaté de musées spécialisés disséminés, les uns dans la zone métropolitaine de Melbourne, les autres dans les collectivités rurales. Cette démarche, sans être originale, puisque la Smithsonian Institution et le Science Museum de Londres ont déjà adopté des stratégies analogues, n'en constitue pas moins une initiative positive en vue de rendre les collections physiquement et intellectuellement accessibles au public.

Le Musée des sciences et des arts appliqués de Sydney a entrepris de rénover et de transformer la plus ancienne centrale

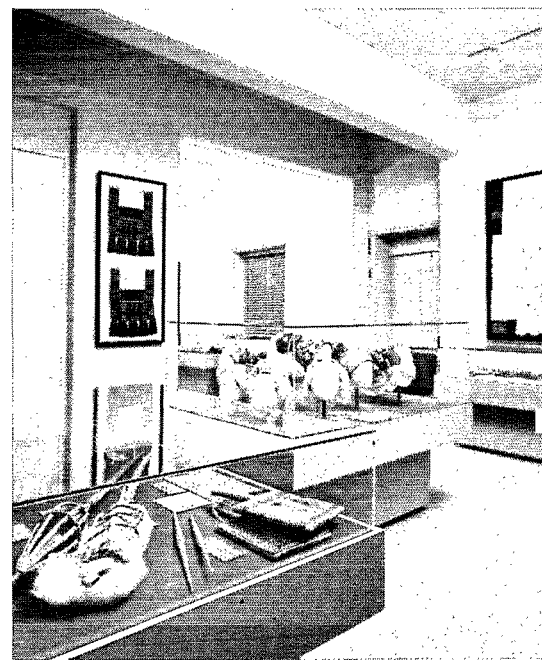
électrique de la ville en Musée des sciences, de la technologie et des arts décoratifs (fig. 61). La première section a été ouverte au public en 1981. L'ensemble occupe un site de 2,4 ha et sera terminé en 1988. Les 30 expositions qui s'y tiendront illustreront 5 thèmes fondamentaux : « La créativité et les réalisations des Australiens », les « arts décoratifs », « la vie quotidienne en Australie », « comment rapprocher les gens », « la science, la technologie et les hommes ». Le musée a également fait restaurer trois importants édifices historiques du début du XIX<sup>e</sup> siècle : la Caserne, l'Hôtel de la Monnaie et l'Observatoire qui abritent désormais des expositions retraçant le développement historique de Sydney, ainsi que des collections consacrées à l'astronomie, aux arts décoratifs et à la numismatique. Les efforts déployés par les Etats pour réorganiser et développer les musées ne se limitent pas aux domaines de l'art, de l'histoire et des sciences. Dans nombre de leurs capitales, les bibliothèques, les zoos et les jardins botaniques ont eux aussi entrepris d'importants programmes de réaménagement et d'amélioration, en innovant dans le domaine des services, notamment éducatifs, qu'ils offrent à leurs visiteurs aussi nombreux que divers.

Certains musées, conscients de l'impossibilité dans laquelle se trouvent les Australiens vivant dans les régions les plus reculées d'accéder aux musées d'Etat, ont recours à divers moyens pour se rapprocher de leur public lointain ou ont créé des branches régionales. L'Australian Museum et le Musée des sciences et des arts appliqués, par exemple, utili-



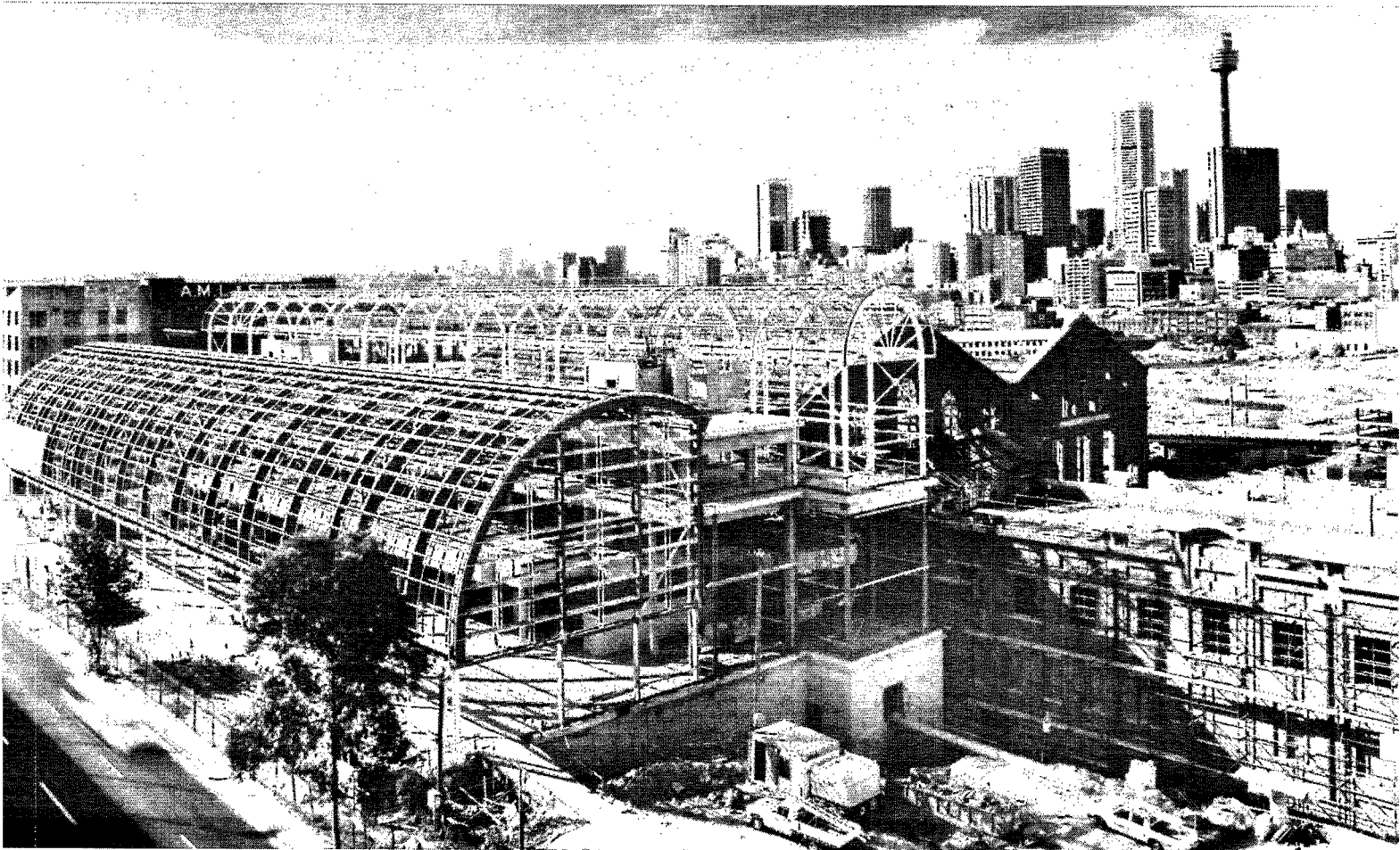
59  
Exposition de vêtements au South Australian Migration and Settlement Museum d'Adélaïde. Ce musée est consacré à l'histoire de l'immigration et de la colonisation de l'Australie du Sud et il préserve les traditions culturelles des différents groupes ethniques vivant dans cet Etat (History Trust of South Australia).

60  
Exposition de vêtements au South Australian Migration and Settlement Museum d'Adélaïde.



3. Australian Museum, *Annual Report* 1984-85, Sydney, 1985, p. 7-10.

4. History Trust of South Australia, *Annual Report* 1981-82, Adélaïde, 1984.



61  
Deuxième phase de la construction du Powerhouse Museum, en cours à Sydney, Nouvelle-Galles du Sud. Lorsqu'il sera achevé, le Powerhouse Museum sera le plus grand musée d'Australie (Conseil d'administration du Musée des sciences et des arts appliqués).

sent des wagons de chemins de fer aménagés pour transporter, à travers la majeure partie de l'Etat de Nouvelle-Galles du Sud, des expositions itinérantes préparées par des professionnels, qui présentent un grand intérêt pour les collectivités rurales et surtout pour les écoles (fig. 62). Il faut toutefois reconnaître que ce type d'exposition itinérante n'est pas toujours accessible à tous et de ce fait les musées d'Etat utilisent de plus en plus les muséo-bus conçus pour transporter objets et panneaux n'importe où. Dès lors cela devient un jeu d'enfant de démonter l'exposition à l'école ou dans une salle communale.

L'autre réalisation importante dans le domaine muséologique, qui a remporté un immense succès auprès du public, est la reconstitution de villes minières et de villages de colons. De même, les parcs historiques, notamment le complexe de Sovereign Hill à Ballarat, où a été recréé un village de l'époque de la ruée vers l'or (années 1850), font œuvre de qualité en matière de préservation et de mise en valeur du patrimoine de l'Australie. Ces parcs qu'ils soient historiques, ou qu'ils soient conçus autour d'un thème particulier, sont cependant tributaires de l'industrie du tourisme pour assurer leur

survie économique. Pour saluer le rôle important que l'« intérieur » a joué dans le développement économique de la nation, et ce qu'il a apporté à son génie particulier, un mémorial à la gloire du « cow-boy » australien (Stockman's Hall of Fame) est en cours de construction à Longreach, dans le Queensland central (fig. 63). Destiné à exalter les réalisations à l'échelle nationale, des pionniers et des colons du pays profond. Il sera inauguré en 1988.

Des musées ont également été créés au sein des universités à la suite de legs et de l'expansion des collections de recherche, en particulier dans les domaines suivants : antiquités classiques, anthropologie, objets aborigènes, matériels médicaux et scientifiques, art et musique. L'intérêt que porte le monde universitaire à ces collections ne cesse de croître tout en les rendant accessibles au grand public et parallèlement, les chercheurs et les enseignants ont de plus en plus recours aux grandes collections nationales et des Etats. C'est ainsi que beaucoup de grands musées ont noué des liens étroits avec des institutions du troisième cycle et par ailleurs ont mis sur pied leurs propres programmes de bourses d'étude et de perfectionnement.

Les musées locaux constituent la majorité des mille musées que compte l'Australie et sont les dépositaires d'un fonds culturel très riche. Or, leur situation ne laisse pas d'être préoccupante. La plupart occupent des bâtiments inadéquats, manquent de crédits et sont trop souvent pourvus d'un personnel bénévole n'ayant aucune formation professionnelle. Quant aux collections, leur préservation et leur gestion laissent beaucoup à désirer. Les gouvernements des Etats, certaines branches de la Museums Association of Australia, l'Institute for the Conservation of Cultural Material, ainsi que des organismes responsables du patrimoine, tels que le National Trust of Australia, ont admis qu'il leur incombait d'apporter une aide à ces musées.

La plupart des gouvernements des Etats ont mis en place, au cours de ces dix dernières années, des ministères chargés des questions artistiques, qui coordonnent le développement des institutions culturelles à l'intérieur de leurs Etats respectifs et financent certains projets d'équipement ou de collection. Grâce à leur action et à la fourniture par ces ministères et par les musées d'Etat d'une assistance technique et d'autres services, la situation des musées locaux s'est quelque peu améliorée.

L'une des recommandations de la Commission d'enquête sur les musées et les collections nationales portait sur la formation des conservateurs. Depuis, le Canberra College of Advanced Education assure un enseignement en matière de conservation, le seul à être dispensé en Australie, voire dans tout l'hémisphère austral. Il est également reconnu par l'Unesco comme centre de conservation pour la région de l'Asie et de l'Océanie. Des cours de muséologie sont par ailleurs offerts par trois institutions du troisième cycle, dont les diplômés sont de plus en plus fréquemment recrutés comme conservateurs par les musées australiens (d'Etat, nationaux ou locaux). Le Comité national australien de l'ICOM s'est efforcé pour sa part d'étendre son programme de coopération culturelle entre les musées australiens et ceux d'Asie et d'Océanie. Il a ainsi organisé avec succès en 1982 un séminaire sur les pratiques dans le domaine de la documentation, qui a donné lieu à un large échange d'informations fructueux entre les participants.

Sept institutions nationales dépendent du gouvernement fédéral. A l'exception de l'Australian National Maritime Museum, en cours de construction à Sid-

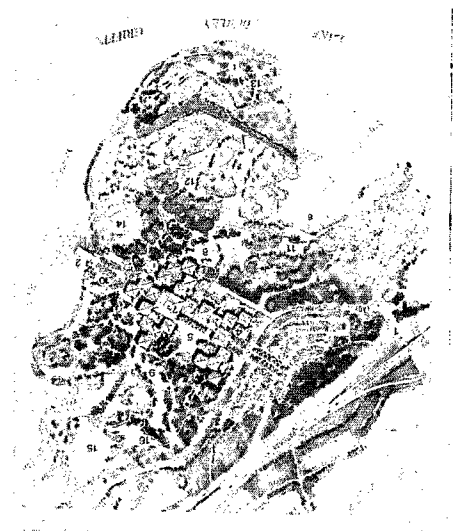
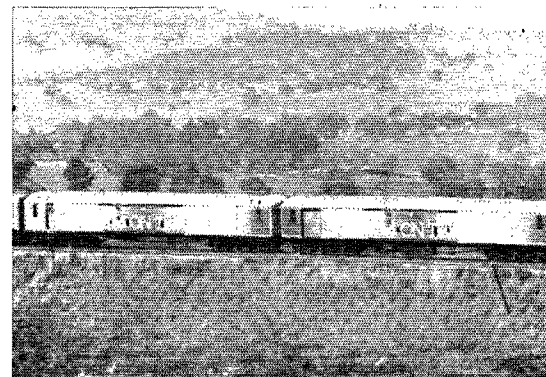
ney et dont l'ouverture au public est prévue pour mars 1988, elles sont toutes situées à Canberra, la capitale nationale.

En octobre 1982, Sa Majesté la reine Elizabeth a inauguré l'Australian National Gallery, dont la mission est de développer la collection d'art national et d'en prendre soin, d'exposer cette collection sur place, d'organiser des expositions itinérantes et de mener des recherches sur les arts plastiques. La collection d'art national comporte un grand choix d'œuvres autochtones complétées par une importante collection d'œuvres étrangères. Les institutions nationales ne font pas double emploi avec les principales institutions des Etats car elles ne cherchent pas à les imiter, mais plutôt à adopter une perspective nationale. L'Australian National Gallery, pour sa part, propose une gamme étendue d'œuvres australiennes et un intéressant échantillon d'œuvres internationales à l'aune desquelles on peut jauger les réalisations de l'Australie dans le domaine artistique<sup>5</sup>.

Le plus important peut-être des musées nationaux à être construit au cours des cinq ou dix prochaines années sera le National Museum of Australia (fig. 64, 65). Il aura pour mission de constituer et d'enrichir une collection d'objets et de spécimens naturels représentatifs du passé, du présent et de l'avenir de l'Australie, destinée à mieux faire comprendre la société australienne et le milieu naturel australien à tous les stades de leur évolution. Le National Museum sera constitué d'une série de pavillons reliés les uns aux autres et rayonnant à partir d'une salle d'exposition centrale où le visiteur prendra contact avec les trois thèmes essentiels traités par le musée : l'Australie aborigène, l'environnement australien et son interaction avec l'homme, enfin l'évolution de l'Australie depuis les débuts de la colonisation européenne en 1788. Un des problèmes les plus délicats que le musée aura à résoudre, de même d'ailleurs que de nombreux autres musées locaux et d'Etat, concerne les politiques d'acquisition, de la manipulation des matériaux secrets et sacrés, aborigènes et des habitants des îles du Détroit de Torres. La collection du musée ne se limitera pas aux types d'objets qui intéressent habituellement les anthropologues spécialistes des sociétés aborigènes « traditionnelles », puisqu'il est prévu d'inclure des objets relatifs aux missions, aux réserves, à l'« intérieur » du pays et à la vie urbaine ainsi qu'aux industries, par exemple pastorale, dans laquelle les aborigènes ont

62

Le Museum des sciences et des arts appliqués de Sidney a créé ce « Musée itinérant » qui véhicule en quelque sorte le Musée jusqu'aux régions les plus reculées de l'Etat de la Nouvelle-Galles du Sud (Conseil d'administration du Musée des sciences et des arts appliqués).



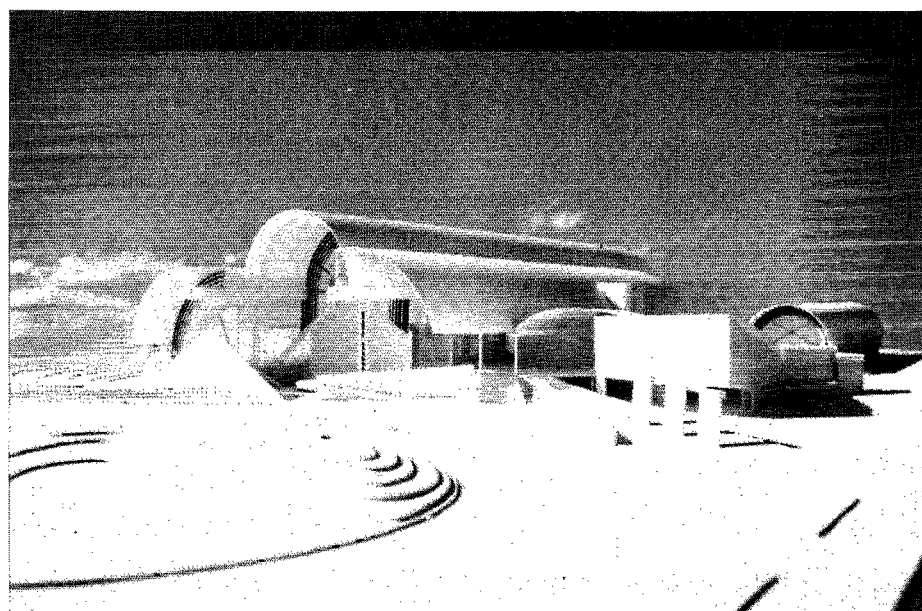
63

Maquette du Stockman's Hall of Fame (Mémorial à la gloire du cow-boy australien) qui sera construit à Longreach dans le Queensland central (Stockman's Hall of Fame).

joué un rôle majeur. Des témoignages non matériels de la culture aborigène tels que contes traditionnels, musiques, danses et traditions orales seront également recueillis<sup>6</sup>.

Parallèlement aux mesures adoptées pour améliorer le contrôle et la gestion des collections, ainsi que le niveau général des musées, diverses autres initiatives importantes touchant aux biens culturels ont également été prises, là encore, pour faire suite aux recommandations de la Commission d'enquête sur les musées et les collections nationales. En 1978, le gouvernement fédéral a institué un système d'incitations fiscales en faveur des arts visant à encourager le secteur privé à faire don d'importants biens culturels meubles aux collections publiques, et aux musées. Les donateurs sont autorisés à déduire la valeur marchande de ces dons de leurs revenus imposables avant le prélèvement de l'impôt sur le revenu. Ce système a été un élément majeur du développement des institutions culturelles australiennes spécialisées dans les collections, en ce qu'il encourage non seulement l'aide fondamentale apportée à ces institutions, mais incite également de manière positive les propriétaires privés à faire don d'objets de valeur aux institutions publiques australiennes plutôt que de les vendre à des musées étrangers.

En octobre 1983, l'Australie a annoncé son intention de devenir partie aux conventions relatives à la protection des biens



64  
Site du National Museum of Australia, à Canberra, la capitale nationale. Le site est délimité par le lac Burley Griffin et le boulevard périphérique Tuggeranong (à droite sur la photographie) (National Museum of Australia).

65  
Maquette du développement proposé du National Museum of Australia (National Museum of Australia).



culturels, adoptées par l'Unesco en 1954 et 1970, et que l'Australie a ratifiées en septembre 1984. En mai 1986, le Parlement fédéral a voté la *Loi de protection du patrimoine culturel mobilier* qui a pour objet d'assurer la protection des objets culturels importants en instaurant des mesures de contrôle à l'exportation et en étendant cette protection au patrimoine culturel des autres pays par des mesures de contrôle à l'importation<sup>7</sup>.

L'importance du patrimoine archéologique maritime de l'Australie a été reconnue avant même que ne soit créée la Commission d'enquête sur les musées et les collections nationales. En 1972, l'Australie a signé avec le gouvernement des Pays-Bas un traité relatif aux épaves des anciens navires hollandais naufragés au large des côtes de l'Australie occidentale. Les deux gouvernements décident conjointement de la disposition et de l'attribution des objets récupérés dans les épaves des anciens navires de la Compagnie hollandaise des Indes orientales, notamment celles du *Batavia* (naufragé en 1629), du *Vergulde Draeck* (1656), du *Zuytdorp* (1712) et du *Seewyk* (1727).

Le Western Australian Maritime Museum de Perth assure la conservation des matériaux récupérés. L'un des projets de conservation qui a reçu une grande publicité est celui de l'épave du *Batavia* (fig. 66). La conservation de la membrure retirée du lieu du naufrage a commencé en 1973, et la coque originelle est actuel-

lement remontée près de l'arcade en grès récupérée dans l'épave du *Batavia*. Lorsqu'elle sera achevée, la *Batavia Gallery* du Western Australia Maritime Museum présentera un intérêt exceptionnel.<sup>8</sup>

Si les navires hollandais naufragés sont à l'origine de l'intérêt porté au patrimoine maritime de l'Australie, la *Loi de 1976 sur les épaves historiques*, aboutissement d'une recommandation contenue dans le rapport de la Commission d'enquête sur les musées et les collections nationales, assure la protection de bien d'autres épaves situées dans les eaux littorales australiennes et qui ont joué un rôle important dans le développement de l'Australie. Au total, 106 navires historiques naufragés sont protégés par cette loi qui régit également la récupération des divers éléments des épaves et des vestiges qui s'y rapportent.

Parmi les principales fouilles maritimes en cours, il convient de citer celles qui sont effectuées à l'emplacement du naufrage du *HMS Pandora*, qui s'est écrasé sur le grand récif corailien en 1791. Grâce à l'aide financière et technique du Commonwealth, de l'Etat et du secteur privé, deux expéditions sur le site du naufrage ont été organisées au cours de ces trois dernières années, et les fouilles ont permis de récupérer environ 300 objets<sup>9</sup>.

Le gouvernement fédéral a pris une part active non seulement à la protection des biens culturels mobiliers de l'Austra-

lie, mais également à la conservation et à la préservation du domaine national. En 1974, la Commission d'enquête sur le domaine national a publié un important rapport qui a amené le gouvernement du Commonwealth à intervenir directement dans ce domaine. Les gouvernements des Etats et des Territoires ont été chargés d'élaborer et d'administrer leurs propres composantes du programme national, et le gouvernement du Commonwealth leur accorde des subventions pour leur permettre de mettre en œuvre ce programme.

Le Programme de restauration de Port Arthur et de mise en valeur de la Tasmanie est l'un des plus ambitieux entrepris ces sept dernières années. Les gouvernements du Commonwealth et de l'Etat de Tasmanie collaborent à ce projet de conservation et de restauration parmi les plus complexes qui aient jamais été lancés en Australie. Port Arthur fut, durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un des plus infâmes pénitenciers d'Australie; c'est aujourd'hui un centre touristique populaire en même temps qu'un musée de plein air<sup>10</sup>.

Les recommandations de la Commission d'enquête sur les musées et les collections nationales (1974-1975) ont abouti à une profonde transformation du paysage muséal australien. Il convient de mettre à son actif, outre l'accroissement des ressources consacrées à divers projets d'équipement et de fonctionnement, et l'amélioration de nombreux musées, la façon spectaculaire dont le secteur public a entrepris de répondre aux besoins des musées. La mise en œuvre de programmes éducatifs et publics, l'utilisation des techniques et de la technologie muséales les plus récentes, le souci d'interpréter dans une optique nouvelle les collections exposées, en replaçant les objets dans leur contexte social, politique, économique et environnemental, en même temps que l'amélioration des conditions d'accès matériel et intellectuel aux collections, ont rehaussé l'image de marque des musées australiens en tant qu'institutions culturelles susceptibles de fournir à leurs usagers une éducation et une distraction de qualité. ■

[Traduit de l'anglais]

66

Le Western Australian Maritime Museum reconstitue la membrure d'une partie du navire naufragé hollandais, le *Batavia*. Une partie de l'arcade est mise en place.



6. National Museum of Australia, *Annual Report 1984-85*, Canberra, 1985, p. 6-7, 23-26; Hill, A., « Building a National Collection », *Heritage Australia*, vol. 5 (Hiver), 1986, p. 20-24.

7. Hassal, D., « Protection of Cultural Property », *Heritage Australia*, vol. 5, n<sup>o</sup>. 2 (Hiver), 1986, p. 35-37; voir également : Explanatory Memorandum on the *Protection of Movable Cultural Heritage Bill 1985*, Canberra, Commonwealth Government Printer, 1985.

8. Voir l'article de Jeremy N. Green « Le *Batavia* : fouille et reconstruction (Australie-occidentale) » dans *Museum*, vol. XXXV, n<sup>o</sup>. 1, 1983.

9. Department of Arts, Heritage and Environment, *Annual Report 1984-85*, Canberra, 1985, p. 31-34.

10. *Ibid.* p. 26-28.

# *Les expositions permanentes de la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette : Explora*

*Robinson consacra les semaines qui suivirent à l'exploration méthodique de l'île et au recensement de ses ressources... «Je sais maintenant qu'il ne peut être seulement question ici de survivre. Survivre, c'est mourir. Il faut patiemment et sans relâche construire, organiser, ordonner... Je n'aurai de cesse que cette île opaque, impénétrable, pleine de sourdes fermentations et de remous maléfiqes, ne soit métamorphosée en une construction abstraite, transparente, intelligible jusqu'à l'os !...»*

*Michel Tournier,  
Vendredi ou les limbes du pacifique.*

## Anne Decrosse

Née le 20 février 1952 à Paris. Sémio-Linguiste, enseigne à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). Elle est conceptrice d'un langage informatique et auteur de Progiciels interactifs : LOGICADR. Elle a participé aux recherches en muséologie de la CSI avec l'étude : Transformation du discours scientifique en discours d'exposition (JANUS). Auteur de Généalogie du Français dans : Etats de Langue, Fayard 1986. Elle est membre des comités de rédaction des revues *Langage et Société*, et, le *Bulletin des Sciences du Langage*.

## Johanne Landry

Née en 1952 au Québec. Biologiste moléculaire de formation (M.Sc. à l'Université de Sherbrooke). Elle a poursuivi à l'Université de Montréal des études d'histoire et de sociopolitique des sciences sur la vulgarisation scientifique dans les musées. Après un stage au Musée d'Histoire Naturelle de San Diego, elle a fait partie de l'équipe de Recherche en Muséologie de la Cité des Sciences et de l'Industrie. Elle travaille actuellement au service des Relations Internationales de la Cité.

## Jean-Paul Natali

Né en 1948 à Marseille. Recherche fondamentale en biochimie et en neurophysiologie. Chargé de la conception d'un thème sur Le Cerveau à La Cité des Sciences et de L'Industrie. A participé à la mise en place du Service de Recherche en Muséologie. Directeur d'étude de l'option Initiation et Information Scientifique et Technique du DEA de Didactique de l'Université Paris VII. Conseiller scientifique auprès du Service Education de la Cité.

La science, la technologie et l'industrie sont de vastes continents dont il est illusoire de penser qu'il soit possible à qui-conque d'en arpenter chaque espace, chaque lieu. Pourtant, comme Robinson doit comprendre son île pour faire plus qu'y survivre, chaque être humain doit appréhender et connaître le tissu scientifique, technologique et industriel de la société dont il est partie prenante, pour, au delà de sa survie physique, maîtriser quelque peu l'environnement culturel qui lui permet de participer et non de seulement subir la civilisation dont il est issu.

La muséologie scientifique et technique a pour but de créer des îles de savoirs, véritables modèles réduits d'une réalité par trop vaste, beaucoup plus accessibles que les continents qu'elles représentent. Ceci pose le problème des choix qui vont conduire à la conception et à la réalisation de tel ou tel type d'île : les îles possibles sont innombrables, que ce soit dans leurs contenus, ou dans la manière dont ces contenus sont appréhensifs. De plus, la transformation des discours spécifiques en discours d'exposition ne va pas sans générer des distorsions et des dérives qui rendent parfois obsolète l'action même de la médiatisation.

La construction de l'île est donc œuvre délicate, difficile, dont on sait qu'elle ne peut être parfaite ni satisfaire à tous les objectifs recherchés. Mais du moins s'attache-t-elle à favoriser tel ou tel aspect particulier retenu par les concepteurs comme étant une donnée fondamentale de leur action.

L'une de ces îles vient d'apparaître en France, dans la partie Nord-Est de la ville de Paris. Elle émerge de l'ensemble des lieux et des activités proposés par la cité des sciences et de l'industrie de la Villette (CSI) qui a ouvert ses portes le 14 mars 1986. Elle a pour nom Explora, occupe près de 30.000 m<sup>2</sup>, et a mis progressivement en place ses quatre secteurs d'expositions permanentes autour des quatre grands thèmes suivants<sup>1</sup> :

- De la terre à l'univers (secteur I)
- L'aventure de la vie (secteur II)
- La matière et le travail de l'homme (secteur III)
- Langages et communication (secteur IV)

Explora est l'une des grandes réalisations d'exposition scientifique et technique répondant à la fois à une demande et une nécessité nationale, et à une politique de grands travaux. En cela, elle nous semble constituer le lieu privilégié de l'expres-



sion d'une approche muséologique contemporaine, lieu dont l'étude nous permet d'appréhender les problèmes actuels de la transformation des discours scientifiques et techniques en discours d'exposition.

Les niveaux d'interrogation qui ont présidé à la conception des espaces et des présentations d'Explora sont multiples. Ils concernent à la fois la question du musée scientifique et technique dans notre modernité, sa fonction et sa transformation au sein de notre société, et la médiatisation des connaissances par l'exposition permanente.

Nous nous attacherons à montrer quels ont été les parti-pris de cette médiatisation, et en particulier le rôle actif dévolu

aux visiteurs. En effet, Explora, comme son nom le souligne, est un lieu d'exploration, d'investigation ouvert à la sagacité et aux démarches personnelles de chaque personne qui l'aborde. C'est une île de savoirs : semblable à l'île de Robinson, elle ne dévoile ses secrets que lorsqu'on agit sur elle, soulevant ses cailloux, observant ses récifs, manipulant les objets qui recèlent les informations nécessaires à sa compréhension.

Notre analyse portera donc tout particulièrement sur les problèmes posés par la mise en œuvre de cette médiatisation. En effet, cette mise en œuvre donne lieu à divers choix concernant l'organisation de l'espace, la prise en compte des attentes du public, la gestion des parcours, les

67  
Vue générale de l'accueil.

1. Natali, J.P., Landry, J., *Museum*, 1986, n° 150, pp 123-132 « La cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette ».

types d'éléments de présentation, les domaines et les contenus scientifiques ainsi que leur réorganisation par l'espace de l'exposition, les parti-pris de la relation au public (l'interactivité), la nature et la forme des textes, l'esthétique et la présence d'œuvres artistiques. Au travers de l'étude de ces divers aspects relatifs aux modalités de la médiatisation, nous nous intéresserons enfin, et surtout, à la modélisation par l'exposition des contenus issus des savoirs scientifiques et techniques et des pratiques industrielles.

### *Le lieu de l'exposition Le lieu de la permanence*

Nous aborderons Explora, à la fois dans son organisation (l'Espace) et dans sa « matière » (la Transparence). Nous examinerons ensuite la nature des objets qui y sont présentés (les Objets) et nous prendrons connaissance des besoins du public tels qu'ils ont été exprimés (les Attentes du public) lors de la phase de conception et de réalisation de la CSI.

#### *L'espace*

Explora occupe trois des quatre niveaux supérieurs de la cité. L'ensemble architectural comporte également, outre le premier étage réservé aux locaux et aux circulations techniques, un niveau général d'accueil, et deux niveaux inférieurs où sont répartis un certain nombre d'expositions et des lieux d'activités et de services (fig. 67).

Plutôt que d'être organisés en salles ou places fortement spécifiques, les espaces d'exposition d'Explora sont conçus comme une dynamique spatiale à l'intérieur de la cité laissant au public la possibilité de générer ses propres lignes d'erre<sup>2</sup>, de réaliser ses propres associations conceptuelles, de déterminer sa relation au savoir. L'exposition permanente est en effet construite plus sur les notions d'espace, de situations, de rencontres que sur celle de parcours. Le visiteur est ainsi amené à structurer lui-même, à partir des « objets phares » son rapport aux sciences et aux techniques, dans une démarche qu'il doit obligatoirement rendre active s'il veut vraiment exploiter ce qui lui est présenté. Il s'organise des cohérences diverses à l'intérieur des quatre grands pôles de l'exposition, en fonction de ses préférences, de ses compréhensions, de ses dérives... Sa visite se déroule selon des séquences lui

évitant d'être totalement captif, séquences qu'il bâtit sur des variations de réception et de motivation au gré de ses déplacements, retrouvant en cela la démarche exploratoire de Robinson sur Spéranza.

L'espace est donc ponctué par ces « objets phares », lieux et éléments structurant la géographie d'Explora. Ils mettent en spectacle<sup>3</sup> la science et la technique à partir d'objectifs de séduction et d'attractivité. Le visiteur se trouve face à des propositions de situations localisées, de natures différentes selon les secteurs ; Ariane, le manège inertiel, les petits théâtres, le pont vert, la lentille acoustique, la salle des cartes, etc... Autour de ces diverses catégories d'« objets phares », l'espace s'organise à partir des différents modes de communication qu'ils proposent : lieux d'observation, de manipulation, de spectacle, de déplacements, etc... dont les objets, les propos et les activités ont la caractéristique commune de chercher à atteindre le visiteur par un impact de l'ordre du mythologique<sup>4</sup>.

Par ailleurs, trois grandes orientations sont lisibles dans l'espace d'Explora :

- une organisation Est/Ouest en trois travées accueillant chacune un secteur (I, II ou III, plus une partie du secteur IV).
- une organisation Nord/Sud jouant sur le volume et la lumière. La zone Sud, brillamment éclairée par la grande surface vitrée des serres et les miroirs pivots des coupes, organisée en espace ouvert (hauteur de plafond : 14 mètres).
- une organisation verticale étageant les thèmes sur des passerelles (système technique) dans la zone Sud, et des plateaux à différents niveaux dans la zone Nord, offrant ainsi une vision plus panoramique.

Ces trois grandes orientations permettent de circuler au travers des quatre secteurs en donnant une grille de lecture spatiale qui permet aux visiteurs d'échapper aux clôtures scientifiques traditionnelles.

#### *La transparence*

Dans Explora la traversée des signes et l'accès qu'ils ouvrent à des pratiques de connaissances et des constructions cognitives, est avant tout une traversée de l'espace. Le classement scientifique des objets est filtré par cette objectivité spatiale qu'il n'a pas produite. Cette organi-

sation a en fait le poids et la mesure, sans doute rassurants, du musée dont l'espace clôt un temps de visite même s'il s'agit d'une exposition scientifique... Un des premiers enjeux donc de la mise en musée d'Explora est de construire des points de rencontre, des fils inattendus, à l'intérieur des domaines et des disciplines de la visite, au rythme des sujets se déplaçant, dans l'immense et lumineuse transparence du lieu (fig. 68).

Cette transparence est avant tout réelle : matériaux, luminosité des grandes serres vitrées, couleur, reflet doré des panneaux-pôles esquissant une transparence en abîme... Les lieux clos, intérieurs procèdent eux-aussi de cette transparence, mais elle est alors inversée, visible dans la présentation ponctualisée de l'objet : vitrine écrite de codes à travers lesquelles on voit d'autres objets, encore, par exemple dans l'îlot Mathématiques. Ou bien ces transparences à l'intérieur même des objets présentés, ces ouvertures lumineuses telles celles de la fusée Ariane, ou les écrans des micro-ordinateurs trouant l'opacité d'une sculpture évoquant la planète terre... Les espaces fermés, feutrés, aux lumières ponctuelles bénéficient eux-aussi de cette aura de transparence. Ilot où l'on mesure, par son contraire, la transparence extérieure, où elle ne pénètre pas, mais qu'elle entoure, qu'elle cerne comme un horizon toujours présent (fig. 69).

Le discours de la science et sur la science prend dans cet environnement une coloration particulière : il perd tout signe d'opacité. Il est avant tout présenté comme un immense réservoir, où les contenus sont donnés dans les clés même de leur représentation. La transparence devient ainsi métaphore de l'accès au sens. Et dans le regard du visiteur cette transparence réelle du lieu produit activement un *code de lecture* : la métaphore ouvre fondamentalement l'appropriation des connaissances. Explora est ainsi donnée à voir comme lieu sensible et transparent de la science. En cela, la transparence peut être définie comme aide à la visite, primant toute technique ou instrumentation du savoir. Les gestes, les comportements nécessaires dans les situations présentées sont ainsi référés à un environnement doublement rassurant :

- L'espace muséal qui donne à voir et à savoir, qui pose une clôture certaine aux questions et à la science,
- le mode de la transparence qui donne les clés des compétences en en signifiant ainsi la facilité d'accès.

Nul besoin d'outils pour le visiteur devenu moderne Robinson des îles du savoir : seule la compétence du geste suffit... , conforté par la transparence, le bain de transparence — lumière et métaphore — qui l'enveloppe ou fait pénétrer son regard...

Le mythe accompagne ainsi la diffusion scientifique et a pour fonction centrale d'être facilitateur. En effet, il ne s'agit pas seulement de construire un message traduisant un objet ou une pratique scientifique. Il est nécessaire d'induire des codes de lecture et d'incitation à la lecture pour la majorité d'un public non spécialiste. Les trois pôles des formes de la transparence : espace réellement transparent, présentation transparente, retour à la transparence, sont un pré-construit dynamique dans tout parcours des visiteurs. Non seulement ils organisent son environnement, mais ils en disent la nature.

La notion de transmission du discours scientifique prend dans cette perspective une place fondamentale : les propriétés symboliques nécessaires à la bonne exécution du rituel — soit la non-opacité (et la transparence traverse ou fait sens même dans les lieux sombres, fermés...) — induisent une évidence des propos, une figurativisation de la nature « simple » des Sciences : l'extrême simplicité s'opposant aux propos alambiqués voire ésotériques de la non-science.

### Les objets

Cette simplicité recherchée conduit, par delà la transparence de l'espace, à la ponctualisation extrême des propos (transparence de la présentation) par l'élimination des relations autres que sensibles dans les différents arrangements (les îlots) des objets entre-eux. Robinson peut aborder chaque récif, chaque lieu de son île, en se penchant sur la signification propre de chaque objet rencontré. Il sait que chacun d'entre-eux participe de la globalité de l'île, mais n'a nul besoin d'en appréhender des structurations intermédiaires. Ce faisant, et en réponse à l'organisation thématique du savoir qui lui est proposée, il échappe complètement à la rigueur (et la difficulté) des cadres disciplinaires.

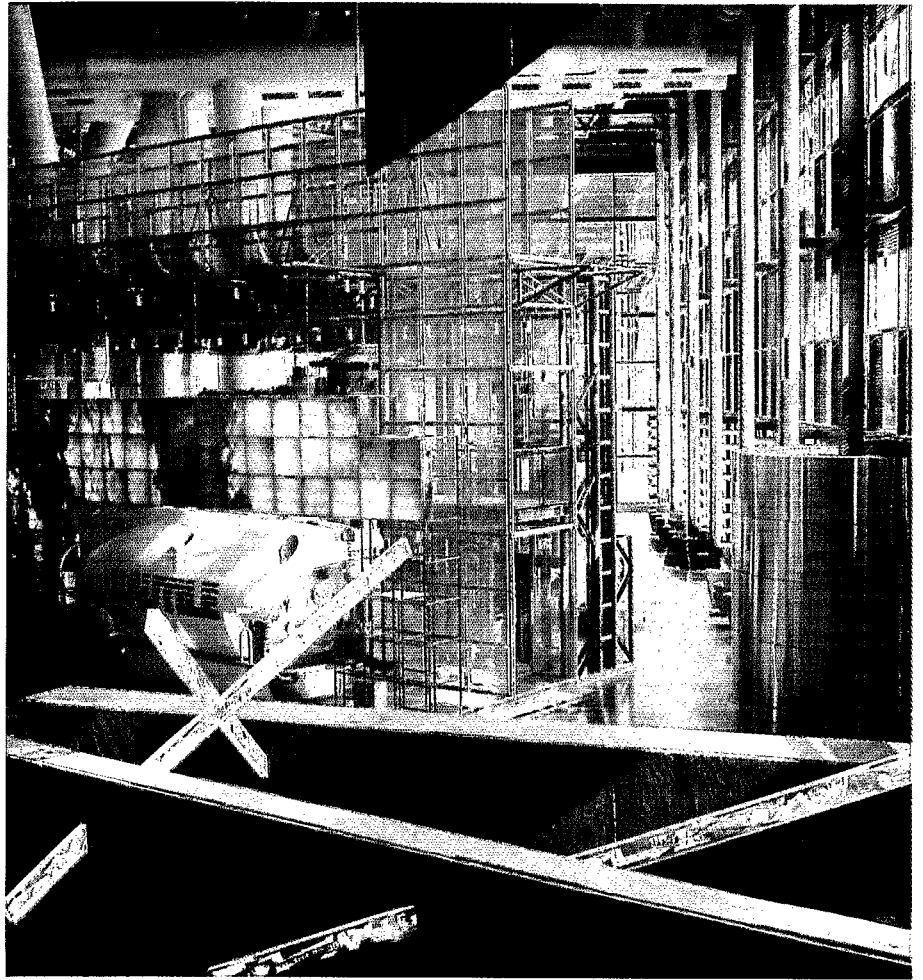
Chaque objet rencontré contient donc sa propre signification, étant relié à son environnement plus par des associations de nature « holistique » que par des relations structurelles fortement bien définies. Il résulte de cela trois classes d'objets bien spécifiques selon les contenus et les

2. Deligny, F., 1975, Cahiers de l'immuable, n° 1, « Voix et voir », *Recherches*, n° 18.

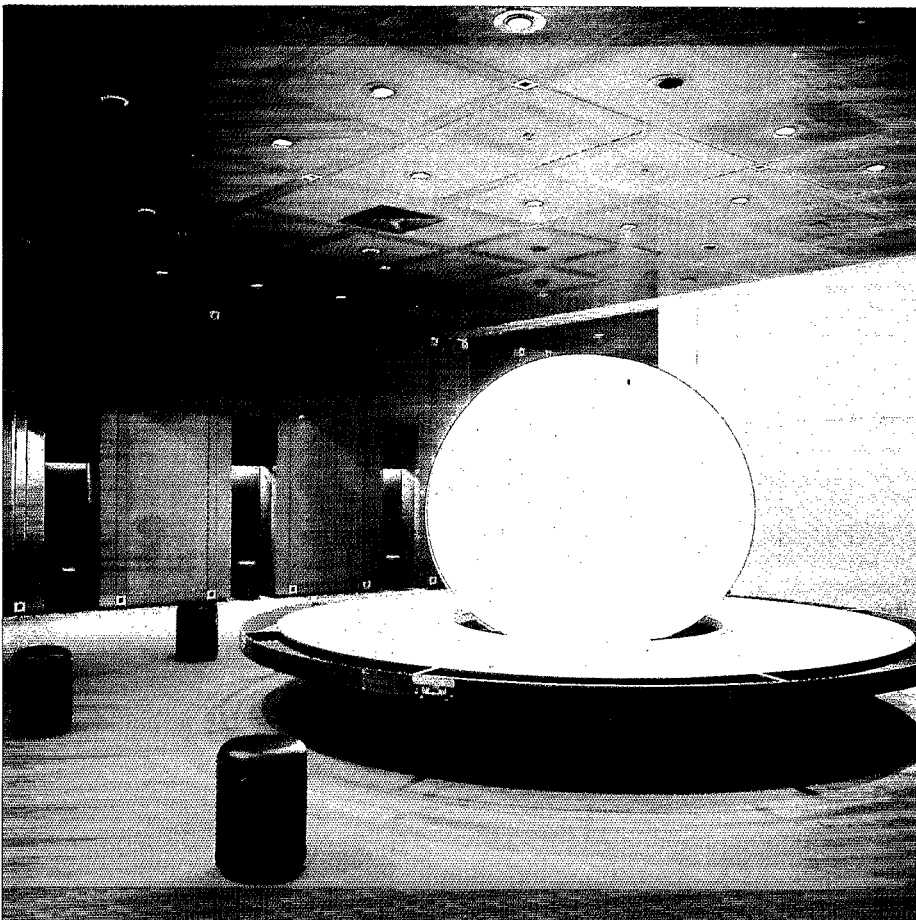
3. Debord, G., *La société du spectacle*.

4. Barthes.

68  
Nautilé.



69  
Lentille acoustique.



70  
Pont-vert.

objectifs retenus par les équipes de conception :

- des objets techniques mis en représentation
- des objets médiatisant la science
- des programmes interactifs de type informatique contenant l'essentiel de l'information scientifique.

#### *Les objets techniques spectacularisés*

Choisis surtout pour leur capacité à être lieu du spectacle (grandes dimensions, caractère exceptionnel), ils font appel aux mythologies qui les sous-tendent. Ils sont donnés à voir dans l'éclatement des enveloppes qui en cachent d'ordinaire la complexité interne. Ils sont le plus souvent imbriqués dans les structures architecturales (le système technique) qui délimitent de manière quasi évanescente les espaces d'Explora : objets pleins, ouverts, enchassés dans des parois évidées (transparentes), à peine matérielles (le lanceur Ariane, le Nautille... ). Ils sont parfois eux-mêmes structures spatiales (l'élevage piscicole), lieu de circulation (le pont vert), voire moyen de locomotion (le tramvie) (fig. 70).

#### *Les objets médiatisant la science*

Créés pour et par l'exposition, ils n'ont d'autre finalité que celle qu'ils commu-

niquent (le dipolodrome). À la fois objets d'attractivité invitant Robinson à se pencher sur leur signification, et vecteurs d'un message parfaitement défini, apparemment complexe, ils ne prennent sens que le bref instant de leur relation au public (l'orbitogramme). Contrairement aux objets techniques, ils ont pour objectif de transmettre une information issue d'un champ de connaissance dont ils ne participent pas, à des visiteurs dont l'environnement quotidien les ignore. Cet exotisme ajoute à leur attractivité, soulignée par l'esthétisme poussé de leur apparence. Ils expriment des parcelles de savoir scientifique débarrassées de la gangue bourbeuse qui les a générées, diamants scintillants qui proclament (en plus de leur transparence) la beauté et la richesse d'un sol trop souvent perçu comme terre aride et rebutante par ceux qui ne participent pas à son excavation (fig. 71).

#### *Les supports interactifs de l'information scientifique*

La science, toutefois, est lieu de discours. Nécessité existe donc de rendre accessible une partie de ce discours à ceux qui viennent à sa rencontre. Mais la multitude et la diversité des Robinson pressentis pour Explora, ont rendu difficiles les choix des

contenus et de la forme des propos scientifiques. Pour tenir ce pari, les équipes de conception ont misé sur l'idée qu'un dialogue permettrait à chaque visiteur d'accéder rapidement aux informations qui l'intéressent. Les possibilités actuelles de l'informatique ont permis, et c'est là une des caractéristiques majeures d'Explora, d'adapter, dans des limites plus vastes que celles que permettaient les moyens traditionnels, le discours de la science aux demandes particulières d'une grande diversité de visiteurs.

Que ce soit par l'intermédiaire d'un clavier, d'un joystick, de boutons, d'écran tactile, de sons, voire de gestes et de mouvements corporels, que ce soit sous forme d'images, de sons, de textes, d'animations de maquettes, d'éclairages séquentiels, ou que ce soit dans le cadre de jeux, de commentaires, d'exposés, d'explorations et de découvertes, le visiteur peut dialoguer avec un savoir qui, dans la limite des choix du concepteur, adapte ses informations aux demandes qu'on lui adresse.

Dès lors, l'information se terre dans des réserves invisibles : il sera loisible de l'en faire facilement sortir par l'intermédiaire des modalités interactives proposées par un grand nombre d'appareils disséminés dans l'espace des expositions.





71  
Orbitogramme.

Cette invisibilité renforce la transparence des lieux en permettant un désencombrement et une dépollution des éléments attractifs par les éléments informatifs. Elle établit aussi un nouveau rapport entre le savoir scientifique et le visiteur. Elle crée un juste milieu entre, d'une part, cette multitude d'informations qui, bien qu'exotériques sont souvent décourageantes par leur accumulation et leur inaccessibilité (et par les efforts nécessaires à leur acquisition), et, d'autre part, une pauvreté d'informations tellement réduites qu'elles en sont devenues simplifiantes (Bachelard : le simple est toujours le simplifié) et caricaturantes, pré-digérées et donc désubstantialisées, reçues sans effort (et sans alternative).

#### *Les attentes du public*

L'ensemble des choix retenus quant aux types d'éléments et aux contenus de l'exposition résulte d'une série d'étapes de réflexion et de conception dans lesquelles ont été réalisées des enquêtes auprès d'un public potentiel. Cette étude des attentes du public a été effectuée en plusieurs épisodes par une société extérieure<sup>9</sup> et a porté sur les contenus et les activités des espaces de présentation au fur et à mesure de leur définition. En

particulier, elle a servi à déterminer la partition de ces espaces en quatre grands secteurs, à partir d'une organisation primitivement conçue en vingt thèmes d'exposition.

Le public testé regroupait plusieurs tranches d'âges et d'activités de la population. Très rapidement, sont apparus deux larges groupes différant surtout par leur position vis-à-vis du concept d'interactivité :

- un groupe d'individus jeunes, faisant une large part à la féminité, et adhérant fortement à des possibilités de manipulations et d'expérimentations sans contrainte (groupe I).
- un groupe d'individus plus âgés ou identifiés selon un modèle paternel, plus réticents et plus circonspects devant une pratique de manipulations faisant appel à une initiative personnelle (groupe II).

Le premier groupe a jugé positif la sensation pour les visiteurs d'avoir « *appris quelque chose* » et a demandé que l'explication porte préférentiellement sur la *mise en relief des implications* soulevées par la manipulation. Il a également souhaité que soient mis en valeur les *débats scientifiques* (théories, paradigmes, ambivalence des recherches...).

Le second groupe était beaucoup plus



sensible à l'aspect *prestigieux* des présentations. Ils étaient favorables à l'aspect interactif des éléments de l'exposition, pour peu que soient réunies les conditions suivantes : effort sur l'*attractivité* des présentations, utilisation d'*incitations visuelles*, aménagement d'espaces préservant l'*intimité des visiteurs* en train de manipuler, solutions rapidement accessibles...

Les deux groupes se sont rejoints sur une préoccupation commune, celle de la *dimension humaine* de la communication. En effet, il a été fortement souhaité par les uns et les autres, que soient présents dans les espaces de l'exposition, des animateurs scientifiques susceptibles de pouvoir répondre très simplement aux questions naïves que pourraient formuler les visiteurs (fig. 72).

La présentation de l'un des projets d'exposition (portant sur la lumière) a fait apparaître cinq points fondamentaux dans les attentes du public<sup>6</sup>. Pour la majorité d'entre eux, l'exposition doit :

- faire une part importante au spectacle, au spectaculaire, à l'exceptionnel,
- établir des relations fortes entre les présentations scientifiques et la vie pratique, quotidienne, sans pour autant que ces relations soient triviales,
- mettre plus particulièrement en relief les enjeux et les conséquences de la recherche scientifique, ses connexions avec le monde politique, économique, etc...
- favoriser les réflexions sur les incidences que les découvertes scientifiques peuvent avoir sur l'ensemble du monde vivant (préoccupation de type écologique),
- s'attacher à ce que les objets et les activités scientifiques soient présentés en situation, dans leurs contextes.

Enfin, cette étude a également porté sur la structuration des espaces d'exposition en grands secteurs bien spécifiques. Plusieurs propositions d'organisation ont été soumises à l'appréciation de divers échantillons de public potentiel<sup>7</sup>. L'une de ces propositions a recueilli un grand nombre d'avis favorables. Elle suggérait une partition en quatre secteurs sur les sujets suivants : Explorer, Vivre et Habiter, Exploiter et Produire, Communiquer (et il est troublant de constater combien elle fait écho aux objectifs vitaux de Robinson). De l'avis des personnes faisant partie des groupes étudiés, cette partition :

- implique une structure simple, claire, facilement compréhensible pour un large public,

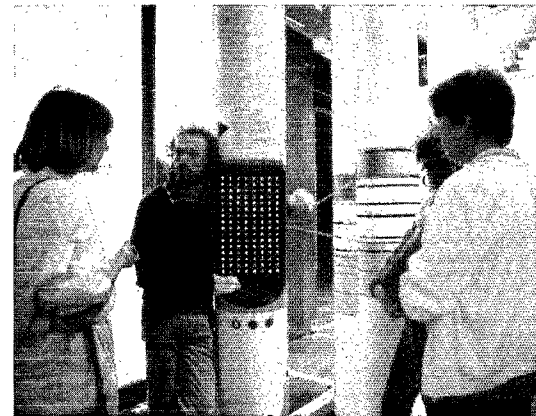
- évoque de manière large et complète l'activité scientifique, technique et industrielle de l'homme,
- situe l'homme bien au centre de son environnement.

C'est en définitive cette organisation autour de ces quatre larges sujets (à quelques modifications près) qui a été retenue pour la réalisation définitive. La prospection d'informations quant aux attentes et aux réactions du public a apporté des renseignements importants qui ont permis de moduler fortement le travail des concepteurs des espaces d'exposition de la cité. Elle a contribué à établir une forte adéquation des présentations de ces espaces, aux besoins et aux demandes d'une grande partie de la population.

### *Les éléments de l'exposition* *Les éléments de la permanence*

Les objets-phares, les orientations verticales tels les portiques d'un nouveau monde, les zones encloses et rassurantes, ou les « manips » qui interpellent les visiteurs dans les grands espaces, au détour d'un parcours, la dynamique de la transparence, médiatisent une certaine pérennité des « choses » exposées. Objets médiatisant les informations scientifiques et organisant l'espace, domaines à la fois scientifiques et « zonés » dans l'espace muséal, tendent à se donner à lire comme un espace-temps de longue durée que les visiteurs peuvent explorer... sans en faire, selon l'expression, le tour. Il y a toujours... encore une « manip » à faire, encore quelque chose à voir, à entendre, à revoir, à refaire...

Explora constitue donc un espace exemplaire d'un rapport entre le musée comme lieu de la permanence, porteur de la durée d'une vérité, et de l'exposition scientifique et technologique comme entrant dans cette durée. Ce qui suppose la réduction d'un double paradoxe : que l'histoire des sciences démontre la non-durabilité des résultats et l'évolution des concepts, objets, etc..., n'exclut pas la nécessité de cristalliser, d'un point de vue de diffusion des informations scientifiques, certains états des sciences. Mais d'autre part l'accès, pour le visiteur, au sens des champs scientifiques, bien que ne se réduisant pas à l'objet de la science, peut cependant se modéliser, pour des questions de compréhension des connaissances, sur l'objet...



72  
Animation.

5. Société d'Etudes Commerciales Et Documentaires (SECED-RESEARCH INTERNATIONAL).

6. Etude du thème « Lumière », rapport de synthèse, SECED avril 1982.

7. Etude sectorielle des expositions permanentes, SECED janvier 1983.

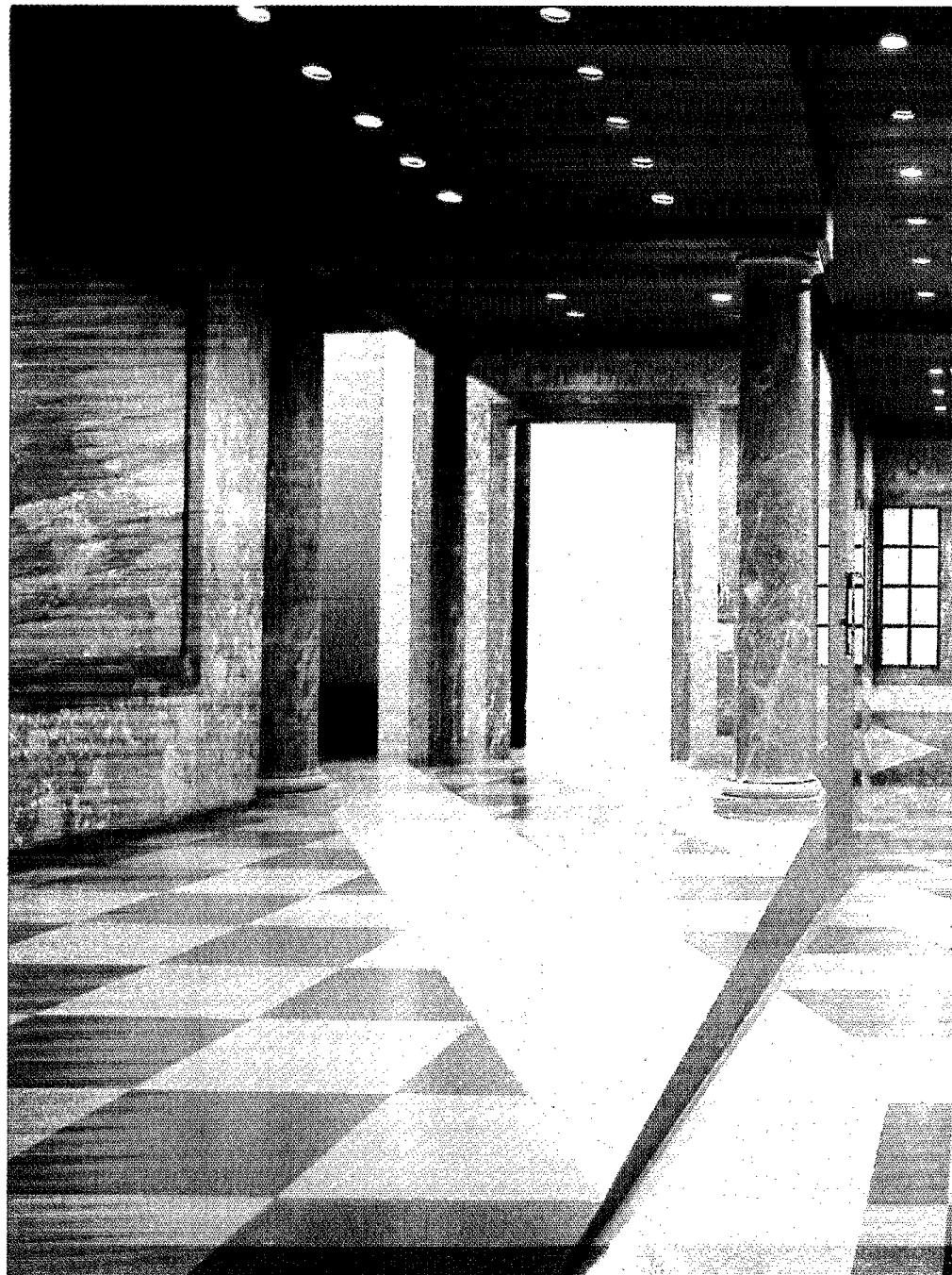


### Les contenus

S'échappant des organisations et des contraintes disciplinaires, Explora rassemble un très grand nombre d'informations, de réflexions, de considérations touchant à la fois au scientifique et au technologique en tant que tel, mais abordant également les impacts de ces diverses activités sur la société et plus particulièrement sur l'individu. De fait, la traversée de l'espace indiquée plus haut, se concrétise ici par la traversée d'un paysage composite dont il appartient au visiteur de recréer la globalité intelligible : ce faisant, il est amené par la diversité des éléments qu'il y rencontre, à (re)trouver des cohérences entre des champs de connais-

73  
Petit théâtre.

74  
Perspectives.



sances qui, a priori, ne lui semblaient pas devoir s'interpénétrer.

L'organisation de l'espace est d'essence thématique<sup>2</sup>. Le thème oblige à une reconstruction conceptuelle fédérant les contenus autour d'un sujet d'ordre général : sa sujétion échappe au disciplinaire et se démarque d'une organisation interdisciplinaire didactique par la disparité des champs et des domaines que recouvrent ses propos.

Ainsi, les quatre secteurs d'Explora exposent un ensemble de contenus liés à des notions à la fois fortes et diffuses faisant écho, dans l'esprit du visiteur, à un vécu de dimension psychosociale.

*Le premier secteur et les contenus liés à l'exploration* : à l'idée d'exploration

revendiquée par le premier secteur, est liée la notion de connaissance fondamentale. Et de ce fait, c'est la connaissance du monde physique macroscopique (et donc immédiatement perceptible, du moins dans les objets originaux de son étude) qui est développée ici (l'univers, la Terre, les océans). Il est particulièrement significatif de la partition habituelle du Savoir, de trouver ici, associées au monde physique, des présentations issues du champ des mathématiques.

*Le deuxième secteur et les contenus liés au vivant* : à l'idée de vie est associée celle, plus immédiatement évidente, de vie quotidienne. Le phénomène du vivant est appréhendé en premier lieu par le cadre de vie de notre existence contem-

poraine, et en second lieu, par ce qui pourrait menacer cette existence. C'est en partie par le biais des difficultés de son apparition (problèmes de fécondation et de gestation, fivette, etc. . .), de ses différents niveaux de dysfonctionnement (maladie, déséquilibres écologiques, incidences politiques, économiques et militaires, etc. . .) et de sa non pérennité (mort), que la vie est présentée aux visiteurs.

*Le troisième secteur et les contenus liés à la matière, et à son exploitation par le travail de l'homme* : le monde physique est abordé ici à deux niveaux connexes. La connaissance de la structure intime de la matière est corrélée avec les activités humaines qui permettent d'en exploiter les ressources matérielles, énergétiques, et informationnelles. Ainsi, est-il proposé au visiteur, un vaste panorama allant des activités d'exploitation les plus traditionnelles (extraction et utilisation des minerais, des combustibles) aux potentialités prospectives sur la maîtrise du monde physique (robotique, productive). Ici aussi, et de manière plus explicite que dans les deux premiers secteurs, sont abordés les champs des activités économiques (économie) et militaires.

*Le quatrième secteur et les contenus liés aux langages et à la communication* : La communication, dans ses moyens et dans ses finalités, est déclinée sur un grand nombre de domaines, depuis les niveaux physiologiques (la voix, l'eye-tracker), psychologiques et sociaux (attitudes, comportements, rituels), jusqu'aux niveaux technologiques (image, informatique, télécommunication). De fait, et principalement à cause de son objet, ce secteur représente de la manière la plus conséquente, ce qui caractérise une organisation de type thématique.

L'ensemble de ces contenus résultent des choix effectués dans le champ des possibles, et assument la non-exhaustivité des regroupements des propos. Ces choix portent sur des fragments de domaines parmi lesquels sont isolés des exemples concrets sur des critères touchant souvent au mythique (le bon robot, les rituels d'interaction), au symbolique (l'histoire de la forêt, le bioscope) ou au paradigmatique (l'effet Doppler). La diversité des exemples est directement issue de la diversité des domaines retenus : dans le laboratoire univers, il est possible de rencontrer des éléments de connaissance sortis d'un champ disciplinaire strict (la mesure des parallaxes) ou des illustrations de contingences socio-



épistémologiques (la représentation du savant et de sa recherche : l'origine de la vie).

On peut alors vérifier dans ce type d'organisation, d'une part la prépondérance des relations intra-thématiques sur les structures interdisciplinaires, et d'autre part l'émergence d'associations dynamiques entre des éléments de connaissance issus d'une multiplicité de domaines et de sous-domaines.

Enfin, ce type d'organisation des contenus relativise fortement la permanence même de l'exposition : soumise à des contraintes de contemporanéité par le fait de ses rattachements au quotidien, Explora ne prend sens que par un renouvellement continu de ses présentations. Non pas qu'il s'agisse là de tout refaire tout le temps, mais bien qu'il faille, çà et là, réactualiser telle information, telle perspective : les sciences et les techniques évoluent parfois très vite sous la pression de urgences et des impératifs de la société contemporaine, ainsi que les incidences et les applications qu'elles génèrent dans le champ des activités quotidiennes. Ce renouvellement de l'exposition s'ajoute aux rectifications qui permettent d'augmenter le dialogue avec le public : un élément n'apportant pas toute satisfaction vis-à-vis de sa communication avec les visiteurs peut être alors modifié dans le sens voulu, une zone peut se développer en fonction de paramètres nouveaux, un sujet particulier peut renvoyer à une exposition temporaire, etc...

### *Les types d'éléments*

Les éléments d'Explora sont construits autour de quatre valeurs :

- la mise en commun d'objets préexistants et d'objets réalisés spécialement par la cité : en effet, aucune collection d'objets ne provient de l'extérieur, la CSI fabriquant ses propres collections.
- l'organisation de récits sur les objets présentés ou sur les domaines abordés. Il y a une démultiplication de la transmission des informations par l'ordinateur et le vidéodisque, une théâtralisation de certains propos (petits théâtres) et une construction des textes en quatre niveaux de lecture (concepts scientifiques, contexte culturel, vie quotidienne, applications techniques) (fig. 73).
- l'aménagement d'aspects langagiers particuliers : création de mots en grand nombre afin de désigner des situations (pont vert, tramvie), des « manips » (bioscope, orbitogramme)

ou association de mots inhabituels pour désigner des temps forts de l'exploration (le flipper orbital, le piano des particules, écloclip, ...).

- une familiarisation et une banalisation du discours scientifique tendant à mettre le visiteur en situation-surprise. La mémorisation s'effectue par une focalisation sur la signification en situation plutôt que par une continuité de lecture dans les domaines scientifiques.

### *Le style de la communication*

#### *Le parti-pris de l'esthétique*

La caractéristique essentielle des nouvelles approches muséologiques de la cité des Sciences et de l'Industrie dans le cadre de son exposition permanente, Explora, se situe, on l'a vu, essentiellement dans la mise en œuvre d'une nouvelle façon de dialoguer avec le public. Ce nouveau style de communication transparaît dans le développement des moyens de l'Interactivité, dans les types de Textes produits, dans les choix des Circulations, dans les parti-pris relatifs à l'Esthétique des présentations, ainsi que dans une volonté très affirmée de jeter un pont solide entre Arts et Sciences.

### *L'interactivité*

Le développement de manipulations interactives a constitué l'objectif principal des phases de conception de l'exposition. Ce qui était recherché par les concepteurs était tout autant la possibilité pour un élément donné de s'adapter à son public, que celle d'inclure un nombre important d'informations sans que celles-ci soient directement apparentes ; ceci afin de ne pas décourager le visiteur par une surabondance de données dont la quantité peut être source d'un sentiment d'impossibilité à appréhender correctement les pratiques et les contenus de la manipulation.

En retour, le visiteur confronté à ces manipulations interactives ne peut éviter, s'il veut les utiliser, de s'impliquer dans des actions qui l'amènent à sortir de sa passivité rassurante : il doit prendre des décisions, au risque de se tromper et de ne pas atteindre le but cherché. Et ce, avec tout ce que cela veut dire dans sa sphère psychologique (le sentiment de soi face à l'échec ou à la réussite) et dans sa sphère sociale (le regard de l'autre sur son échec ou sa réussite). Pour vaincre sa pas-

sivité ou son hésitation, il doit trouver dans ce qui lui est proposé des éléments lui permettant de construire ou d'exprimer ses propres motivations.

Ainsi, pendant les phases de réflexion, de conception et de réalisation, se sont peu à peu développés un grand nombre d'outils conversationnels échappant fortement à la situation de contemplation, au mieux d'observation, résultant de la présentation d'objets ou d'œuvres physiquement inaccessibles. De plus, les activités de manipulations traditionnelles dans le champ de la muséologie scientifique et technique, se sont vues grandement développées grâce à l'utilisation de matériels récents de l'informatique (micro-ordinateurs, vidéodisques, ...).

Sans chercher à développer ici une typologie fine des éléments interactifs d'Explora, il est toutefois possible d'envisager les divers cas de figures de l'interactivité et ce qui en résulte pour la réception des contenus par le visiteur. Une partie de cette classification concerne des produits bien spécifiques, les audiovisuels interactifs (AVI)<sup>8</sup>. Il est donc possible de distinguer :

- Une interactivité liminaire, n'impliquant aucune modification d'un système donné, et occasionnant chez le visiteur une prise de connaissance rationnelle ou esthétique, et pouvant générer des interrogations : un panneau ou une fresque (hominisation, mathématiques), un objet en présentation (la coiffe d'ariane) ou un espace dans lequel il est nécessaire de se déplacer (salle des perspectives) (fig. 74).
- Une interactivité de déclenchement, où une action précise et unique du visiteur produit une modification unique du système présenté. Le mouvement ou la modification entre l'état initial et l'état final étant alors signifiant de l'information à donner (le mouvement brownien, la poussée d'Archimède, les audiovisuels déclenchés). La seule différence avec le cas précédent résidant essentiellement dans l'aspect dynamique de ce qui est observé ou dans les procédures de son apparition.
- Une interactivité de modification modulable. Le déclenchement est associé à des possibilités de modification préalable ou concomitante du système : par exemple, dans l'orbitogramme (lois de Kepler), le lacher de la bille peut se faire à partir de diverses positions sur le plan incliné qui lui donne son énergie initiale. Dans ce

cas, le visiteur peut produire lui-même les modulations des conditions de son expérimentation.

A partir de ce niveau, il est possible d'établir des degrés de complexification dans les relations entre le visiteur et le système interactif :

- Une interactivité de sélections programmées : l'information est délivrée après sélection par le visiteur à partir d'un choix proposé par l'élément de présentation. Il peut encore s'agir de moyens mécaniques, mais les cas les plus fréquents résultent de l'utilisation de matériels informatiques associés à la gestion d'audiovisuels (l'oreille mène l'enquête).
- Une interactivité de réactions programmées : la sélection débouche dans ce cas sur une modification de la situation exposée par le produit. Toutefois, l'enchaînement des séquences et leurs contenus sont issus d'un ensemble d'options déterminées par la conception et la programmation du produit. Ce peut être le cas de produits purement informatiques (logiciels, par exemple les fractals, plis et failles).
- Une interactivité d'actions en temps réel : dans ce cas la personne qui manipule peut intervenir à son gré et le programme intègre son action à l'ensemble de ses données. C'est le cas dans des produits de simulation, où, aux commandes d'un poste de pilotage, le visiteur se déplace dans un paysage recomposé (fig. 75).

Les trois dernières définitions recouvrent surtout des produits de type AVI, utilisant des sources visuelles (ou audiovisuelles pouvant être diverses (diapositives, films, vidéogrammes laser, image de synthèse, ...)) ou purement informatiques. Comme cela est souligné dans l'opus cité<sup>8</sup>, la progression entre ces trois niveaux correspond à un investissement croissant du visiteur, et au fait que la conséquence de l'action est de moins en moins prévisible.

En fait, l'interactivité maximale se situe dans les produits où élément et visiteur forment un système (en fait un métasystème englobant le « système » élément, le « système visiteur » et les relations entre les deux systèmes) dont les résultantes (actions, images, situations, ...), bien que potentiellement en germe dans la conception et la programmation de l'outil, n'apparaissent, et ce, de manière unique, que lorsque le visiteur met en œuvre l'élément de présentation. Les limites de l'interactivité étant subordonnées à celles de la simulation.

8. Rotenberg, M.F., Puybareaud, A., Euroformatique, Agence de l'informatique (AVI), 1986. « Méthodologie de conception et de réalisation de produits audiovisuels interactifs ».

## Les textes

L'exposition permanente de la CSI met en scène un découpage textuel du monde en quatre secteurs, rationalisé par la figure mythique ou héroïque de l'exploration. Explora est le continent même de l'exploration, de l'explorateur, de la découverte. La métaphore est aussi métonymie, puisqu'en entrant dans Explora, le visiteur ne rencontre pas seulement cette image de l'exploration, mais devient une partie intrinsèque du continent où il va inscrire sa quête, en moderne Robinson, et résoudre un certain nombre de problèmes qui lui sont posés par les signes de cet espace.

*Il doit acquérir les pratiques du lieu* ; il doit accéder à des comportements différents de ceux qui le situaient à son entrée dans cet espace. Il est à la fois le récepteur de résultats scientifiques et d'états successifs d'histoire des sciences, ainsi que laboratoire d'acquisition de pratiques en rapport avec les méthodes propres aux sciences. Le langage a un rôle fondateur dans cette acquisition : il est d'abord et avant tout le lieu repère de la compréhension, le thésaurus toujours consultable, conforme à la place fondatrice qu'il tient dans toute la société humaine. Textes, panneaux, cartels, documentation antérieure à la visite, aide spécifiée à la visite sous forme de borne-lexique, parcours et jeux informatiques organisent la structure logique de l'information, développent de nouvelles questions et de nouvelles pratiques discursives. La multiplicité et l'abondance textuelle d'Explora est remarquable. Les supports et les styles s'entrecroisent, interpellent souvent avant de donner réponse... (fig. 76).

Pris dans une certaine innovation linguistique, les îlots ou les représentations réfèrent à la bande dessinée (posez-vous sur la lune), la philosophie (l'homme en questions), la culture contemporaine (flipper, clips, graffitis magnétiques), l'enfance (le manège inertiel), la poésie (la fontaine invisible), les technologies de pointe (la station orbitale, le disque compact), les mots de science (bilan radiatif, pavage hyperbolique, écosystème étang, l'aqua-agriculture), la littérature de science-fiction (Saga en mission), l'esprit littéraire (le roman de la lagune, enquête sur un paysage : l'Ardèche en cinq actes), la question (le chemin le plus court est-il le plus rapide ?), l'aspect proverbial (d'autres temps, d'autres mondes) et au langage le plus ordinaire qui soit (la forêt, faites vous-mêmes un sondage).

Le langage est avant tout ludique, allé-

gorique, suggestif. Il brasse des figures des grands média traditionnels et contemporains tout en ouvrant un décalage, un léger déplacement de sens. En cela il induit un trajet discursif exploratoire, qui dans un deuxième temps ouvre sur un réservoir d'informations scientifiques, techniques, industrielles, le plus souvent organisé en quatre niveaux discursifs : référence au quotidien, référence à une ou à des application(s), référence à la recherche fondamentale, références culturelles, littéraires, artistiques.

Le pôle instrumental du langage est fortement développé. Ainsi l'outil informatique, avec le cadrage très spécifié qu'une pratique tactile de l'écran ou du clavier, ou du geste (vocal, notamment) induit des effets importants sur la forme même de la compréhension et sur les contenus scientifiques.

L'ensemble de ces niveaux langagiers définissent un type d'interactivité muséale où le langage a une place importante de centrage de l'information, mais aussi de jeu.

Le langage est à la fois indice d'exploration et mise en forme du raisonnement dans cette conception de l'exposition. Il n'y tient pas cependant une place prioritaire : ce sont les activités, ou plutôt la notion d'activité, qui serait prioritaire, le langage mettant en place avant tout des grilles de production et de lecture de celle-ci. Le rôle des animateurs renforce bien sûr, cette grille inductrice de l'activité.

Cette fonction du langage produit donc des choix de réception pour les visiteurs, ainsi qu'une découpe même du/des discours scientifiques ou sur les sciences. La transformation des discours scientifiques en discours d'exposition donne, dans le cas d'Explora, une place particulière au langage dans l'opération de transcodage entre les deux champs discursifs<sup>9</sup>. Les univers discursifs des diverses sciences et technologies, leurs méthodes, sont mis en rapport avec les grilles langagières d'Explora, les innovations linguistiques, les références aux médiations (les quatre pôles), les documentations, et l'écriture immatérielle. Explora est ainsi à la fois espace et textualité d'information, et espace et textualité d'interprétation muséale, produisant un nouvel espace discursif connexe à celui de la science ou de la technologie, et d'éclairage sur ceux-ci. Zone active de commentaires dans les pratiques et dans la bibliothèque scientifique<sup>10</sup>, Explora inaugure le langage comme culture commune dans l'échange des formes et dans la

conception même de l'activité exploratoire, grille sous-jacente nécessaire à la construction des techniques, des pratiques et au ciblage des techniques dans les pratiques.

## Les circulations

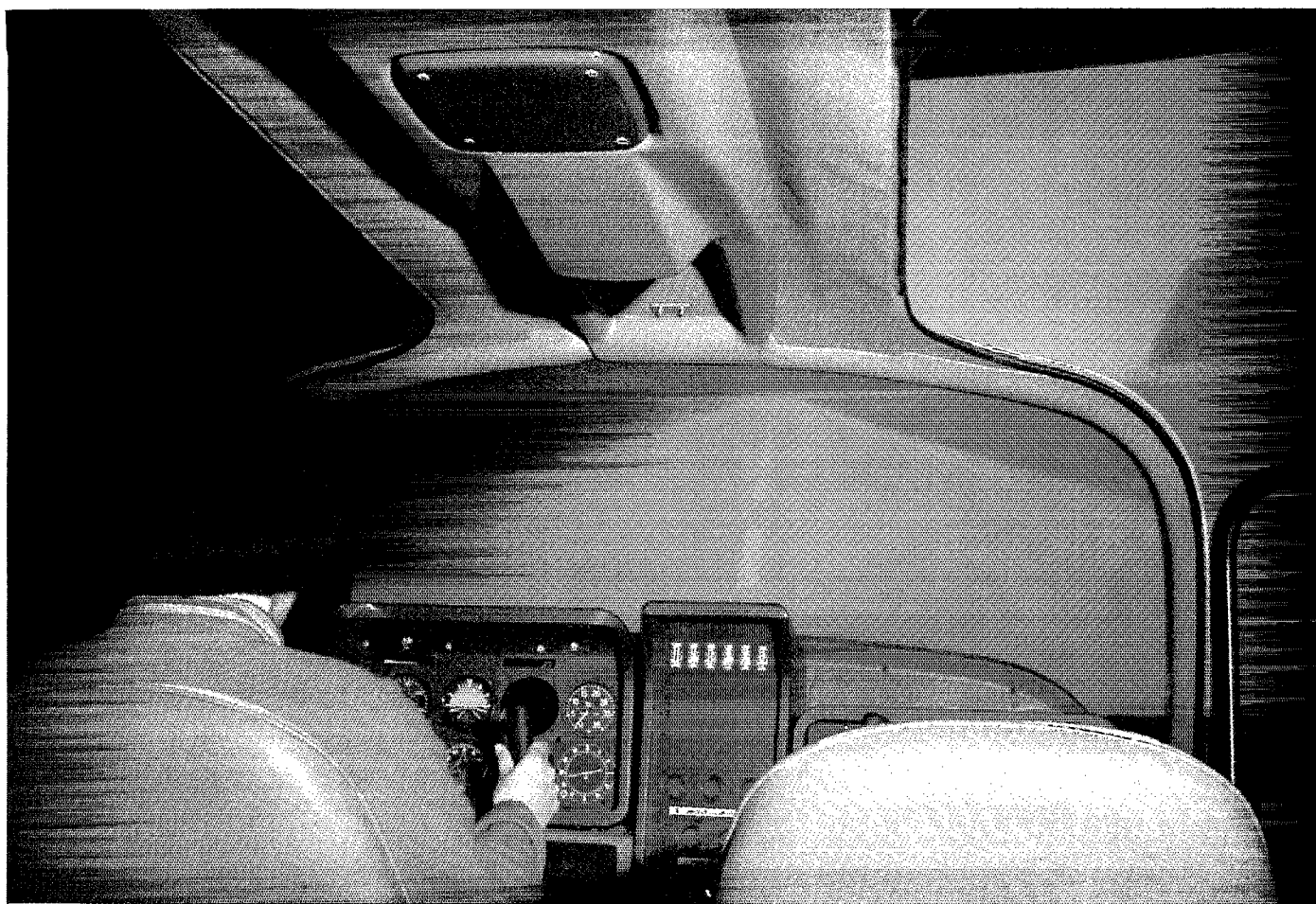
Nous avons déjà décrit l'organisation Nord-Sud (pénombre-lumière), Est-Ouest (sectorisation) et les trois niveaux horizontaux qui enserrant le vide central par où pénètrent les visiteurs. Cette organisation confère, une symbolique forte à l'espace d'exposition, notamment dans sa dualité Nord-Sud. Il est à remarquer que cet espace est constitué entièrement par les trois étages supérieurs du bâtiment, au-dessus de l'espace des locaux techniques, axe de symétrie séparant ces trois étages des trois niveaux inférieurs (accueil, services, expositions temporaires, bureaux, boutiques, salle d'actualité, etc...).

A cette logique de structuration du bâtiment, répond la logique particulière de l'organisation de chaque secteur.

Dans le secteur I, le déplacement est d'abord attractivité (espace Sud, niveau 1, grands objets technologiques de l'exploration : le Nautille et la coiffe d'Ariane, éclairés par les grandes baies vitrées surplombant le parc), ascension (autour de la coiffe d'Ariane ou par des escalators), évitement (du cylindre majestueux du planétarium), dispersion dans les espaces fragmentés (du vaisseau terre), montée (sur le laboratoire-univers) ou descente (vers les mathématiques).

Dans le secteur II, deux espaces principaux, situés de part et d'autre de la grande trémie centrale, sont reliés par un pont, lui-même espace d'exposition (le pont-vert). Au Sud, trois parties symétriques, délimitées par des murs de système technique : une partie centrale, lieu de dérives sur des propos écologiques (la forêt, l'aquaculture), deux espaces accueillant des manipulations interactives et/ou des représentations artistiques (le livre vivant, la pyramide du compost, etc...); de plus, un petit espace fermé est enchassé dans l'une des parois : il s'agit de l'atelier de la météorologie. Au Nord, un plateau supérieur dévolu à la biologie fondamentale (les secrets du vivant), et un espace fermé (le tramvie) plus proche des préoccupations quotidiennes des visiteurs.

Ainsi, les circulations se font à partir d'un espace de ballade, et au travers d'une passerelle (lieu technologique de la maîtrise du vivant), vers une double



approche du vivant : en haut, la connaissance scientifique, en bas, les interrogations existentielles issues du quotidien du visiteur.

Dans le secteur III, les visiteurs, partant du niveau 1 de la zone Sud, s'élèvent graduellement (par des plans inclinés) vers un vaste plateau cisailé par une imposante lame transversale. Ce plateau, que ne venait interrompre aucun accident architectural (ni trémie, ni espace technique) se parcourt en zig-zag de part et d'autre de la lame, autour des éléments de présentation touchant à la connaissance de la matière, à la robotique et à l'économie.

En ce qui concerne le secteur IV, disposé transversalement le long de la partie Nord du bâtiment, et organisé selon une succession de caissons autonomes (sons, expressions et comportements, mutations informatiques, etc...), la circulation s'effectue soit, d'est en ouest, soit, au travers des nombreux accès à partir de la circulation bordant la trémie centrale.

De ce fait, les visiteurs pénètrent d'abord, depuis l'extérieur, dans le hall central de l'accueil, puis, par les escalators de la trémie, s'élèvent jusqu'aux espaces d'exposition d'Explora. Attirés par les grands espaces lumineux de la

zone Sud, ou au contraire par les plateaux ou les salles plus intimes de la zone Nord, ils entrent dans les lieux de l'exposition et circulent selon des modalités propres à chaque secteur. La diversité des parcours de l'espace renvoie à la diversité des discours du scientifique et du technique. Les dérives exploratoires qui s'ensuivent expriment la complexité des relations au savoir scientifique. Les tropismes ombre/lumière, grands espaces/lieux clos, montée/descente nous parlent, sur le plan symbolique, des attitudes et des démarches cognitives des visiteurs<sup>11</sup>.

### *L'esthétique*

Au souci majeur de l'interactivité, s'est ajoutée la volonté de présenter la science au travers d'un cadre et de supports jouant sur la séduction des visiteurs. La science, souvent estimée comme rebuante, et la technique, perçue comme laborieuse, devaient, en quelque sorte, changer de « look ». Pour ce faire, la conception des espaces d'exposition s'est appuyée sur les réflexions et les productions d'architectes scénographes, de designers et de graphistes entremêlant esthétique et interactivité.

Ainsi, dès les premières phases de la

75  
Simulateur de vol.

9. Davallon, J., Decrosse, A., Rapport d'étude, CSI, 1986, « Sémiotique et sémiologie de la transformation du discours scientifique en discours d'exposition ».

10. Decrosse, A., Actes du colloque sur l'évaluation, Nice, 1986, « Evaluation et sémiotique de l'exposition ».

11. Natali, J.P., Landry, J., Martinand, J.L., *Education Permanente*, 1987, « Une exposition scientifique thématique... Est-ce bien concevable... ? »



76  
Borne lexicque.

conception des éléments de présentation, et avant même la définition précise des contenus et des espaces, un certain nombre de choix ont permis de déterminer l'unité stylistique de la cité. S'appuyant sur les acquis des grands courants esthétiques contemporains (Gropius, Sottsass, Castiglioni...), cette « charte design » va ainsi fédérer les disparités et l'immensité des espaces d'Explora.

La cité devient alors lieu de confrontation entre l'architecture du bâtiment et l'architecture interne. Cette confrontation a finalement abouti, soit à des jeux de compétition entre les deux architectures (secteur III), soit à un respect des orientations, des volumes et des rythmes du bâtiment (secteur II), ou bien encore, à des parti pris « d'anarchitecture et d'adesign »<sup>12</sup>.

Mais, dans tous les cas, domine l'utilisation d'un système technique dont l'élément le plus présent est constitué par le système Canvas. Ce système technique, dressé sur de grandes hauteurs ou viennent s'enchasser le sous-marin Nautilus ou la fusée Ariane (secteur I), fragmenté par une combinaison de lames transversales (secteur II), rejeté sur un seul côté d'une grande lame oblique (secteur III), ou composant une suite de vastes caissons successifs (secteur IV) crée un environne-

ment de structures homogènes donnant sa caractéristique à l'ensemble des présentations.

Le choix de matériaux nobles (granit, pierre polie, acier, aluminium, verre), de couleurs sombres (bleu, gris noir) rehaussées de touches plus claires (jaune), de mobiliers contemporains, de graphismes mis particulièrement en valeur (fresque des mathématiques), concourt à une esthétique comparable à celle habituellement dévolue aux musées d'art.

En effet, il est à remarquer que, si l'Exploratorium de San-Francisco a constitué le modèle qui a présidé aux choix de développements et de mises en œuvre de manipulations conversationnelles (interactivité) pour Explora, l'esthétique, par contre, en a pris l'exact contre-pied : au dénuement et à l'attractivité des manipulations et des espaces créés par Franck Oppenheimer, répond à la Villette, un environnement formel apuré et séducteur : d'une convivialité de type atelier ou laboratoire bon enfant, axée sur l'inventivité et le bricolage, on est passé à une relation au public de type lieu culturel prestigieux, axée sur l'exploration et l'acquisition de connaissances.

Aussi, ce qui frappe le visiteur lors de son premier accès à la cité, c'est « ... une esthétique nouvelle plus fragmentée que

12. Techniques & Architecture, n° 364, février-mars 1986.

13. Hoyet J.M., Technique & Architecture, n° 364, février-mars 1986.



conviviale, fragile dans ce qu'elle a de virtuel mais qui renvoie, par contraste, le bâtiment à sa permanence, sa fonction de monument pour le temps présent». <sup>13</sup>

### Art et sciences

Depuis quelques années, une forte relation Art, Technique et Sciences a été amorcée du fait du développement de nouvelles technologies susceptibles d'être utilisées par des artistes (informatique et télécommunication). La Cité s'est donnée comme vocation d'une part de faire entrer dans le champ de la culture scientifique et technique ces nouvelles approches de l'art, approche interactive, conceptuelle et sensible aux nouveaux médias, et d'autre part de faire entrer dans le champ de la culture les sciences et les technologies. La CSI a permis d'étendre le champ de l'exposition en prenant en compte ces nouveaux instruments de création.

Depuis 1984 une commission de coordination de la politique artistique a été chargée de faire des propositions pour l'ensemble du site de la Villette. Cette commission a préconisé, en liaison avec les architectes, des interventions d'artistes dans les espaces publics tels que les accueils, les circulations et les aires de repos. Elle a également proposé la création des œuvres liées à la thématique des expositions. La Cité s'ouvre aux artistes et favorise leur rencontre avec le monde des chercheurs et celui de l'Industrie.

La politique artistique de la CSI se développe selon 4 axes principaux :

- des commandes d'œuvres pour les espaces publics tel le plafond du foyer de la salle des congrès par Soto, ou les prismes de Charles Ross suspendus dans les coupoles du toit comme d'immenses arcs-en-ciel.
- des commandes d'éléments d'exposition dont la thématique est liée à celle des présentations proprement scientifiques. Evocations décalées telles les œuvres de Monory (Peintures du Cosmos et des signaux célestes captés par les machines les plus modernes autour du Planétarium), de Pinter (sculpture environnement revêtue d'ardoise et plexiglas avec des consoles de consultation interactive représentant les ressources terrestres), Shaw (vidéodisque d'images de synthèse sur les mythes fondateurs de la création de la terre), Varnasky (Livre ancien découpé en lamelle évoquant le cycle de la matière organique), Péclard (évolution multimillénaire d'un animal imaginaire),

Dupuy (Cône pyramide), Adzak (représentation médicale du corps), Roussi (le bon robot, sculpture électronique interactive avec le public), Varini (lignes-miroir), Dallegret (les atomix), Lewis (Algorithme et Kalimba), Comar (lieu complexe consacré aux modes de représentation de l'espace), Gehlhaar et Prévot (environnement sonore interactif)

— des dépôts d'œuvres par le FNAC (fonds national d'art contemporain) et le Musée national d'art moderne

— une galerie expérimentale réservée à de jeunes artistes.

Par ailleurs la politique artistique de la Cité s'illustre par sa participation à des manifestations extérieures, régionales et internationales. Durant l'été 86 ont déjà eu lieu des manifestations à Rennes, Nice, Venise et Montréal.

### Le spectacle de la science Les acteurs de l'exploration

En fait, nous l'avons vu dans les différents éclairages que nous avons projetés sur l'exposition permanente de la Cité des Sciences et de l'Industrie, il s'agit bien ici d'une mise en communication de la science et des techniques, à des niveaux semblables à ceux concernant l'art, la politique, les événements internationaux, bref, tout ce qui résulte de la plupart des activités humaines.

Pourtant, la science en tant que science aurait plutôt tendance à se terrer au fond de ses laboratoires : bien que fondamentalement accessible à tout le monde, elle ne se laisse approcher que par ceux qui, finalement, la produisent. Certaines démarches médiatiques s'essayaient avec plus ou moins de succès, à la faire paraître au grand jour, sous les yeux exigeants et attentifs de ceux qui la réclament. La muséologie des sciences et des techniques offre, en plus des discours qu'elle répercute, un cadre de rencontre avec la science, un lieu d'appropriation et de dialogues. Ce lieu spécifique et contemporain, en France, restait à créer : dans l'océan médiatique qui, par la diversité de ses flots d'informations, submerge les zones intertidales de nos compréhensions, Explora offre aux naufragés du savoir scientifique, le spectacle permanent, immédiat (parce que paradoxalement médiatisé), transparent et esthétique des productions complexes d'un savoir immense, composite et souvent abscons.

Mais ce spectacle ne serait que peu de chose, s'il ne s'adressait qu'à des spectateurs passifs, hésitants longuement à franchir la courte largeur du proscenium, terrorisés à l'idée de commettre un sacrilège, une profanation, en osant venir sur la scène, remplir le rôle qui les attend. Car il est nécessaire qu'ils le sachent : ce spectacle a besoin d'acteurs pour se dérouler. Le décor est en place, les éléments de la dramaturgie les attendent. Ce n'est qu'en interprétant çà et là les personnages, qu'en participant à l'action, qu'ils pourront comprendre tous les sens de l'histoire qu'on leur raconte. Libre à eux d'aller jusqu'où bon leur semble ; leur motivation est essentielle : c'est en cela qu'ils restent maître de leurs rapports au savoir scientifique et technique.

Speranza offre au naufragé qui vient d'échouer sur sa grève, le spectacle grandiose de sa géologie et de sa végétation. Robinson sait qu'il lui faudra parcourir l'île, œuvrer pour la découvrir et pour lui arracher ses secrets. C'est seulement par l'ardeur de son obstination à interagir avec elle, qu'il pourra trouver ce qu'il cherche, voire s'y trouver lui-même.

Explora accueille un grand nombre de visiteurs qui abordent ses rivages : il ne tient qu'à eux de l'explorer et de se l'approprier. Et peut-être, à force de creuser son sol, de pénétrer dans ses grottes, de retourner ses rochers et de suivre ses cours d'eau, finiront-ils par y trouver quelque trésor... ■

# Chronique de la FMAM

*Flash sur la FMAM*  
Paris 1984 Athènes 1986  
Toronto 1987

*Trois étapes clefs pour les jeunes Amis des Musées.*

*La première étape a été Paris le 5<sup>e</sup> Congrès International de la Fédération Mondiale des Amis des Musées qui, ayant montré la nécessité de mettre en place une structure de jeunes Amis, a permis la nomination d'un délégué des Jeunes auprès de la FMAM afin de susciter des mouvements de jeunes dans les pays membres de la Fédération.*

*La deuxième étape a été la mise en place, lors du colloque que les Amis du musée Bénaki ont organisé à Athènes en collaboration avec la FMAM, d'un concours destiné aux jeunes leur proposant de présenter leur musée à d'autres jeunes sous forme d'un journal de quatre pages.*

*A la suite de ce concours, et avec l'aide des Fédérations nationales d'Amis des Musées, neuf projets ont été sélectionnés, mettant en concurrence des équipes d'Argentine, d'Espagne, de France, de Grèce et d'Italie. Le projet retenu par le jury porte sur le futur musée d'Archéologie et d'Ethnographie de Boulogne sur mer (France). Invité par la FMAM, le chef de l'équipe est allé à Toronto au Canada exposer le projet et participer aux débats de la commission des jeunes du 6<sup>e</sup> Congrès International de la FMAM (15-19 juin 1987).*

*Il reste cependant beaucoup à faire : développer les contacts, échanger des points de vue, définir un ensemble d'actions à l'échelle internationale car, ne l'oublions pas, les jeunes Amis, et les jeunes en général, formeront demain le public, les Amis et les professionnels des musées.*

Jérôme Tréca

Délégué des Jeunes auprès de la FMAM

(le projet gagnant sera publié dans le prochain numéro de *Museum*)

## *Le Musée national d'art romain de Mérida*

Rafael Moneo

Depuis la redécouverte de l'Antiquité classique à la Renaissance, le territoire de Mérida, l'antique Augusta Emérita des Romains, constitue une mine inépuisable où l'on ne cesse de découvrir des vestiges de son glorieux passé.

Le projet de Musée national d'art romain, pour lui donner son titre officiel (décret 2.764 de 1967) entend abriter dignement les collections conservées jusqu'ici dans l'église de Santa Clara tout en réservant suffisamment d'espace pour accueillir les nouvelles trouvailles qui ne manqueront pas d'être faites à l'avenir. Ce musée devra donc être à la fois pour le touriste un des points forts de sa visite à Mérida et pour le chercheur un fonds d'archives vivantes où seront répertoriés les matériaux provenant de ce gisement inépuisable. Qu'on nous permette de citer à cette occasion quelques phrases du rapport de Don José Alvarez Sáenz de Buruaga, directeur du Musée dans lequel il insiste sur ces deux aspects.

« Nous n'avons pas affaire à un quelconque musée provincial mais au plus important des musées consacrés à un peulement espagnol de l'époque romaine, en l'occurrence l'antique Augusta Emérita, capitale de la Lusitanie, qui fut au

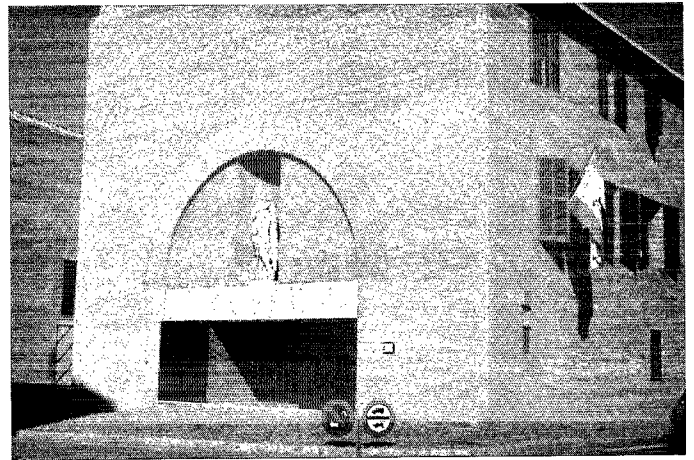
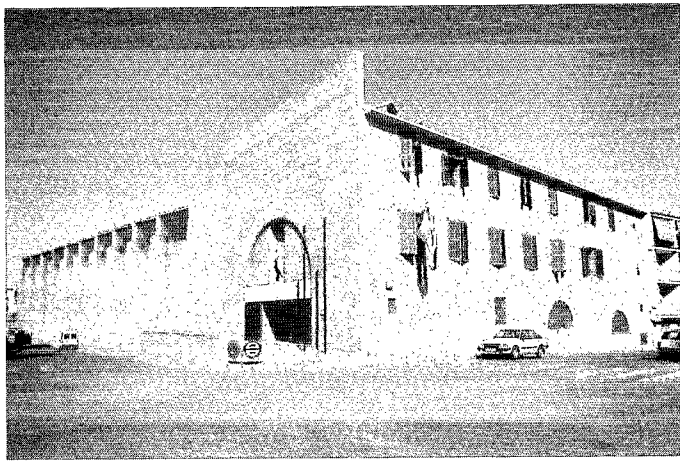
IV<sup>e</sup> siècle la neuvième ville de l'empire par ordre d'importance. »

Le Musée formera avec le théâtre, l'amphithéâtre, la « Casa del anfiteatro » et les ruines d'habitations romaines existantes, et qu'il conviendra d'exhumer entre le monument et les terrains de l'établissement, un ensemble impressionnant. Enfin, la construction de cet édifice nécessitera des fouilles préalables qui permettront de sauver et de présenter « in situ » — quelle source d'inspiration pour nos éminents architectes — « les vestiges repérés sous la muraille romaine ».

Avant d'entreprendre la description du musée, il convient d'exposer les critères de base dont s'est inspiré le responsable du projet.

L'édifice devait être à la hauteur du passé qu'il évoque, en d'autres termes, l'architecte aurait aimé que la banalité de l'espace urbain environnant soit en quelque sorte transfigurée par la présence de cet édifice, conçu de par sa situation, pour donner un avant-goût de l'étonnant spectacle offert par le magnifique ensemble des ruines romaines (fig. 77, 77a, 78).

La sobriété de la conception de la partie de l'édifice donnant sur la rue José Ramon Mérida avec la série de contreforts



obliques mettra en évidence l'un des principes fondamentaux de l'architecture romaine dont s'est inspiré l'architecte responsable du projet : la robustesse du matériau.

Par son effet cumulatif, la répétition d'un même motif architectural — le contrefort — se veut évocatrice de la structure même du musée : l'édifice projeté doit être à la fois un cadre digne des vestiges de la cité romaine déjà mis au jour et le réceptacle des trouvailles à venir pour constituer de manière quasi automatique un fonds d'archives vivantes. L'extérieur de l'édifice exprime cette double vocation muséologique et archi-

vistique par l'effet de répétition des mêmes éléments architecturaux.

Le projet trahit d'autre part une certaine volonté de rappeler et d'évoquer le passé romain ; sans tomber dans la reconstitution servile, le bâtiment devrait pouvoir suggérer aux visiteurs l'ordre de grandeur — au sens le plus large — de la Mérida romaine à son apogée. D'où l'adoption des techniques de construction romaines — au sens littéral — qui sont apparues plus propres que l'emploi de moulières ou la reproduction d'éléments des ordres classiques à évoquer la civilisation romaine, conformément au but recherché par l'architecte.

77  
Vue générale du Musée.

78  
Entrée principale.

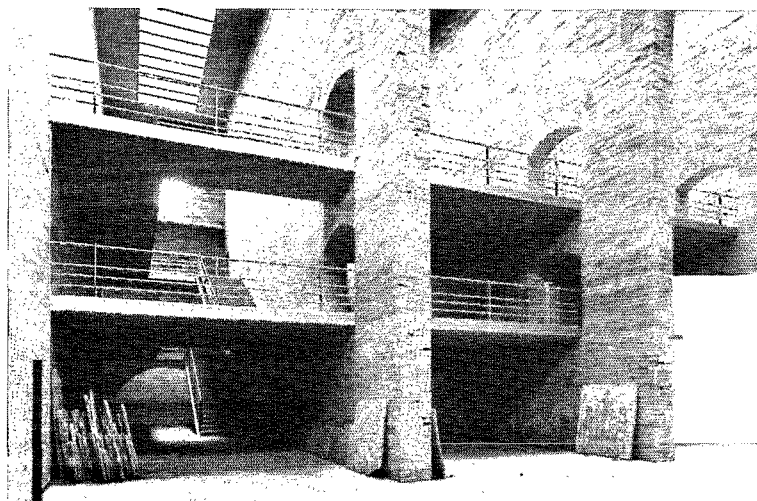
77a  
Vue générale du périmètre archéologique aménagé en un espace ouvert.





79  
Axe longitudinal de la nef centrale au niveau inférieur.

79a  
Escalier d'accès aux passerelles situées à l'extrémité ouest de la nef, vue du niveau inférieur.



De toute façon, s'agissant d'un projet de musée destiné à fournir un cadre à des vestiges de la romanité, l'allusion, non pas forcément immédiate, évidente ou systématique au monde romain, était plus ou moins inévitable.

Ainsi le mode de construction typiquement romain — l'appareil de béton et de brique employé pour les murailles — a donné naissance à un édifice où la masse même de la maçonnerie définit les volumes architecturaux. Architecture donc de maçon, dont les éléments clés sont les solutions apportées au problème des intervalles, des proportions, des ouvertures, etc.

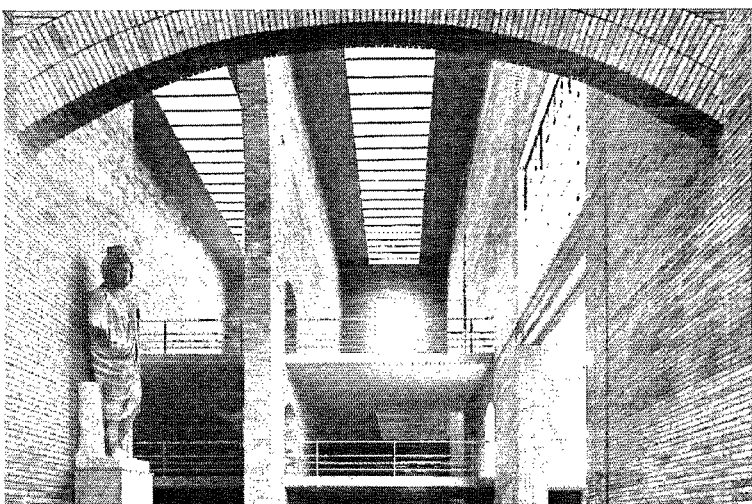
Pourtant ce système de murs parallèles se transforme par un jeu subtil de dégagements pour donner à l'intérieur de l'édifice l'allure générale d'une nef (fig. 79, 79a-d). L'impression dominante du projet naît de la relation dialectique entre l'effet rythmique des murailles transversales et celui de la perspective longitudinale créée par les arcs ménagés dans ces mêmes murailles ; ainsi se modèle l'espace où vivront désormais les objets arrachés à l'oubli par les archéologues au prix de tant d'efforts.

La succession de murs parallèles dessine de part et d'autre de la nef des chapelles latérales dont le caractère délibérément secondaire donne au musée sa physionomie propre, celle d'une immense bibliothèque de vestiges lithiques. Une série de corridors et de passerelles permet d'explorer ces bas-côtés à différents niveaux en découvrant de nouvelles perspectives sur la nef centrale, dont nous avons déjà dit qu'elle constitue le cœur du musée.

L'interaction entre le système des pleins et des vides détermine donc l'organisation spatiale de l'édifice, que l'on peut également définir comme une vaste nef centrale (où seront évidemment exposées les pièces les plus précieuses) flanquée de niches latérales qui pourront accueillir les collections moins importantes et plus susceptibles d'intéresser les spécialistes que le grand public (fig. 80).

Cela étant, les passages ménagés dans les cloisons permettent une exploration en zigzag si bien que le visiteur peut fort bien découvrir toutes les richesses du musée sans jamais avoir à revenir sur ses pas.

La topographie du site et le tracé de la



79b  
Vue transversale de la nef principale vue de sud-ouest.



79c  
Détail des passerelles situées de part et d'autre de la nef centrale vues du niveau inférieur.

rue José Ramón Mérida sont tels que la façade sur rue n'est pas orthogonale par rapport à la muraille, laissant un espace plus ou moins large entre les contreforts de la façade et le mur qui court parallèlement à la nef.

Cet espace est éclairé par des jours pratiqués au sommet de la façade mais le mur parallèle à la nef protège celle-ci de la lumière directe du soleil.

Cette source de lumière naturelle devrait suffire à mettre en valeur l'importante collection de statues romaines du musée ; elle sera complétée par un éclairage zénithal neutre, le long des petites nefs transversales.

Enfin, l'ouverture de fenêtres au nord devrait donner une source de lumière naturelle suffisante pour éclairer les pierres et les inscriptions.

Les objets exposés seront disposés sur des socles dans la nef principale, dans des niches pratiquées dans les murailles ou encore dans des vitrines adossées aux parois : l'intérieur de certaines basiliques romaines ou encore certaines gravures de Piranèse donnent une assez bonne idée de ce que sera l'aspect général du futur musée.



79d  
Vue transversale de la nef centrale : remarquer l'éclairage zénithal.

En ce qui concerne les mosaïques, l'auteur du projet estime préférable de les adosser aux murs pour une exposition optimale compte tenu du système d'éclairage, mais il ne verrait pas d'inconvénient à ce que certaines d'entre elles restent posées à même le sol si cela paraît souhaitable.

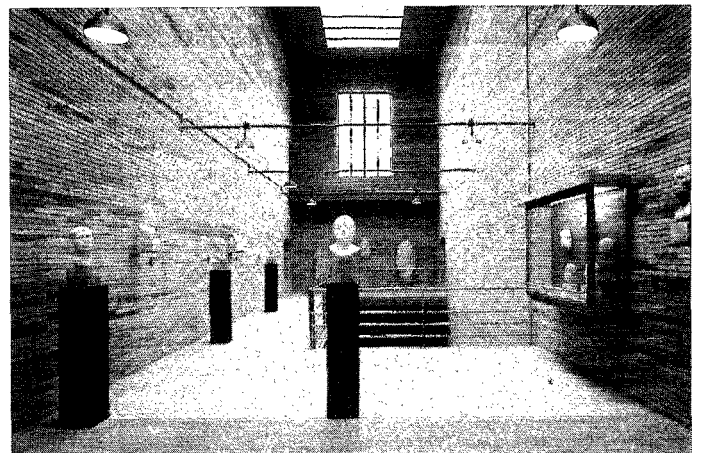
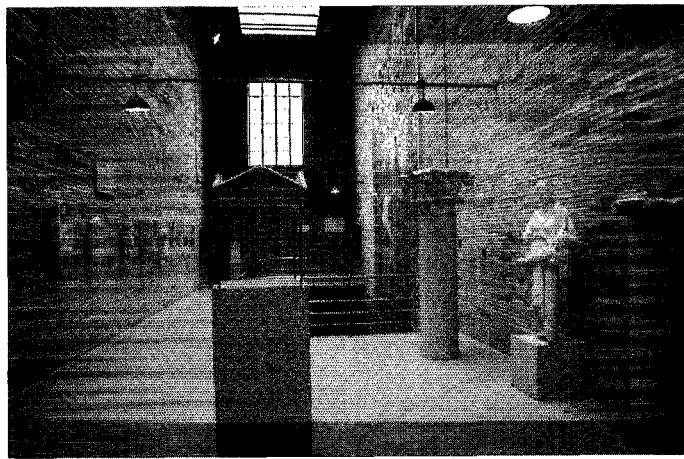
L'aspect général des ruines, dont l'accès sera facilité par la création d'un radier a été scrupuleusement préservé dans un espace ouvert où les murs percés d'arcs, créent d'intéressants effets de perspective; le spectacle de ces ruines dans cette enveloppe de maçonnerie devrait une fois de plus nous faire sentir proches des bâtisseurs romains; d'autre part, il sera toujours possible de communiquer entre les ruines et l'enceinte du théâtre grâce à un passage qui permettra d'établir la continuité souhaitée (fig. 81).

Le parti pris architectural exigeait des matériaux simples et robustes : on a donc prévu un revêtement de sol en dalles de granit du pays, 70 cm x 70 cm, et une charpente d'acier laminé, peinte au four.

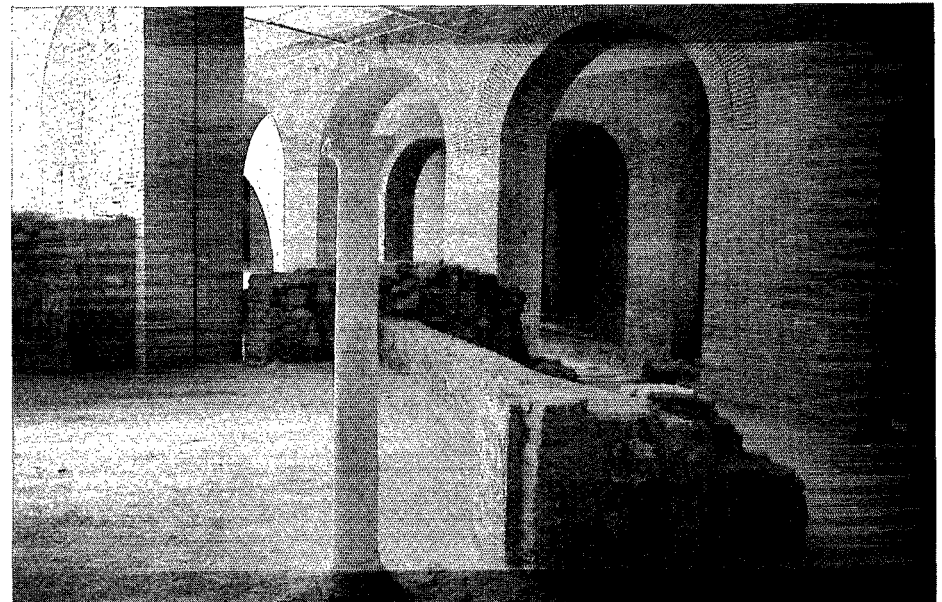
La solution envisagée pour le chauffage mérite qu'on s'y arrête. Le souci de nudité architecturale étant peu compatible avec la pose de radiateurs, on a opté pour un système de chauffage par le sol, retrouvant là encore la tradition des hypocaustes romains.

Le système d'éclairage se veut à la fois flexible et modulable : la pose de glissières transversales permet d'orienter les projecteurs en tous sens pour renforcer la lumière naturelle ou obtenir un éclairage totalement artificiel : on peut donc envisager une éventuelle ouverture nocturne du musée. ■

[Traduit de l'espagnol]



80  
Nefs transversales secondaires.



81  
Niveau souterrain :  
le périmètre archéologique.

# ETUDES DE CAS

## *Un musée en développement :*

### *le Musée naval vénézuélien*

Teresa L. Mora

Née à Caracas (Venezuela). Etudes de biologie à l'Université de Londres. Doctorat de biologie de l'Université de Pittsburgh aux Etats-Unis. Titulaire d'une chaire universitaire depuis 1968, elle fait partie depuis 1984 de l'équipe chargée de la réorganisation du Musée naval vénézuélien. Participe depuis 1985 à l'organisation de journées nationales sur les rapports entre le musée et l'éducation, en association avec le Comité vénézuélien de l'ICOM et le personnel de l'Unité de recherche pédagogique de l'Institut universitaire pédagogique de Caracas. Depuis 1986, Directrice du Musée naval.

Elizabeth O. Becerra

Née à San Cristobal (Venezuela). A étudié l'économie à l'Université catholique Andrés Bello de Caracas et l'enseignement artistique à l'Ecole des arts plastiques Cristobal Rojas, toujours à Caracas. Titulaire d'une maîtrise d'histoire de l'art de la Tufts University (Etats-Unis). Professeur d'histoire de l'art depuis 1975 à l'Institut universitaire pédagogique de Caracas, elle fait partie depuis 1984 de l'équipe chargée de réorganiser le Musée naval vénézuélien et participe depuis 1985 aux journées nationales sur le Musée et l'éducation patronnées par le Comité vénézuélien de l'ICOM.

Le Musée naval — ou Musée de la Marine vénézuélienne — se dresse sur la Meseta de Mamo à une trentaine de kilomètres de Caracas. Cet élégant bâtiment sur pilotis dont la masse harmonieuse se découpe sur le littoral, offrant une magnifique vue sur la mer des Caraïbes, est un bel exemple d'architecture moderne intégrée à l'environnement. Le musée fait partie de l'ensemble architectural de l'Ecole navale du Venezuela et occupe l'extrémité nord-est du Paseo de las Américas, magnifique promenade bordée de palmiers et de plantes tropicales et ornée des bustes des plus éminents marins sud-américains (fig. 82, 83, 84). Deux statues marquent respectivement chacune des extrémités de l'avenue : celle du libérateur Simon Bolivar par Carmelo Tabacco (1910-1983) et celle du grand Amiral de la mer océane (Christophe Colomb) par Giovanni Turini (1841-1899), qui fait face à un petit monument renfermant une partie de ses cendres (fig. 85).

L'idée du Musée naval est née en même temps que les réformes qui ont transformé la marine vénézuélienne mais ce n'est qu'au début des années 60, avec la mise en chantier du nouveau quartier général de l'Ecole navale, que l'Amirauté a entamé les procédures nécessaires et fait construire, pour abriter le futur musée, un édifice moderne conçu par l'architecte José Hoffman avec la collaboration de l'artiste Mateo Manaure, pour la façade polychrome, et situé à l'ombre tutélaire des superbes bâtiments de l'école navale. Le décret portant création du musée a été promulgué par le Ministère de la défense en 1965 et fut suivi d'une longue période d'organisation et de mise en œuvre du musée.

En 1983, le Commandant général des forces navales demanda à la Division du

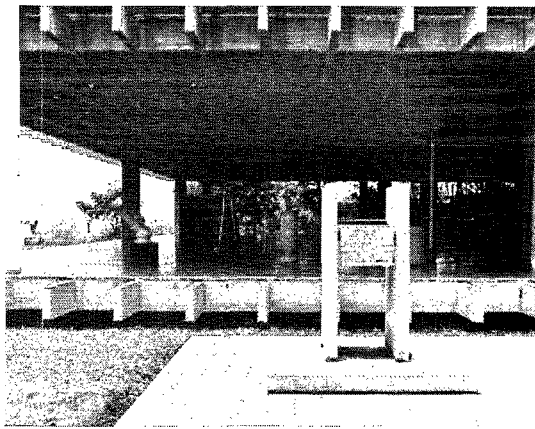
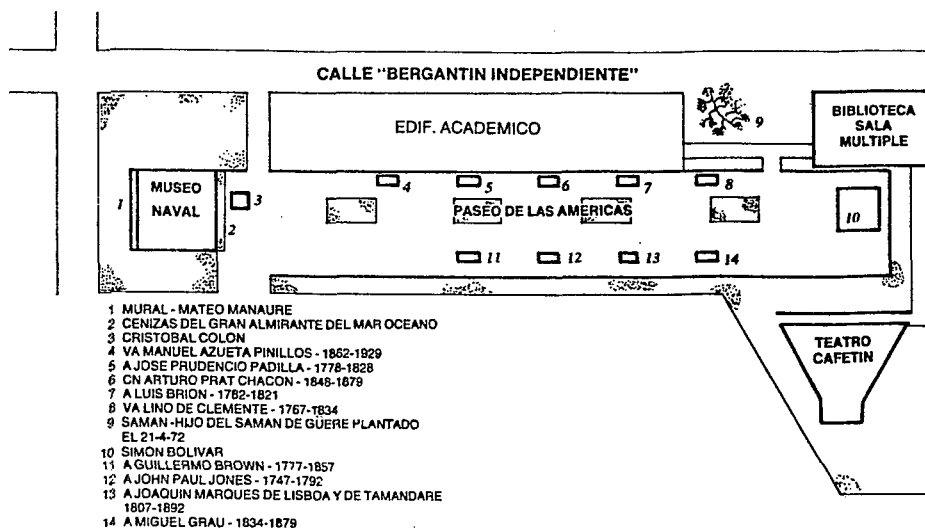
patrimoine historique — Direction de l'information et des relations publiques de la marine, un rapport sur « un projet de musée consacré au patrimoine historique de la marine de guerre ». Pour répondre à ce vœu, des spécialistes du Conseil national de la culture (CONAC) ont rédigé une étude dans laquelle ils préconisent « la création d'un musée abritant les témoignages de l'activité de la marine de guerre nationale et de son histoire... pour communiquer au public la connaissance historique passée et présente du comportement des hommes de mer ». Le rapport suggère également que « le musée pourrait comprendre initialement quatre sections consacrées respectivement aux activités éducatives, à la flotte, à l'infanterie de marine et à l'aéronavale. »

A partir de novembre 1983, le Directeur de l'Ecole navale encouragea activement la réorganisation du Musée, et des travaux de maintenance et d'amélioration de l'édifice sont entrepris. En janvier 1984, la Division du patrimoine historique de la marine fut chargée d'inventorier et de classer les collections constituant ainsi un inventaire complet et un répertoire photographique des collections du Musée. Après nettoyage et restauration de certaines pièces et amélioration de l'aménagement existant le Musée ouvrit ses portes au public le 13 avril 1984.

Cet événement suscita une réaction positive et enthousiaste tant chez les marins que dans les milieux civils proches, qui se montrèrent rapidement soucieux de faire en sorte que soit pleinement exploité le potentiel du musée en tant qu'instrument de développement culturel ouvert au grand public. C'est ainsi qu'il fut décidé de moderniser le musée naval en s'inspirant des principes de la muséologie contemporaine ; une

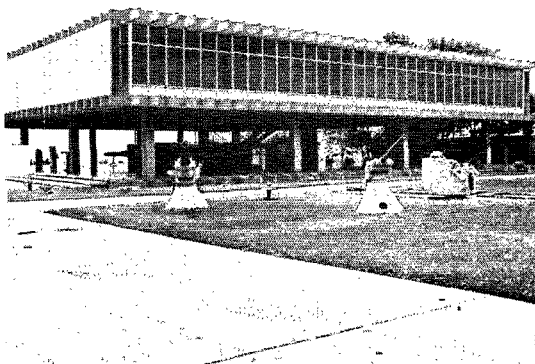
82

Plan général du Paseo de las Américas avec l'Ecole navale du Venezuela et au nord-est le bâtiment du Musée naval. On distingue également sur ce plan le monument contenant les cendres de Christophe Colomb et les statues représentant les grandes figures de l'histoire de la marine sud-américaine.



83

Bâtiment du musée naval : à l'ouest, entrée de l'édifice dont la partie supérieure s'orne d'un décor polychrome dû à l'artiste vénézuélien Mateo Manaure. Au sud, quelques-unes des pièces d'artillerie lourde moderne que possède le Musée ; l'espace ouvert qui constitue le niveau inférieur du Musée s'intègre dans le paysage environnant.



84

Vue de la façade sud du bâtiment mettant en évidence la conception architecturale du Musée naval qui se détache sur le paysage marin.

équipe de travail interdisciplinaire composée de professionnels de l'Institut universitaire pédagogique de Caracas (Unité des recherches pédagogiques) et de personnalités civiles et militaires compétentes fut donc chargée d'élaborer et de mettre en œuvre un projet de réorganisation du musée à partir d'une étude de fiabilité établie sur la base d'une analyse des conditions optimales, d'une analyse des données actuelles du problème et de la définition de différentes options<sup>1</sup>.

Cette équipe s'est donc efforcé de recueillir un maximum d'informations sur les antécédents historiques et la situation actuelle du Musée, en se plaçant essentiellement d'un point de vue muséologique et muséographique. Le but était également de définir un cadre théorique et conceptuel et de préciser les différentes options pour proposer des solutions basées sur des données scientifiques et technologiques s'inspirant des expériences réussies dans ce domaine. Le cadre ainsi défini a permis de formuler des propositions conformes aux normes définies par le Conseil international des musées (ICOM) et l'Unesco<sup>2</sup> qui portent sur cinq aspects fondamentaux : l'administration, l'organisation, les bâtiments, l'exposition et la fonction pédagogique.

Au point de vue administratif, l'étude a mis en lumière le manque de règlements et de textes statutaires et d'une politique de documentation, d'autofinancement et de relations publiques. Quant à l'organisation, c'est sans doute l'aspect qui a été privilégié depuis la création du Musée, même si l'étude fait état de certaines insuffisances en ce qui concerne le classement, le catalogage et, en particulier, la conservation des collections.

Le bâtiment qui abrite les collections

comporte deux niveaux : le niveau inférieur est un espace ouvert ayant pour toile de fond le paysage marin (fig. 86). Le niveau supérieur était à l'origine un espace clos et continu qui présentait plusieurs inconvénients : températures élevées, hygrométrie variable, éclairage zénithal excessif et utilisation inadéquate de l'espace, faute d'un système de classement ou de regroupement des collections permettant de créer des sections, salles, etc... nettement délimitées bien qu'articulées les unes aux autres. La présentation de salles, malgré les efforts déployés pour l'améliorer en prévision de l'ouverture du Musée au public en 1984, s'en ressentait. Le rapport signalait des failles au niveau de la classification, un manque de cohérence entre les différents éléments présentés et l'insuffisance des auxiliaires visuels et du matériel d'information destiné à faciliter la compréhension des pièces exposées.

Enfin, les rapporteurs ont constaté que rien n'avait été prévu pour l'éducation du public, tant au niveau de la simple information que des activités récréatives à caractère pédagogique.

Le projet de réorganisation apparaît donc comme un effort d'insertion du Musée naval dans le monde moderne en fonction de trois exigences fondamentales : dynamisme, participation et adaptation à l'environnement socioculturel<sup>3</sup>.

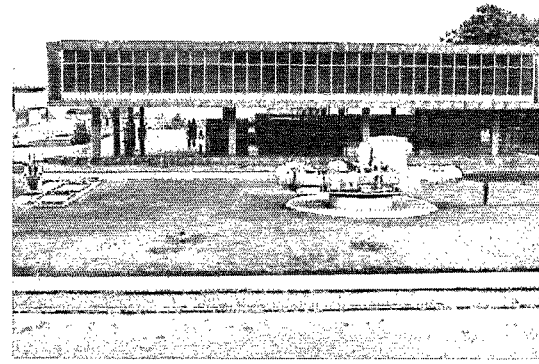
En ce qui concerne le *dynamisme*, le Musée est désormais conçu comme une organisation active, en prise directe sur le rythme de la vie moderne, qu'on ne saurait donc considérer comme une institution figée et achevée. Au contraire, les modifications structurelles envisagées se caractérisent par une grande souplesse, permettant au Musée de se développer en tant qu'institution en perpétuel devenir.



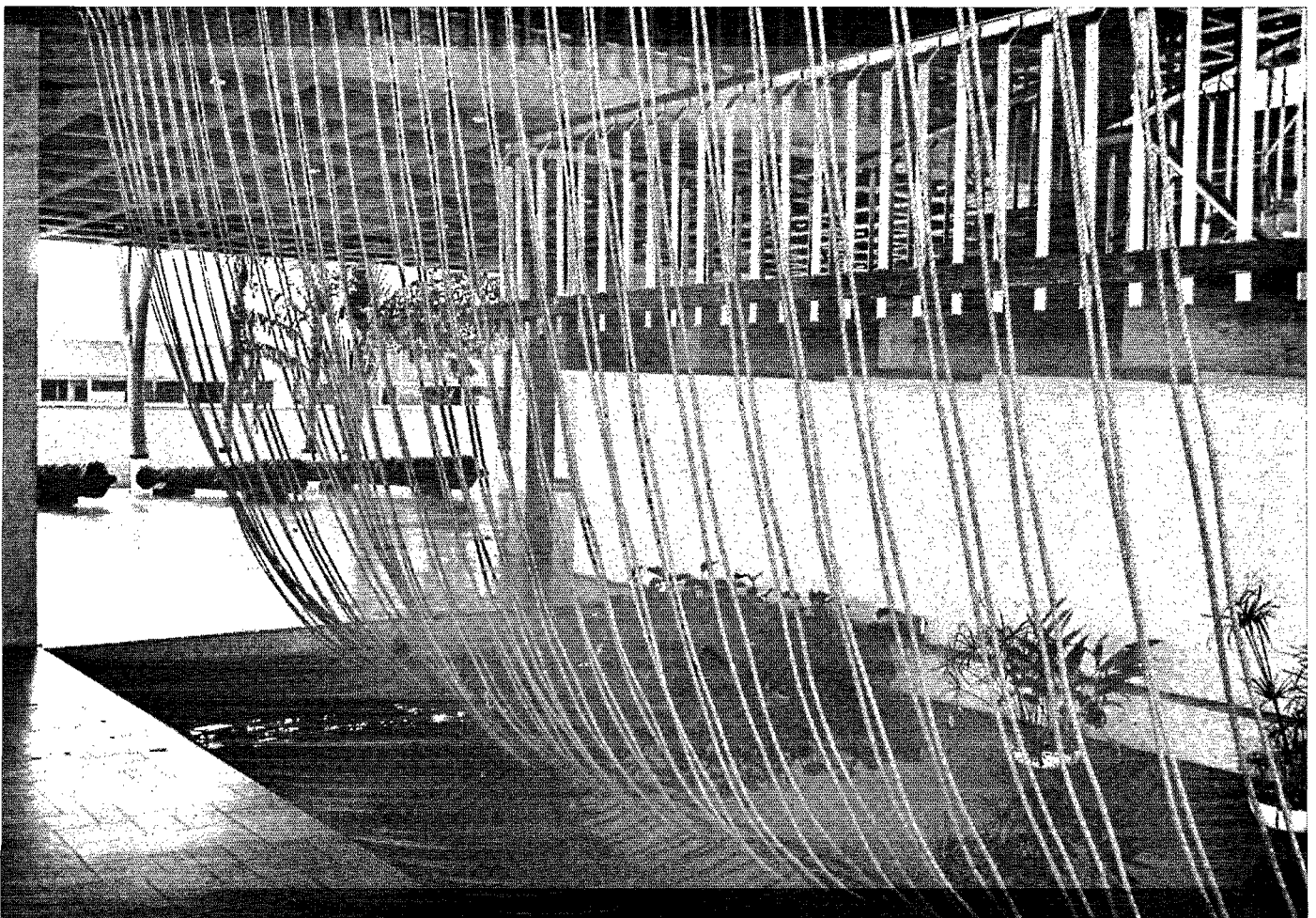
Conformément à cette exigence les responsables se sont assignés en priorité les objectifs suivants : (a) faire en sorte que les membres des forces navales et les citoyens assimilent et fassent leurs l'histoire, les traditions et les principes de l'institution ; (b) susciter des vocations et fournir des informations sur les aspects multiples et variés de la marine ; (c) faire connaître le rôle de la mer eu égard au développement, à la sécurité et à la défense du pays et (d) constituer le fer de lance d'une fondation destinée à projeter, promouvoir et faire connaître les activités culturelles de la marine nationale.

Ce dynamisme doit s'appuyer sur une infrastructure juridique et on a donc élaboré des projets de règlements du Musée et d'une « Fondation des amis du Musée naval » destinée à promouvoir son développement. Un « Système de documentation » a également été mis en place pour définir la politique du Musée en matière d'acquisitions, de donations, d'achats et d'échanges ainsi que les normes présidant à l'inventoriage et à la manipulation des collections : emballage, dépôt et transport. Des contacts interinstitutionnels ont en outre été établis aux niveaux national et international et le Musée est

85  
Le monument contenant une partie des cendres de Christophe Colomb est situé à l'ouest du Musée naval ; les cendres recueillies par le général vénézuélien Lugardis Olivo, dans la Cathédrale de Saint-Domingue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle lors de l'exhumation des restes du grand Amiral de la mer océane ont été données au Musée en 1972 par ses descendants.



86  
Rideau décoratif suspendu au-dessus d'un plan d'eau au niveau inférieur du Musée dans la partie nord de l'édifice. Exécuté par le maître artisan Jorge Montes Reveron d'après un carton du Professeur Yasmín Rios avec des morceaux de cordage d'un demi-pouce de diamètre, cette œuvre a été spécialement conçue pour renforcer l'atmosphère maritime de cette partie du Musée et assurer la transition entre la section des cordages et les sections voisines.



inscrit depuis mai 1984 à l'inventaire du Conseil international des musées (ICOM).

En ce qui concerne l'exigence de *participation*, les responsables ont entrepris de développer la communication et les échanges avec les différents types d'usagers. Des programmes d'activités diverses visent à favoriser la participation active des divers secteurs de la communauté. Les cadets de l'Ecole navale bénéficient ainsi d'un cours d'initiation à la muséologie qui leur permet de faire fonction de guides du Musée et de participer au catalogage, à la restauration et à la conservation des pièces exposées et à l'aménagement des espaces verts.

En ce qui concerne le problème d'utilisation de l'espace, les caractéristiques de l'édifice (volumes, éclairage, température, hygrométrie) ont été analysées pour définir les solutions optimales en termes de confort, de commodité et de souplesse, l'objectif recherché étant de rendre la visite du musée aussi agréable que possible. C'est ainsi que le niveau supérieur a été divisé en modules au moyen de cloisons, de façon à créer des espaces nouveaux en respectant l'architecture intérieure tout en atténuant l'éclairage trop cru (fig. 87, 88). Au niveau inférieur, qui s'intègre au paysage environnant et abrite essentiellement des pièces de grande taille, on s'est contenté de répartir les collections par thèmes, ce qui a abouti à la création de cinq sections différentes. La présentation muséographique du niveau supérieur consiste en textes généraux et documents photographiques relatifs au contenu de chaque salle. Comme pour la salle du rez-de-chaussée, on a choisi de classer les objets exposés par thèmes spécifiques (13 sections en tout). Un unique prospectus contient l'information nécessaire à la compréhension des différentes sections du niveau inférieur.

Dans le cadre de ce réaménagement, le musée s'est vu doter d'installations supplémentaires : une salle d'exposition temporaire, une réserve, un petit atelier et trois bureaux. Faute de personnel titulaire, il a fallu assurer la collaboration de spécialistes d'autres institutions et recruter des contractuels. Actuellement le personnel du musée comprend la directrice, la conservatrice et deux personnes chargées de la maintenance.

Pour faire du musée naval un musée vraiment *participatif*, il a fallu également élaborer un matériel bilingue d'information du public en espagnol et en anglais indiquant aux visiteurs le thème et le contenu des différentes sections et fournis-

sant des précisions sur certains objets exposés.

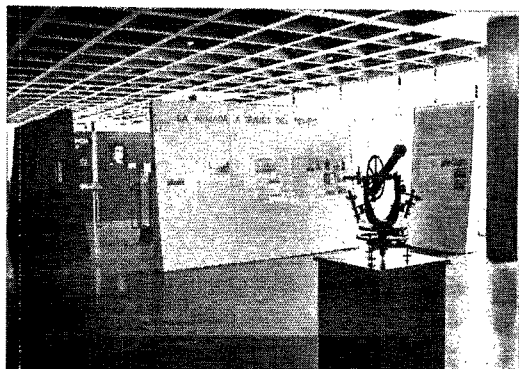
Pour répondre à la troisième exigence, *adapter le musée à l'environnement socioculturel*, on a mis au point un programme de visites qui vise essentiellement quatre secteurs spécifiques de la communauté environnante : les milieux maritimes et militaires qui constituent l'objectif le plus accessible ; certains secteurs à faible niveau socioculturel ; les établissements d'enseignement et enfin les touristes vénézuéliens et étrangers nombreux dans cette partie de la côte. Les premières visites ont été programmées le mardi soir, seul moment de la semaine où les cadets de l'Ecole navale vénézuélienne sont disponibles pour faire office de guides, mais l'on espère étendre l'expérience à d'autres jours et à d'autres heures dans la mesure où le musée sera doté d'un personnel permanent pour accueillir le public et veiller à la sécurité des collections. D'autre part, le programme de visites guidées a permis de définir une politique de relations avec le public et encouragé la création de la Société d'histoire de la marine, chargée de soutenir les travaux de recherche historique entrepris par le musée et d'informer le public sur certains éléments de ses collections et en particulier sur ceux qui sont directement liés aux programmes des établissements d'enseignement.

Vingt et un ans se sont écoulés depuis la création du musée naval, il a donc atteint sa majorité, mais c'est pourtant un musée jeune, si l'on considère qu'il a ouvert pour la première fois ses portes au public en avril 1984. Son potentiel de développement est énorme et il s'inspire, dans l'accomplissement de sa mission d'éducation et de préservation des principes les plus actuels de la muséologie contemporaine qui considère, pour reprendre les termes de Hughes de Varine-Bohan que « le musée a pour finalité et pour objectif d'être université populaire, université pour le peuple à travers les objets ».

[Traduit de l'espagnol]

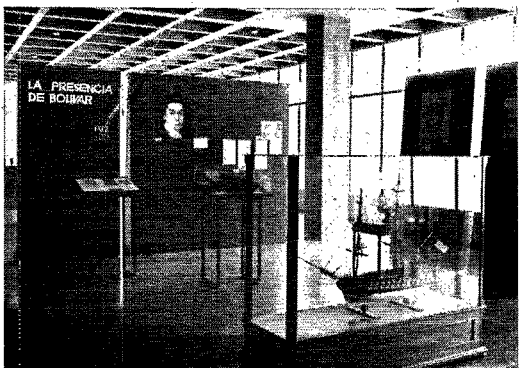
#### BIBLIOGRAPHIE

- BEST, Y.W. *Como investigar en educación*. 2<sup>e</sup> éd. Madrid, Edito-Morata. 1970. 325 p., tabl., bibl.
- UNESCO. *L'organisation des musées, conseils pratiques. Musées et monuments IX*. 202 p., tabl., ill., bibl.
- CRESPAN, J.L. et M. TRALLERO. *El futuro de los museos. En los museos en el mundo*. Barcelona, Salvat editores, S.A. 1973, 250 p., tabl., ill., bibl.



87

La partie de l'exposition intitulée « La marine à travers les âges » est un montage de photographies et de textes retraçant les hauts faits de la Marine vénézuélienne. Bon exemple de l'utilisation des modules de séparation de l'espace au niveau supérieur du musée.



88

Vue de la section intitulée « Présence de Bolivar » ; les pièces exposées s'accompagnent d'une documentation écrite et iconographique sur le libérateur Simon Bolivar et les événements de sa vie l'associant à la Marine vénézuélienne. Cette salle est la première où pénètrent les visiteurs du niveau supérieur du Musée.

## *Le Musée de l'Académie royale des beaux-arts de Madrid*

Leticia Azcue

Née à Madrid en 1958. Licenciée d'histoire de l'art de l'Universidad Complutense, elle a bénéficié d'une bourse pour poursuivre des études de muséologie à l'Académie des beaux-arts de Rome, en Grande-Bretagne et aux États-Unis. A collaboré à l'aménagement du Musée de la Royale Académie des beaux-arts de San Fernando de Madrid. Nommée sur concours, membre du Cuerpo Facultative de Conservadores de Museos, elle exerce actuellement son activité professionnelle à la Direction des musées d'Etat du Ministère de la culture à Madrid. Auteur de divers travaux muséologiques et d'études sur l'art espagnol.

Après dix ans de travaux de réaménagement intérieur, le Musée de l'Académie royale des beaux-arts de Madrid a rouvert ses portes le 12 juin 1986, avec l'aide du Ministère de la culture et de la communauté autonome de Madrid. Cette réouverture était attendue avec intérêt tant en raison de la richesse des collections du musée que de la curiosité pour le réaménagement des locaux qui les abritent.

L'Académie royale, fondée en 1752 sous le règne de Fernand VI, occupe depuis 1773 un palais du XVIII<sup>e</sup> siècle construit par l'architecte José de Churriguera et modifié par la suite par Diego de Villanueva, à qui l'on doit la façade néo-classique qui a remplacé la façade originale de style baroque.

En même temps qu'elle remplissait sa double fonction consultative et pédagogique, l'Académie royale a rassemblé depuis sa création une collection exceptionnelle d'œuvres d'art provenant des collections royales, de donations ou de saisies, sans oublier les prix de l'Académie, les commandes, etc. Le Musée de l'Académie a pris une telle importance qu'actuellement il est considéré comme l'un des cinq principaux musées d'Espagne et le second de Madrid après le Prado pour la richesse des collections. Celles-ci comportent plus de 1.300 peintures, quelque 500 sculptures, une très importante collection de dessins et un très intéressant ensemble d'art décoratif, porcelaines, meubles et horloges.

Les collections de peintures, du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, sont surtout remarquables par la qualité et le nombre des œuvres de l'École espagnole (13 Goya, 2 Velasquez, 5 Ribera, 6 Zurbaran, 2 Greco, 4 Murillo, 2 Sorolla, etc.), mais aussi par un très beau choix de peintures flamandes et italiennes des XVI<sup>e</sup> et

XVII<sup>e</sup> siècles, avec des œuvres de Rubens, Van Loo, Mengs, Arcimboldo, Bellini, le Dominiquin, Giordano, etc. Les collections de sculptures témoignent essentiellement de la richesse de la sculpture espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, avec des œuvres remarquables de Pereira, Adan, Castro, Olivieri, Benlliure, Marianas, Blay, etc. Enfin, l'Académie peut s'enorgueillir d'une magnifique collection de dessins, où dominent les artistes espagnols et italiens comme Velasquez, Ribera, Maella, Rosales, Maratta, le Corrège, et bien d'autres.

L'agrandissement et la rénovation de fond en comble de l'édifice étaient devenus indispensables en raison du manque d'espace pour les collections et les salles de travail, de la vétusté des installations et du besoin de place des services annexes de l'Académie (bibliothèque, atelier de moulage, nouvelle salle d'exposition et calcographie nationale). L'Académicien Fernando Chueca se vit confier la direction des travaux : il importait de respecter le caractère de l'édifice, mais il fallait aussi remplacer la charpente en mauvais état, revoir les revêtements du sol, les installations et en général procéder à toutes les modifications nécessaires. Aujourd'hui le Musée occupe tout le deuxième étage du palais (20 salles) et 15 salles au troisième étage qui sont progressivement ouvertes au public. Les nouvelles installations comprennent également neuf nouvelles salles de travail, un cabinet des dessins, une salle de conférences et de réunions, des ateliers de restauration et de menuiserie et des réserves pour entreposer les peintures, les sculptures, les cadres etc.

La nouvelle disposition des collections permet de retracer leur constitution, depuis les œuvres les plus anciennes

jusqu'aux plus récentes. Les œuvres sont réparties entre les différentes salles dans un double souci de chronologie et d'unité climatique, chaque salle constituant une entité autonome (fig. 89-94). Le cas échéant on n'a pas hésité à s'écarter de l'ordre chronologique lorsque des tableaux requéraient un espace plus vaste ou encore lorsque le contexte architectural imposait le choix d'un certain type d'œuvres, comme dans le cas de la chapelle, par exemple.

Les œuvres d'art ne sont d'ailleurs pas confinées dans les salles d'exposition proprement dites. Elles sont également présentées dans les salles de travail et de réunion et dans les couloirs, conformément aux directives de l'Académicien-conservateur, qui a voulu que les chercheurs aient librement accès à toutes les œuvres en bon état de conservation, seules les œuvres très abîmées étant conservées dans les réserves.

En ce qui concerne les installations, celles-ci ont été totalement rénovées pour autant qu'il était possible d'adapter un édifice ancien aux exigences de la muséographie actuelle. Dans l'organisation de base il a bien évidemment fallu tenir compte dans l'itinéraire des visites et la dimension des salles, de l'architecture de ce palais datant du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'accrochage des peintures s'effectue par des tiges de métal fixées à des cimaises courant le long des murs et les sculptures sont installées dans les salles sur des piédestals

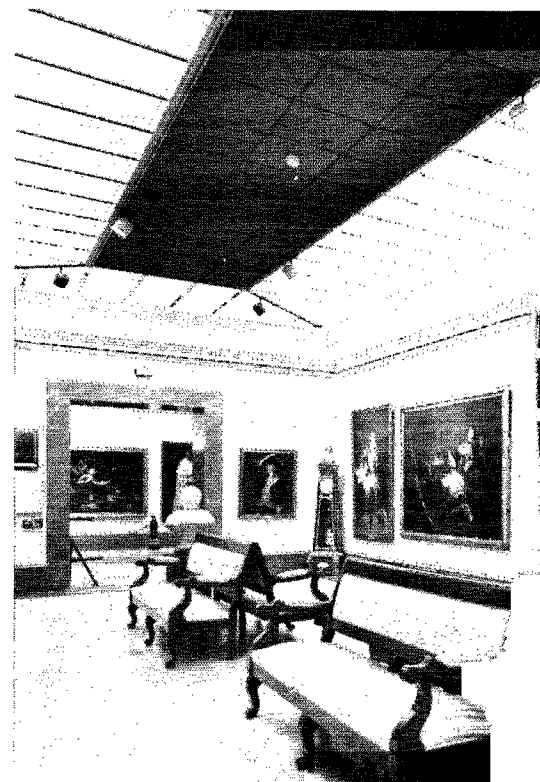
prévus à cet effet, toujours dans un souci de concordance thématique et chronologique avec les peintures. Chaque salle porte un numéro d'identification qui est rappelé en bas de chaque tableau et mentionné sur le guide, et sous peu, chaque œuvre sera flanquée d'un cartouche explicatif.

Le sol est entièrement revêtu de marbre clair encadré de marbre gris, composant ainsi une sorte de barrière psychologique destinée à éviter que le visiteur s'approche de trop près des œuvres d'art. Bien que le Musée ne soit pas très grand le parcours de la visite dure une heure et demie, des sièges sont donc prévus dans la plupart des salles pour le repos des visiteurs. Les parois peintes à la détrempe dans des tons pastels très clairs (rose et jaune) s'harmonisent parfaitement avec le reste du décor sans distraire l'attention des œuvres.

Dans les salles éclairées par la lumière naturelle celle-ci est filtrée par des stores à lamelles mobiles, et doublés le cas échéant, de rideaux dans un tissu épais qui ne laisse pas passer la lumière. Partout ailleurs, comme dans l'escalier intérieur par exemple, les vitrages qui protègent les œuvres sont recouverts d'une pellicule qui filtre la lumière et renvoie la chaleur du soleil. L'éclairage artificiel très étudié fait appel à différentes techniques : tubes fluorescents à lumière filtrée au plafond et éclairage ponctuel là où cela est nécessaire.

89  
Salle 1. XVIII<sup>e</sup> siècle.

90  
Salle 2. Goya.



Actuellement on procède à des mesures d'hygrométrie relative et de température pour mettre au point un système de climatisation satisfaisant qui vienne compléter le système de ventilation actuel destiné à éviter la surchauffe provoquée par les lampes et le chauffage.

Le Musée est bien entendu, équipé d'un système d'alarme et de sécurité qui fonctionne 24 heures sur 24 ainsi que d'un système d'alerte à l'incendie, chaque salle étant par ailleurs équipée d'extincteurs à mousse. Ces mesures de protection s'appliquent non seulement aux salles d'exposition mais à toutes les dépendances ainsi qu'aux bureaux et ateliers. Le personnel de surveillance des salles a reçu une formation préalable sur tous les aspects concernant l'activité et la structure du musée.

L'accès au musée se fait par un escalier monumental qui mène aux vestiaires et à la caisse. Un ascenseur est également à la disposition des visiteurs qui le désirent. Le parcours normal de la visite consiste à faire le tour du patio central et de la grande salle des Actes de l'Académie royale pour revenir au point de départ en haut de l'escalier monumental.

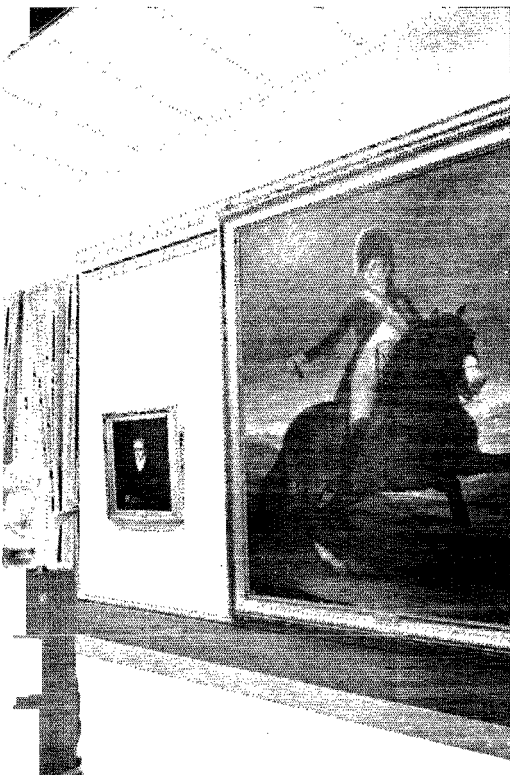
Les salles de travail, du musée se trouvent au 4<sup>e</sup> étage : un atelier de restauration des peintures parfaitement équipé et qui bénéficie d'une excellente exposition, l'atelier de menuiserie, élément indispensable de la vie du musée ainsi que les réserves où les toiles sont suspen-

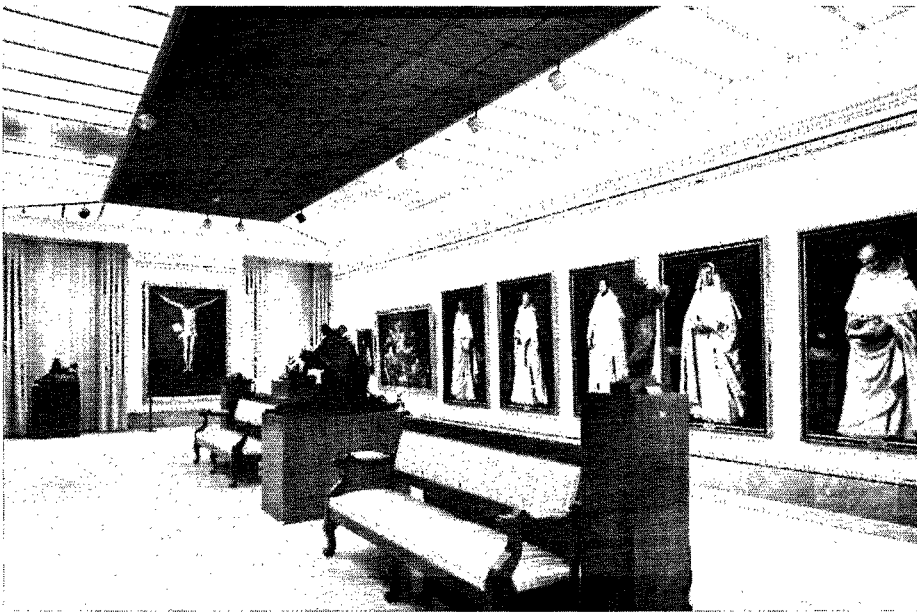
dues grâce à un dispositif commode de hermes à crémaillère, un magasin abritant des sculptures, cadres, etc., cependant la majorité des sculptures sont conservées au sous-sol sur des rayonnages métalliques, chacune portant une étiquette d'identification. Le vaste monte-charge qui dessert tous les niveaux de l'édifice depuis l'atelier de restauration jusqu'au garage facilite les opérations de transfert, de chargement et de déchargement. Enfin, le cabinet des dessins occupe également une partie importante du 4<sup>e</sup> étage et cette partie du musée bénéficie de la lumière naturelle et est équipée de fichiers spéciaux et d'armoires métalliques.

Les publications actuellement en vente au musée sont les inventaires d'une grande partie des collections (voir bibliographie), le bulletin semestriel de l'Académie, les discours de réception des académiciens et divers autres ouvrages auxquels viendront bientôt s'ajouter un guide succinct du musée ainsi qu'un choix de diapositives. Le musée répond bien sûr à toutes les demandes de reproduction et de consultation des chercheurs et travaille actuellement à l'élaboration de plusieurs catalogues.

Le conservateur en chef des collections du musée est coopté pour quatre ans par les académiciens eux-mêmes. Depuis 12 ans, le poste est occupé par l'actuel conservateur, Don José Maria de Azcarate y Ristori (nommé récemment Docteur

91  
Salle 3. XVII<sup>e</sup> siècle.





92  
Salle 16. XX<sup>e</sup> siècle.



93  
Salle 29. (3<sup>e</sup> étage) XIX<sup>e</sup> siècle.

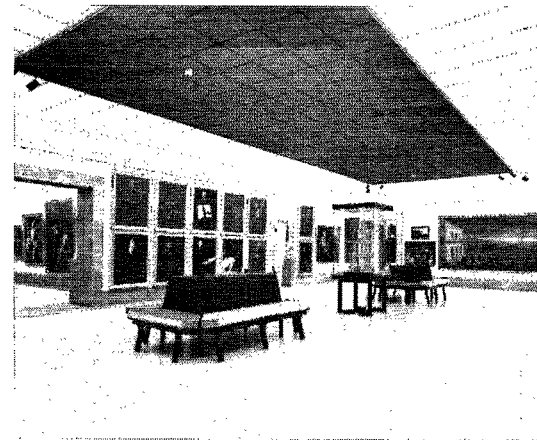
Madrid) qui n'a cessé d'œuvrer avec acharnement, avec toute son équipe de spécialistes, pour faire de la rénovation et de la réouverture du Musée une réalité.

Le musée offre au grand public un ensemble d'œuvres fondamentales de l'histoire de l'art espagnol dans un cadre aménagé essentiellement pour le confort des visiteurs. Situé en plein centre de Madrid, à quelques mètres du musée du Prado, dans un palais très bien adapté à la fonction muséographique, il est ouvert sans interruption de 9 heures à 19 heures, du mardi au samedi, et de 9 heures à 14 heures les dimanches et lundis. Entre sa réouverture et la fin octobre 1986, le musée a reçu 24.915 visiteurs, un témoignage de la curiosité, de l'intérêt et de l'engouement du public pour ses collections et leur nouvel environnement. ■

[Traduit de l'espagnol]

#### BIBLIOGRAPHIE

- PRINCIPALES PUBLICATIONS CONSACRÉES AU MUSÉE
- AZCÁRATE, I. Inventario de los dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizados entre los años 1818 y 1857. Boletín «Academia» n<sup>o</sup> 60, 1<sup>er</sup> semestre 1985. 125 p. + 24 ill. 500 pesetas.
- AZCÚE, L. Inventario de las Colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Boletín «Academia» n<sup>o</sup> 62, 1<sup>er</sup> semestre 1986. 72 p. + 15 ill. 500 pesetas.
- BEDAT, C. L'Académie des Beaux-arts de Madrid 1744-1808. Toulouse 1973.
- CATÁLOGO de la Sala de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1941. 108 p. + 12 ill. 400 pesetas.
- FRANCES, J. El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Instituto de Estudios Madrilenos. 1954.
- HERRERO, J.J. Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1929. 144 p. 400 pesetas.
- NIETO, V. Carlo Maratti. 43 dibujos de tema religioso. Real Academia de San Fernando — C.S.I.C. Madrid 1965. 18 p. + 30 ill. 300 pesetas.
- LABRADA, F. Catálogo de las pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1965.
- PEREZ SANCHEZ, A.E. Inventario de las Pinturas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid 1965. 86 p. 300 pesetas.
- Catálogo de los dibujos. Academia de San Fernando. 1967. 208 p. + 24 ill. 550 pesetas.
- 26 dibujos boloneses y romanos del siglo XVII Real Academia de San Fernando. Madrid 1965. 12 p. + 25 ill. 300 pesetas.
- PIQUERO, A. 2<sup>o</sup> Inventario de la colección de pinturas de la Real Academia. Boletín «Academia» n<sup>o</sup> 61, 2<sup>o</sup> semestre 1985. Madrid. 36 p. + 28 ill. 500 pesetas.
- ROSE, I. Manuel Godoy, Patron de las artes y coleccionista. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. 1983.



94  
Salle 31. (3<sup>e</sup> étage) Salle italienne.

# *Le Musée des beaux-arts*

## *de Łódź à la recherche d'un nouveau bâtiment*

Marek Pabich

L'intérêt croissant qui se manifeste de nos jours pour les beaux-arts a pour corollaire une demande accrue de musées et de galeries. Les villes qui ne disposent pas des fonds nécessaires à la construction d'un musée optent souvent pour la solution qui consiste à réaménager un bâtiment ancien et dans ce cas se pose la problème du mariage harmonieux des œuvres d'art et du cadre. Chaque ville dispose d'un nombre de bâtiments abandonnés ou abritant des bureaux qui peuvent être transférés ailleurs. Dans un cas comme dans l'autre, la question demeure : les œuvres modernes s'intégreront-elles dans ce bâtiment, ou bien ne serait-il pas préférable d'utiliser cet espace pour y installer des collections d'une nature correspondant mieux au décor. Les intérieurs des bâtiments anciens présentent souvent une grande valeur artistique et historique que les objets risquent d'éclipser si la présentation de la collection ne fait pas l'objet d'un soin exceptionnel.

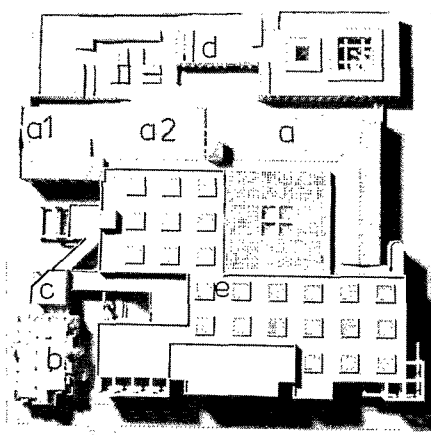
### *L'art moderne dans un cadre ancien*

Deux types de bâtiments (espaces) peuvent être facilement transformés en musée : ceux qui sont suffisamment grands pour abriter des expositions, des zones de service et des réserves et dont il suffit souvent uniquement d'en moderniser un peu l'intérieur et ceux qui ne constitueront qu'une partie du musée, soit un élément caractéristique qu'il faudra agrandir pour répondre aux besoins du musée. Compte tenu de l'interdépendance entre l'espace transformé et la collection, il faut non seulement respecter comme il convient le bâtiment historique mais également étudier soigneusement les aménagements qu'exige la présentation des œuvres. Au Musée Galliéra à

Paris, le plafond a été abaissé et un éclairage artificiel installé. Au palais Lichtenstein à Vienne qui abrite le Musée d'art moderne, les salles baroques ont été divisées à l'aide de cloisons verticales pour agrandir les surfaces d'exposition. Les plafonds très élevés et la décoration baroque des salles contrastent fortement avec les œuvres d'art contemporain. La rencontre de périodes, styles, mouvements artistiques et tendances esthétiques différents souligne la vitalité de la tradition, et démontre que l'art contemporain peut se rattacher à l'art ancien sans solution de continuité. Tout musée est une création artificielle et l'aménagement d'un musée dans un bâtiment ancien représente un type particulier de rencontre entre des œuvres exposées, lorsque ces dernières s'intègrent harmonieusement dans leur nouvel environnement, donnant naissance à des valeurs esthétiques nouvelles et uniques.

### *Le Musée des beaux-arts de Łódź*

Le Musée municipal d'art et d'histoire de Łódź a été créé en 1930 dans l'ancien hôtel de ville. Il possédait l'une des premières collections permanentes d'art moderne qui rassemblait des œuvres de nombreux artistes célèbres tels que Theo van Doesburg, Max Ernst, Fernand Léger, Picasso et Alexander Calder et qui n'a cessé de s'enrichir jusqu'au début de la deuxième guerre mondiale, au cours de laquelle une grande partie de œuvres ont malheureusement disparu. Les travaux de remise en état du Musée ont commencé dès 1945 et en 1946, le Musée s'est installé dans l'hôtel particulier du propriétaire d'une usine de Poznan. En 1950, le Musée municipal d'art et d'histoire de Łódź a changé de nom et est



95  
Maquette du Musée. a, a1, a2 — anciens bâtiments de l'usine ; b — hôtel particulier du propriétaire ; c, d, e — agrandissements proposés.

devenu le Musée des beaux-arts de Łódź, dans le but précis d'attirer l'attention du public sur l'art contemporain. Une série d'expositions à thème unique présentant les tendances artistiques contemporaines ont reçu un accueil très favorable de la part de la communauté. L'exposition « Construction en cours » qui présentait des œuvres d'artistes du monde entier non seulement dans le Musée lui-même, mais également dans une usine de Łódź a eu un succès retentissant.

En raison de ses grandes dimensions, l'usine constituait une excellente toile de fond pour l'art moderne et le rythme de ses vastes espaces intérieurs ouverts et interrompu seulement par une série de piliers convenait parfaitement à des œuvres qui parlent souvent le langage de la technologie.

Le caractère inhabituel de cette réalisation a suscité beaucoup de discussions à Łódź : en effet, elle créait un lien direct entre un bâtiment intéressant du point de vue architectural et une usine ordinaire ne présentant aucun caractère distinctif. Ces deux types de bâtiments font l'un et l'autre partie intégrante du paysage urbain de Łódź, où l'on trouve de nombreuses usines de textiles datant du

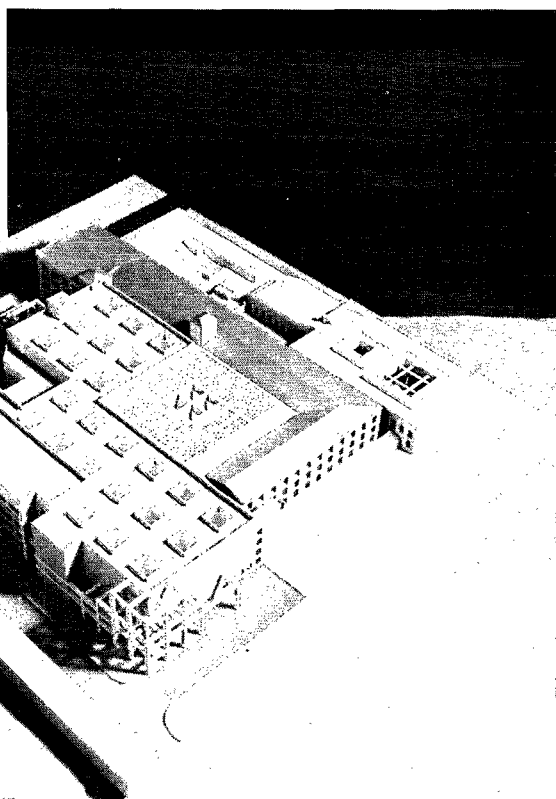
début du siècle qui voisinent avec les hôtels particuliers des industriels. Le développement industriel dynamique de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est à l'origine de la nouvelle architecture de Łódź. Le progrès technologique requérait des bâtiments toujours plus vastes et plus modernes, construits selon les canons de l'architecture contemporaine.

### Le projet

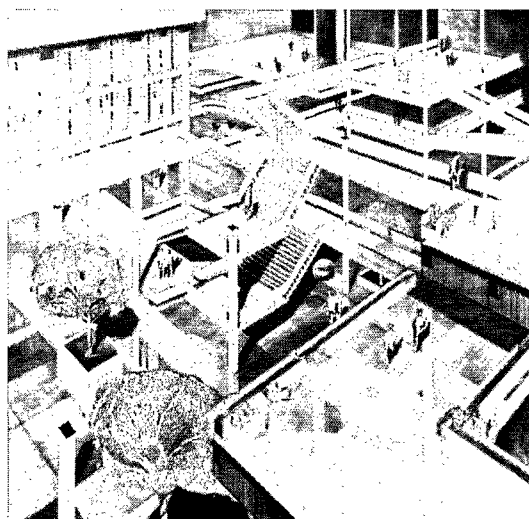
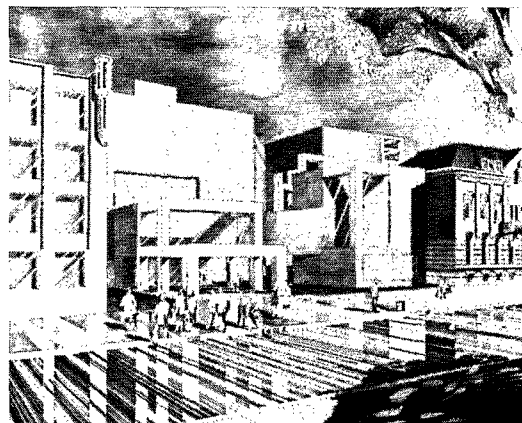
Nous voulions que le futur site du Musée des beaux-arts de Łódź s'insère étroitement dans la tradition industrielle de la ville. C'est ainsi que notre choix s'est porté sur une vieille usine de Kastengerg (fig. 95), bâtiment marqué « a », construite et agrandie entre 1893 et 1910. L'ensemble ne présente pas une grande valeur historique, mais il constitue un exemple intéressant de l'architecture industrielle urbaine de Łódź.

En raison des besoins d'espace du Musée des beaux-arts de Łódź, il a fallu agrandir l'usine. Le nouveau bâtiment a été conçu comme un ensemble se décomposant en modules horizontaux de 12 mètres. Les dimensions du bâtiment « a1 » (fig. 95) de la vieille usine sont de

98  
Maquette du Musée vu du nord-est.



96  
Entrée du Musée.



97  
Cage d'escalier centrale.



24 x 24 mètres, soit un multiple de notre carré de piliers. Ces proportions se retrouvent dans une partie de la nouvelle section (la bibliothèque) dont les dimensions sont également de 24 x 24 mètres. Quant à l'hôtel particulier du propriétaire (fig. 95b), il a été construit en 1914, en même temps qu'une loge de gardien sur le côté nord qui existe encore de nos jours mais dont l'intérieur a été totalement modifié. Nous prévoyons de démolir cette loge, de la remplacer par une nouvelle construction destinée aux arts graphiques (fig. 95c), et en même temps de relier le bâtiment du Musée à la résidence qui abritera également les collections d'arts graphiques. Après les travaux de rénovation nécessaires, l'usine elle-même restera inchangée si ce n'est que, dans une certaine partie (fig. 95 a1 et a2), on procédera à la dépose du plancher entre les niveaux trois et quatre, aménageant ainsi un espace de deux étages pour les expositions temporaires. Tous les anciens piliers et poutres maîtresses ont été laissés en place, en tant qu'éléments intéressants pouvant contribuer à l'aménagement de l'intérieur.

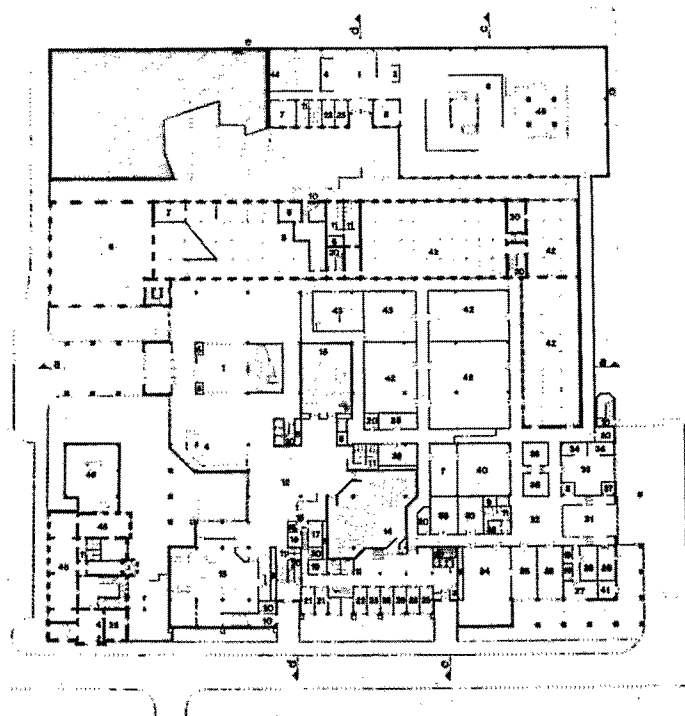
Quels que soient la date de sa construction et son emplacement, un musée doit

toujours constituer un espace caractéristique et se distinguer de manière fondamentale de son environnement. Dans une ville, la transition de la rue au musée, bâtiment qui doit évoquer une gamme totalement différente d'émotions, est particulièrement importante. La transition d'une zone à l'autre devrait être aussi longue que possible, de façon que l'adaptation à la nouvelle atmosphère puisse se faire de manière naturelle. Dans un environnement urbain très dense, cette transition peut être assurée au moyen d'escaliers et de rampes comme pour la Neue Staatsgalerie à Stuttgart ou d'un ascenseur comme au Musée Solomon R. Guggenheim.

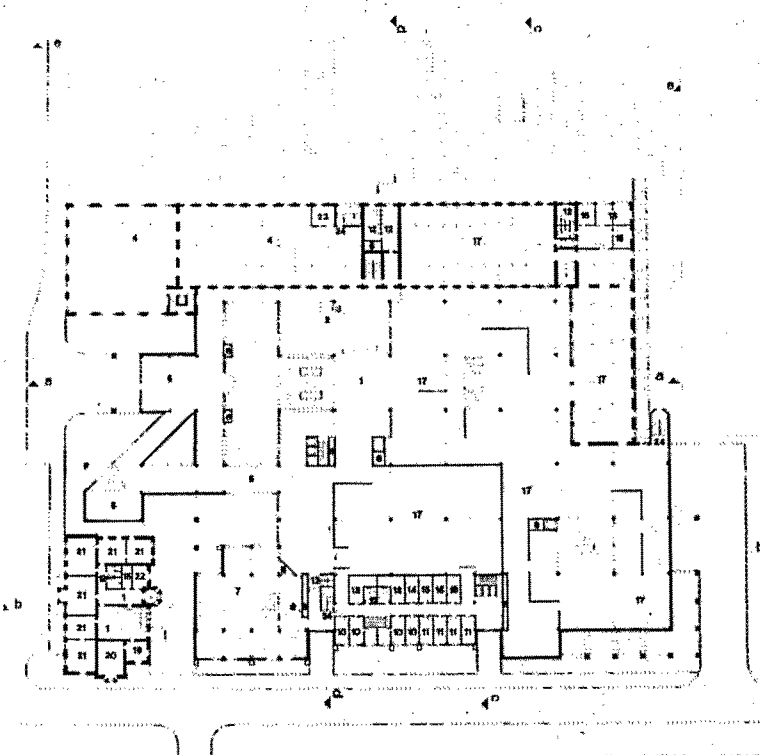
Dans notre cas, le visiteur entre dans la zone délimitée par la façade de l'hôtel particulier et la partie nord-ouest de l'usine, et accède au grand hall d'entrée en passant sous le nouveau portique (fig. 96).

L'intérieur de notre musée est aménagé de telle sorte que le visiteur sait à chaque instant où il se trouve exactement. La possibilité d'englober d'un coup d'œil tout l'espace est l'une des prescriptions les plus importantes de l'architecture des musées. La cage d'esca-

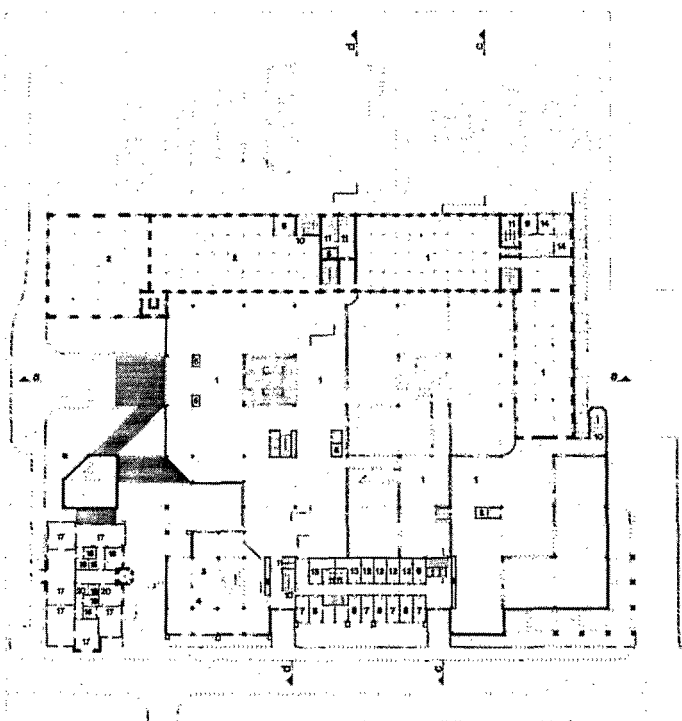
99  
Niveau d'entrée du Musée (Niveau 0). Ce niveau contient des salles de projection, une partie des expositions temporaires, la galerie des arts graphiques (dans l'hôtel particulier) et les réserves.



100  
Niveau 1. Cet espace est presque entièrement consacré à la collection permanente (17) et aux expositions temporaires (4).

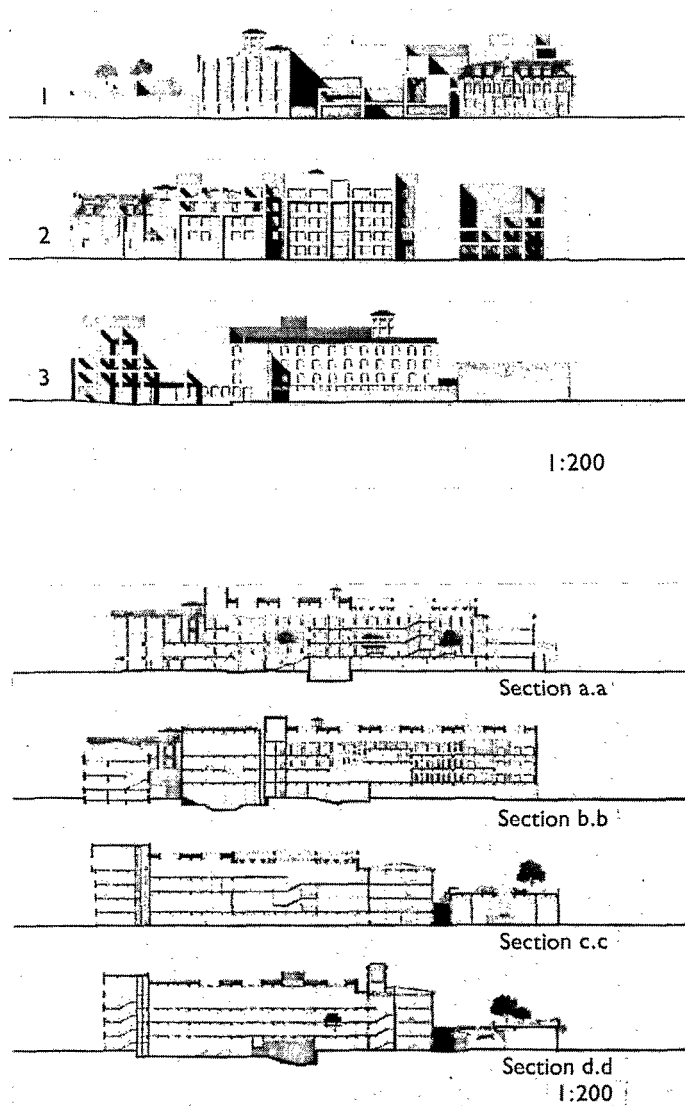


101 Niveau 2. Ce plan général montre clairement l'escalier conduisant aux différents niveaux et permettant de se diriger de préférence vers l'une ou l'autre section.



103 Sections caractéristiques du Musée

102 Élévations. 1 — Élévation de l'entrée. 2, 3 — Élévations latérales



lier centrale par exemple constitue un espace bien caractéristique (fig. 97).

Cette cage d'escalier, complétée par des ascenseurs, comprend deux escaliers qui ne se rencontrent pas et dont l'un permet aux visiteurs d'accéder aux différents niveaux, et l'autre de redescendre directement jusqu'à la sortie. L'aménagement d'une cage d'escalier centrale et indépendante offre au visiteur un vaste choix : il peut soit suivre l'itinéraire recommandé et visiter tout le musée, soit se rendre directement dans certaines sections.

L'impact sur les visiteurs des sculptures exposées en plein air est renforcé du fait même de leur intégration dans la nature. Le site que nous avons prévu pour la présentation des œuvres tridimensionnelles et des activités artistiques est un « amphithéâtre » ou espace vert, situé au-delà de la zone des expositions temporaires, soigneusement abrité de la circulation automobile par des barrières et aussi éloigné que possible des carrefours. Vu l'empla-

cement du musée, nous n'avons pas pu disposer d'un grand terrain, et c'est pourquoi nous avons attaché un soin particulier à la conception de l'amphithéâtre qui constituera nécessairement un espace polyvalent.

Pour qu'un bâtiment historique ainsi transformé soit pleinement opérationnel, il faut qu'il soit conforme à toutes les normes techniques applicables aux musées modernes, et satisfasse à toutes les règles de sécurité, notamment en cas d'incendie. Les murs et les planchers des vieux bâtiments doivent également être bien protégés contre l'humidité, la procédure habituelle consiste à assurer une bonne ventilation et l'étanchéité des murs de soutènement. L'éclairage pose un autre problème. Les fenêtres sont souvent des sources de lumière insuffisantes parce que trop petites par rapport aux dimensions des pièces. Pour des raisons de conservation, on ne peut que rarement agrandir les fenêtres ou modifier le profil des toits. Les salles d'exposition aména-

gées dans l'usine sont orientées au nord-est ; quant au bâtiment moderne, son éclairage est naturel au niveau supérieur et artificiel aux niveaux inférieurs. ■

[Traduit du Polonais]

# CHRONIQUE

## *L'avenir des musées dans le village global*

George F. MacDonald

Né à Cambridge (Ontario), au Canada, en 1938. Titulaire d'un B.A. en anthropologie de l'Université de Toronto et d'un Ph.D. de l'Université Yale. Occupe depuis 1964 les fonctions d'archéologue au musée de l'Homme du Canada. Bien avant de prendre la direction du musée en 1983, George MacDonald s'est intéressé de très près à la conception et à la construction des bâtiments. Il a ainsi dirigé l'équipe spéciale chargée des nouveaux locaux, travaillant tout particulièrement à l'établissement du cahier des charges du programme architectural. Parmi ses ouvrages les plus récents figure : *Haida Monumental Art : Villages of the Queen Charlotte Islands*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1983.

Mon propos en ce qui concerne l'avenir des musées est d'évaluer l'ampleur des efforts consacrés à leur développement dans le monde, de définir l'environnement dans lequel les changements se produisent et enfin de circonscrire l'impact social, économique et culturel qui en résulte. Tels sont donc les facteurs que je tenterai d'analyser ici. Je m'efforcerai aussi de définir les intrants théoriques et philosophiques et les incidences du modèle que je suggère.

Je commencerai par exposer les réflexions que m'inspire l'évolution en cours dans les musées du monde et par traiter du contexte dans lequel elle s'inscrit ainsi que de l'étendue des progrès réalisés.

En premier lieu, la puissance économique s'étant déplacée de l'Europe à l'Asie, il me semble que les innovations muséologiques les plus considérables et les plus intéressantes ont été enregistrées au Japon — où plus de cinq milliards de dollars canadiens ont été consacrés à la construction de musées au cours de la dernière décennie, depuis que Expo 75, tenue à Osaka, a amené le monde à la porte du pays. Outre les musées du type traditionnel que nous connaissons, les Japonais ont ouvert les premiers musées de quartier commerçant — exigeant des promoteurs qu'ils prévoient des galeries d'art et des espaces d'exposition dans les centres commerciaux et les ensembles de centre ville. Les entreprises privées ont aussi joué un rôle de premier plan dans la création de musées historiques de plein air et de parcs thématiques culturels, tel le « Petit musée mondial de l'humanité », qui est à la fois un musée ethnographique et un parc thématique du patrimoine culturel mondial et dont le coût s'élève à environ 400 millions de dollars canadiens.

Ces musées servent les intérêts nationaux. Voici ce que le responsable de l'un d'eux m'a confié : « Les problèmes futurs de l'économie japonaise ne viendront pas de la production des marchandises mais de leur commercialisation sur le marché international. Nous sommes un peuple si homogène que nous sommes incapables de vendre efficacement aux Africains et aux Européens. Ces musées aideront nos enfants à mieux comprendre les autres cultures. »

D'autre part, il y a au Japon plus de 100 musées de plein air qui font connaître aux jeunes leur patrimoine culturel et attirent les touristes étrangers — sans compter les nombreux monuments et lieux historiques à visiter sur place. A Tokyo, un Disneyland imite très directement les Japonais à la mythologie américaine, en particulier celle de la frontière et de l'individualisme.

Les pays du Sud-Est asiatique, suivant l'exemple du Japon, créent des parcs patrimoniaux et exécutent des projets ambitieux d'ensembles muséologiques nationaux. L'épouse du Président de la République d'Indonésie a parrainé l'ouverture près de Djakarta d'un parc thématique du patrimoine qui a coûté près d'un milliard de dollars canadiens et a provoqué des émeutes parmi les étudiants, lesquels réclamaient par priorité des universités. Ce parc réunit des spécimens d'architecture traditionnelle de tout l'archipel indonésien, des expositions de caractère militaire ou politique et des éléments faisant appel à la technologie de pointe comme un théâtre Imax qui donne un aperçu saisissant de la géographie indonésienne. La Thaïlande et les Philippines possèdent aussi de vastes musées de plein air centrés sur l'architecture traditionnelle. Pour sa part, Singa-

pour constitue un parc thématique du patrimoine de 400 millions de dollars et lance un plan directeur ambitieux pour la reconstruction de tous les musées vétustes de l'époque victorienne et s'assure à cette fin le concours d'experts du monde entier.

En Asie, le géant assoupi du monde des musées est incontestablement la Chine, qui recèle plus de trésors archéologiques non encore mis à jour que tous les autres pays réunis. Le gouvernement chinois a entrepris l'élaboration d'un plan prévoyant la construction de grands musées modernes dans tout le pays ainsi que la préservation des témoignages du passé *in situ*, dans l'espoir d'attirer les touristes et de financer en grande partie au moyen des recettes ainsi obtenues le passage d'une économie agricole à une économie industrielle. Les guerriers de Xian sont devenus les ambassadeurs du patrimoine chinois à l'étranger et un département entier du Ministère de la culture est consacré à l'organisation d'expositions internationales de pièces de musée venues de Chine. Les vastes studios en cours d'installation à Beijing doivent notamment produire des films visant à faire connaître l'histoire et la littérature chinoises à l'extérieur, par un savant dosage d'économie et de nationalisme.

Si l'Australie n'a à son actif que des réalisations modestes en matière de préservation *in situ* et quelques musées de plein air disséminés sur le territoire, elle a entamé la construction d'une série de musées nationaux. Un grand musée de la guerre a déjà été ouvert et un musée d'histoire plus important encore doit être édifié à Canberra parmi d'autres autour d'un lac, ce qui rappelle l'opération en cours dans la région de la capitale canadienne, à Ottawa/Hull. En fait, l'Association australienne des musées nationaux s'est fortement inspirée du modèle canadien.

En Europe, le continent tout entier se transforme en un gigantesque musée de site. Selon Neil Cossons, du British Museum, d'ici à l'an 2000, l'Asie sera le centre industriel du monde, les Amériques sa réserve de ressources naturelles et l'Europe son musée. Cette dernière tirera l'essentiel de ses recettes du tourisme culturel. D'autres estiment qu'à la fin du siècle, le tourisme aura supplanté la production militaire et industrielle et sera devenu la principale activité économique du monde. Un grand nombre de pays européens commencent à prendre ces prévisions au sérieux et à investir en conséquence.

Il est un élément dont il faut tenir compte dans cette perspective globale : le fait que, malgré deux guerres mondiales, il subsiste en Europe davantage de vestiges historiques *in situ* que n'importe où ailleurs. Des pays comme l'Allemagne ou la Pologne, qui ont été dévastés par la guerre, font de leurs champs de bataille ou camps de la mort des lieux historiques et reconstruisent leurs villes. Varsovie, par exemple, a été reconstituée d'après les œuvres de Canaletto. L'Allemagne, qui est aussi un pays prospère, implante actuellement de grands musées modernes dans une demi-douzaine de villes et dépense à cet effet des milliards de deutsche marks. Les pays du bloc oriental mettent l'accent sur les musées de plein air dont le nombre a dépassé le millier en Europe. Suivant la philosophie politique marxiste, dans le cas de ceux qui se trouvent dans les pays de l'Est ces musées mettent en valeur la culture paysanne et la lutte des classes. On trouve beaucoup de musées de plein air en URSS, jusque vers le lac Baïkal, en Sibérie. De nos jours, les directeurs des musées européens de plein air sont face au dilemme suivant : faut-il ou non étendre la reconstitution à l'époque préhistorique et préférer l'archéologie aux vestiges ?

L'évolution muséologique la plus intéressante en Europe est celle de la France qui fait preuve en la matière d'autant d'éclectisme qu'à l'époque des peintres impressionnistes au siècle dernier. Toutes les conceptions venues de l'extérieur sont expérimentées et des idées neuves sont lancées par les grands « cercles » philosophiques de Paris, que dominent des personnalités de premier plan comme Claude Lévi-Strauss et feu Georges Henri Rivière (qui, soit dit en passant, a participé à la création du Musée des arts et traditions populaires, situé au Bois de Boulogne, à Paris, à mes yeux le musée du monde le plus poussé sur le plan philosophique).

En France, aux musées traditionnels dont la renommée n'est plus à faire comme le Louvre, le Musée de Cluny, les Invalides, etc., viennent s'ajouter des musées nouvelles et des rénovations qui, pour la seule région parisienne, représentent dix milliards de francs français. Ainsi, le Parc de la Villette, qui est une sorte de cité des sciences, a coûté quatre milliards de francs français à ce jour. La France a aussi inventé l'écomusée qu'elle exporte dans le monde francophone. L'écomusée est essentiellement un musée d'histoire vivante *in situ* dont les conservateurs sont les habitants et qui n'em-

ploie aucun personnel rémunéré. La formule a été encouragée au Canada par Patrimoine Canada et un certain nombre de projets ont progressé dans la Province de Québec.<sup>1</sup>

La France s'est aussi lancée résolument dans la création de parcs thématiques historiques. Le parc thématique se distingue du musée de plein air en ce qu'il repose largement sur des présentations multimédias bien conçues, la planification des visites, des modes de commercialisation complexes et d'autres éléments directement empruntés aux parcs thématiques américains, comme les voyages organisés, les animateurs, les campagnes publicitaires intensives, les activités programmées, etc. Un parc de ce type est en cours d'installation pour les mégalithes de Carnac en Bretagne et un autre à proximité des sites paléolithiques des Eyzies en Dordogne.

En fait, la formule du parc thématique, qui est dédaignée pour les musées de site, les musées de plein air et les écomusées, convient très bien pour les sites préhistoriques qui n'auraient autrement pas grand-chose à offrir au visiteur et dont les vestiges doivent être soigneusement protégés des touristes et/ou de l'environnement. La plus grande réussite à cet égard est le site de Yorvik, à York, en Angleterre, dont la paternité revient à la société Disney.

Je ne suis pas surpris que la société Disney ait décidé d'établir son antenne européenne en France puisque cette dernière est le centre du monde muséal européen. Le plan directeur de Disney pour l'Europe prévoit une forte circulation intracontinentale des trésors culturels des musées européens et américains comme le Metropolitan Museum et le Louvre, qui devrait valoriser son image au sein de la communauté culturelle européenne et, en fin de compte, de la communauté mondiale. Disney prétend être connue à l'avenir plus pour son action dans le domaine de la culture que pour Mickey Mouse. Un nouveau département des musées, discrètement constitué au siège de la société à Burbank, a déjà permis de faire circuler d'importantes collections ethnographiques et d'art africain. Disney semble n'avoir aucun mal à se faire prêter des pièces même par les musées les plus prestigieux, car les 50 millions d'entrées enregistrées annuellement dans ses parcs thématiques permettent d'escompter des résultats analogues pour ses expositions itinérantes.

Enfin, dans le Nouveau Monde, l'Amérique latine est paralysée par l'infla-

tion et ne peut continuer sur la voie ouverte par le Musée d'anthropologie de Mexico qui, il y a 25 ans, a fixé des normes nouvelles d'exposition suivies par le monde entier. La restauration des vestiges anciens se poursuit au Mexique à un rythme ralenti mais les richesses archéologiques des autres pays d'Amérique latine sont vouées à l'abandon et à la destruction.

Aux Etats-Unis, on n'a guère enregistré de progrès dernièrement dans le domaine des musées à part les mesures prises en vue d'achever l'exécution du plan directeur relatif à l'ensemble de la Smithsonian à Washington et l'aménagement des installations existant à New York et à Los Angeles. Les musées de plein air comme ceux de Dearfield et de Williamsburg ne sont en général que la réplique de leurs équivalents européens, comme le musée de Skansen en Suède. Le dernier apport notable des Etats-Unis est le parc thématique dont l'essor a été étroitement lié à l'industrie cinématographique. Les premiers parcs thématiques ont été pour la plupart un désastre culturel mais des parcs thématiques culturels et historiques plus spécialisés commencent maintenant à apparaître. Le plus réussi est l'ensemble de Southstreet Seaport Ellis Island qui retrace l'histoire du port de New York et celle des immigrants pour qui il fut la porte de l'Amérique. Bien qu'il n'ait pas été conçu comme un parc thématique, il présente un grand nombre des caractéristiques que je prête à cette formule — comme les présentations multimédias élaborées, les animations (dans ce cas à bord de bateaux), la commercialisation intensive et les services de restauration et de transport. A ce jour, il a coûté plus d'un milliard de dollars des Etats-Unis.

Grâce aux techniques de planification intégrée, de commercialisation, de communication et de services et à la combinaison d'effets physiques et d'images cinématographiques ou vidéo que les Etats-Unis élaborent à l'heure actuelle, les parcs thématiques vont révolutionner les musées dans le monde entier au cours de la prochaine décennie. Ils comportent d'efficaces éléments générateurs de recettes assurant des ressources en capital auxquelles aucun musée traditionnel tributaire des fonds publics ne saurait prétendre. L'approche intégrée des parcs thématiques inaugure une méthode que nous devons finalement tous adopter.

C'est là une vision qui peut sembler sinistre et désespérée mais qui présente néanmoins un immense intérêt pour les

muséologues des années à venir. En fait, je crois que nous pouvons nous approprier les techniques des parcs thématiques et leur damer le pion par des résultats dont ils ne pourront égaler la valeur intrinsèque. J'ai la conviction que nous devons utiliser nos compétences et notre formation pour résoudre ce problème. Ainsi, le phénomène du pèlerinage me fascine en tant qu'anthropologue depuis que j'ai étudié un lieu de culte et de pèlerinage vieux de plus de 5.000 ans sur la côte péruvienne. Les mégalithes d'Europe ont une dimension temporelle et une fonction comparables. En réalité, tout phénomène de culte/pèlerinage revêt deux aspects essentiels : le premier est la propagation du culte par les missionnaires, les commerçants, les artisans itinérants ou les chamans. Dans tout le Canada, un « culte du prophète » s'est répandu parmi les chamans indiens avant que les prêtres missionnaires n'arrivent au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce culte jette les bases de formes nouvelles de communication entre les êtres. Sa propagation s'accompagne souvent d'apports linguistiques, cérémoniels, sociaux et techniques et d'un phénomène de mythification des objets rares du culte qui deviennent « l'authentique ». Il crée des reliques comme la vraie croix, le suaire du Christ, les ossements des saints, etc. C'est la vénération des reliques ou objets de culte qui pousse les hommes à quitter leur foyer et à parcourir de longues distances pour voir et, si possible, toucher « l'authentique ». Beaucoup de pièces des musées européens proviennent directement des collections d'objets religieux de l'Eglise comme celles des musées du Vatican et de Topkapi.

Mais considérons un autre type de pèlerinage et voyons ce qu'il peut nous enseigner sur ce phénomène. Prenons par exemple le sport. Son évolution récente est marquée par la constitution d'un réseau de centres omnisports qui ont poussé littéralement comme des champignons dans toute l'Amérique du Nord au cours de la dernière décennie. Celui de Montréal n'est toujours pas achevé au bout de 10 ans ou presque et a déjà coûté plusieurs milliards de dollars. Toronto, Vancouver, Seattle, Dallas, Indianapolis, la Nouvelle-Orléans — cette liste n'est pas exhaustive — ont dépensé un milliard ou à peu près autant pour se doter d'équipements qui leur permettent d'accueillir de grandes manifestations sportives. Il serait impensable que les municipalités dépensent autant s'il n'y avait la télévision qui diffuse le message

1. Voir dans *Museum*, n° 148, 1985, « Images de l'Ecomusée ».

du culte sportif et alimente et élargit une audience de plusieurs millions de personnes, captant son intérêt assez longtemps pour que les annonceurs puissent lui vendre des biens et des services. Tous les fanatiques finissent par vouloir aller sur place non seulement assister au déroulement de la manifestation (qu'on voit mieux à la télévision grâce à l'arrêt sur l'image, au retour en arrière et au zoom) mais aussi participer à une expérience nouvelle de communication en compagnie de milliers de semblables, expérience renforcée par des sensations olfactives et autres qui ancrent les souvenirs profondément dans l'esprit et sont une source inépuisable d'anecdotes à raconter à ceux qui n'ont pas eu la chance de faire le voyage. Les « pèlerins » ont vécu une forme d'initiation, un apprentissage partagé qui les lie aux autres initiés et rehausse leur prestige aux yeux de leur prochain.

En résumé, un phénomène coûtant des dizaines de milliards de dollars par an et caractérisé par des infrastructures, des modalités de diffusion et des formes de pèlerinage inédites a pleinement réussi la synthèse entre un expression culturelle ancienne, la compétition sportive, et les médias électronique modernes. La place occupée par le sport dans les médias s'explique en grande partie par le fait qu'il suscite une réaction émotive et viscérale et qu'il est totalement « axé sur l'événement ». C'est cette dernière particularité qui le rend intéressant, les médias étant eux-mêmes commandés par l'événement. Nul ne songe à regarder les matches de la semaine précédente dont les résultats sont déjà connus.

Revenant brièvement au monde muséal, on peut dire qu'il est presque « non événementiel » par définition. Auparavant, les musées étaient toujours pour les médias horriblement immuables et ennuyeux. Les conservateurs s'en sont rendu compte il y a plusieurs décennies et ont entrepris de créer de véritables événements muséologiques. Les plus importants ont été les « superproductions » ou expositions « du style Toutankhamon », l'exposition consacrée au roi enfant ayant inauguré la formule. Il n'a pas fallu des milliards pour réaliser l'exposition Toutankhamon mais celle-ci a créé une demande de biens et de service qui, elle, s'est chiffrée à des milliards de dollars, pour la seule étape New York, selon une étude autorisée parue récemment.

Au cours de la dernière décennie, les directeurs de musées ont beaucoup pratiqué la superproduction afin de s'assurer le concours des médias, mais l'opération

s'est souvent soldée par un échec financier pour l'institution qui la parrainait. Les superproductions nécessitent en effet des espaces d'un à deux mille mètres carrés soigneusement climatisés pour protéger les objets infiniment précieux qui constituent leur principal attrait. La construction d'espaces de ce genre peut coûter jusqu'à cinq millions de dollars aux prix actuels s'il s'agit de compléter des installations existantes et beaucoup plus encore si l'on construit des locaux séparés. Au Canada, le plus bel exemple de superproduction a été la dernière grande exposition organisée à Montréal par le maire. M. Drapeau, sur Ramsès II et les trésors de la Chine, sans compter les expositions jumelles organisées sur Picasso et Miro au Musée des beaux-arts de Montréal. Les données aujourd'hui disponibles montrent que l'exposition Ramsès II a rapporté beaucoup d'argent à ses commanditaires et a enrichi de dix millions la ville de Montréal. Au Canada, ces expositions n'ont pas encore conquis les médias populaires et, si elles ont un impact notable sur le plan régional, elles n'ont pour l'instant guère d'influence à l'échelon national.

Aux Etats-Unis, la Smithsonian Institution peut prétendre au rang de musée d'importance nationale, voire de véritable lieu de pèlerinage. A preuve, Alistair Cooke qui rappelle aux téléspectateurs que chaque Américain doit s'y rendre au moins une fois avec sa famille et les dix millions de personnes qui suivent ce conseil chaque année. La Smithsonian Institution de Washington a retourné la situation en sa faveur en exposant des « symboles médiatiques ». Lors de ma dernière visite, j'ai appris que les dix attractions les plus populaires étaient les chaises d'Archie et Edith Bunker dans « All in the Family », le chapeau de cowboy de J.R. dans « Dallas », Kermit la grenouille de l'émission « Sesame Street », la veste de cuir de Fonzie dans « Happy Days », les marionnettes Howdy-Doody et Charlie McCarthy et les pupitres du débat télévisé Kennedy-Nixon. Le diamant Hope, qui était auparavant la principale curiosité, a été relégué au second plan par un flot de symboles médiatiques. Qui plus est, l'exposition spéciale la plus connue du Musée d'histoire américaine de la Smithsonian a été le plateau de l'émission « M.A.S.H. » — qui a battu tous les records de fréquentation. Ces objets ne font pas seulement l'admiration des visiteurs américains, il attirent aussi un grand nombre de visiteurs étrangers.

Aussi surprenant que cela paraisse, le

nouveau Secrétaire de la Smithsonian Institution, Robert Adams, a choisi la contestation, doutant, dans l'éditorial du Smithsonian Magazine, qu'il soit plus approprié de montrer des symboles médiatiques que des fossiles.

Pourtant, tout cela n'est rien lorsqu'il s'agit de créer une industrie moderne du pèlerinage. Le Henry Ford de l'industrie nord-américaine du pèlerinage, Walt Disney, fait tous les ans des bénéfices directs de plus d'un milliard de dollars des Etats-Unis. Quant aux retombées économiques qu'il entraîne, elles se chiffrent probablement à une dizaine de milliards par an. A l'instar d'Henry Ford, Disney a intégré toute une activité, comme personne n'avait su le faire auparavant. Alors que Henry Ford s'était contenté modestement d'intégrer la fabrication, les ventes, les pièces détachées et les services de l'industrie automobile, il y a cinquante ans, Disney a intégré la production d'un mythologie (sur film) qui progageait le culte dès le berceau, en diffusant des fétiches et des souvenirs qui sont maintenant des pièces de collection vendues aux enchères chez Sotheby's à New York. Puis il y a trente ans, l'instrument de propagation du culte a changé et Disney s'est servi de la télévision pour satisfaire tous les goûts (clubs Mickey Mouse pour les enfants, films destinés aux familles et émissions éducatives sur la nature). Le coordonnateur de la formation du personnel m'a déclaré que les nouvelles recrues de la société arrivaient déjà préparées par la télévision et le cinéma à l'éthique et à l'optique Disney et qu'il était donc facile de leur inculquer l'esprit « maison ».

La grande réalisation Disney de la dernière décennie a été la mise en place d'un système mondial de diffusion par satellite qui reliera les centres culturels de Californie, de Floride et du Japon (prochainement de Paris et peut-être de la Chine) pour former un réseau dynamique, universel, pouvant atteindre les téléspectateurs sur toute la surface du globe en toute occasion de réjouissance. Avec une audience potentielle de plusieurs milliards de personnes, la chaîne Disney peut vendre de l'espace publicitaire à pratiquement n'importe quelle société multiculturelle visant le marché international.

La société Disney a appris avec le film Blanche-Neige qu'une reprogrammation saisonnière, au moment des vacances, préparait les générations successives à la même expérience. Les compagnies de ballet ont récemment compris que danser

«Casse-Noisette» pendant toute la période de Noël leur rapportait autant que leurs programmes du reste de l'année.

Point n'est besoin d'épiloguer sur le centre culturel créé par Disney à Disneyland en Californie, première chose que Khrouchtchev voulait visiter lors de son voyage aux Etats-Unis (et la seule qui lui a été refusée)! C'était un spécimen de la première génération, placé sous le signe de l'amusement et de la fantaisie, qui ne menaçait en rien les institutions culturelles ou leurs responsables. Disney World en Floride appartenait à la deuxième génération et intégrait l'industrie du voyage (Eastern Airlines devenait le transporteur officiel), notamment des lignes aériennes et des aéroports, des grandes routes, des moyens d'hébergement, des services et des techniques commerciales, la télévision étant l'instrument de propagation du culte.

La troisième génération a vu le jour avec l'Epcot Centre à Orlando, en Floride, qui était délibérément destiné aux adultes et consistait essentiellement en un parc thématique scientifique (Future World) assorti d'un parc thématique culturel (World Showcase). A ce jour, plus d'un milliard et demi de dollars canadiens ont été dépensés pour Epcot dont le coût dépassera 5 milliards de dollars au cours de la décennie à venir lorsque d'autres phases du projet seront réalisées (il est prévu 40 nouveaux pavillons nationaux en plus de la douzaine existant actuellement à World Showcase). Chaque pavillon national fonctionne selon un modèle qui met l'accent sur une approche multimédia intégrée. Les composantes en sont les suivantes : structures représentatives des architectures nationales pour l'atmosphère générale, un cinéma moderne pour le contexte et l'information, des interprètes et des acteurs en chair et en os pour l'aspect humain et l'authenticité, un restaurant pour la satisfaction du palais, une boutique ou un marché pour l'achat de souvenirs, enfin et surtout un musée climatisé et sûr pour l'exposition des trésors nationaux du monde entier. C'est cette dernière innovation qui devrait faire peur aux directeurs de musée. Personnellement, je la trouve dangereuse.

Les concepteurs de la société Disney ont vu loin et anticipé l'avenir. Les statistiques montrent que l'Epcot Centre reçoit chaque année plus de visiteurs canadiens (trois millions et demi) que l'ensemble des musées nationaux et de nos expositions itinérantes. Le plus

inquiétant, est que les «inventeurs», comprenons les («planificateurs»), de la société Disney ont estimé que l'intérêt du public se relâcherait dès qu'il aurait plus de nouveau pavillon et que le seul moyen de le ranimer était de changer régulièrement le contenu des pavillons (les biens culturels meubles) et d'en faire un événement couvert par les (leurs) médias. Il semble que des négociations soient en cours avec le Louvre, le British Museum, l'Ermitage, la Cité interdite, le Musée canadien de la civilisation et beaucoup d'autres établissements pour leur emprunter chaque année des trésors nationaux de premier ordre et certains des catalogues les plus beaux et les mieux écrits qui aient jamais été produits. Qu'advierait-il des superproductions de nos musées d'ici cinq ans lorsqu'un Canadien de Sudbury ou de Trois Rivières pourra passer une semaine à Epcot à contempler les trésors nationaux de dix grands pays (et à prendre le soleil), et que son voyage lui coûtera moins cher, tout compris, que la semaine qu'il passerait à Toronto ou à Montréal pour voir une grande exposition ?

Une réaction «autogène» mérite d'être signalée à cet égard : West Edmonton Mall — vaste centre commercial de plus de 500.000 m<sup>2</sup> qui a coûté plus d'un milliard de dollars et connaît un grand succès en tant que centre de vacances intégré qui donne aux Canadiens de l'ouest un choix autre que le Mexique, la Californie ou Hawaii. Bien que West Edmonton Mall soit un parc thématique — c'est «le plus grand parc d'attractions couvert du monde» — avec en plus des reconstitutions de rues anciennes et de navires, il lui reste à ajouter autre chose que les danses folkloriques et l'artisanat local à son répertoire culturel.

En conclusion, on peut dire que la prolifération des centres commerciaux géants en Amérique du Nord, phénomène qui fait actuellement son apparition à Minneapolis et gagnera bientôt d'autres centres américains, voire Toronto ou Montréal, est le premier problème majeur auquel la Société Disney doit faire face. Le point faible de Disney a toujours été la commercialisation des produits, qui est par contre le point fort des centres commerciaux. En Amérique du Nord, les courses occupent jusqu'à 25 % du temps et le tourisme à longue distance 1 % seulement. En fait les centres commerciaux géants pourraient être à l'avenir les principaux clients des expositions des musées traditionnels, phénomène déjà apparent au Japon. Ils pourraient aussi constituer

pour les musées ou les gouvernements une source de recettes aussi substantielle que les «expositions à louer» le sont déjà pour l'Egypte et la Chine.

La dernière trouvaille de la société Disney est la formule de la quatrième génération qui a été annoncée récemment. Il s'agit d'un studio géant qui sera édifié près d'Epcot en Floride et sera essentiellement destiné à produire des films cinématographiques et vidéo pour les insatiables réseaux de télédiffusion et un marché des cassettes en pleine expansion. Le projet comporte un autre élément : la visite des studios, inspirée de celle des studios d'Universal à Hollywood. Les «invités» pourront pénétrer dans l'enceinte même où les mythes sont fabriqués sans gêner le processus de production. Ils trouveront tout de suite leurs fétiches dans des boutiques et les grands prêtres-acteurs seront à leur disposition pour des photos et même des vidéosouvenirs. Ils pourront être intégrés électroniquement à un enregistrement vidéo du dernier épisode de «La guerre des étoiles» ou de «Rambo».

Venons-en maintenant à la signification philosophique de ces phénomènes que sont les centres commerciaux, les manifestations sportives et les parcs d'attraction. Je dois beaucoup dans ce domaine au philosophe japonais Masuda, au gourou canadien de la communication Marshall McLuhan et au structuraliste français Claude Lévi-Strauss. Masuda a forgé l'expression «société de l'information» pour la période postindustrielle qui, selon lui, a débuté en 1975 avec la pénétration généralisée de l'électronique dans le monde. L'information et l'expérience ont remplacé les produits de base comme fondements de la richesse. L'économie des Etats-Unis ne s'appuie plus sur les produits industriels (matériel) mais sur l'information et les services (logiciel).

Selon Robert Kelly, de l'Université de Colombie britannique, les membres de la société de l'information tirent désormais leur prestige de l'expérience acquise et de l'information qu'ils diffusent plus que de leurs richesses matérielles. Les visiteurs des musées réagissent en conséquence, assistant à des spectacles de qualité pour s'informer et à de grandes expositions pour l'expérience (partagée) qu'elles leur procurent. Si, dans le passé, ils contemplaient les trésors des musées à travers des vitres dont l'épaisseur était fonction de la valeur monétaire des pièces présentées, à l'heure actuelle, ils veulent des expositions permettant une expérience plus directe, où rien ne les sépare de l'objet

exposé. Les musées spécialisés proposant des démonstrations ou même un contact direct avec les objets, comme les musées pour enfants et les musées de plein air, se sont multipliés. Les musées de plein air sont en fait sur le point de remplacer leurs pièces anciennes par des répliques de rouet ou de vide-pomme.

Les collections sont subitement devenues une sorte de fardeau pour les musées. La plupart des directeurs de musée ont maintenant l'impression de gérer un hôpital gériatrique dont tout le budget est consacré à maintenir en vie des patients à l'aide d'équipements coûteux et techniquement très perfectionnés. Les conservateurs sont comme les parents qui veillent à ce que l'équipement de vie ne soit pas débranché. Soixante pour cent des budgets de la plupart des musées servent à maintenir les « réserves » en bon état et les conservateurs ne cessent de lutter pour obtenir davantage. Il ne semble pas y avoir de solution. Le musée est le dépositaire de « l'authentique » encore que, comme je l'indiquerai plus loin, le fardeau puisse être partagé avec d'autres institutions qui, plus que de vastes dépôts, pourraient donner de la vie aux objets. J'ai également une dette envers Marshall McLuhan. Tout le monde connaît son slogan désormais célèbre « Le médium, c'est le message » et la demi-douzaine d'ouvrages qu'il a écrits en s'inspirant des études de Harold Innes sur les commerce de la fourrure au Canada, mais peu de muséologues savent que McLuhan s'est intéressé de près aux expositions du Musée royal de l'Ontario où il a travaillé avec Ted Carpenter et Harley Parker sur des prototypes d'expositions multimédias. Cette formule n'a pas donné grand-chose dans le cas précis de ce musée, mais elle a été reprise à New York où elle a, en fait, directement inspiré des manifestations comme « The New York Experience » puis Expo 67, avant de jouer, à mon avis, un grand rôle dans la conception des pavillons d'Epcot et peut-être, plus récemment, des pavillons du Canada et de la Colombie britannique (notamment) dans le cadre d'Expo 86. Les concepteurs du dernier élément (télévision par satellite) de l'empire Disney se sont sans doute inconsciemment inspirés de McLuhan.

McLuhan m'a profondément influencé moi-même lorsque, dans le cadre du mandat qui m'a été confié, j'ai réfléchi aux moyens qui permettraient au nouveau Musée canadien de la civilisation de toucher le public à l'échelle nationale (et mondiale). Ma principale décision à ce

jour a été de doter le musée d'installations pour la production de programmes télévisés pouvant fournir la matière d'émissions éducatives et spécialisées et fonctionner un peu comme les palais omnisports qui, grâce à l'électronique, touchent un vaste public. Je n'ai pas prévu de réseau de télévision, estimant que nous avons encore beaucoup de chemin à parcourir avant de pouvoir intéresser les stations susceptibles d'en faire partie (à moins que nous ne trouvions un personnel ayant le charisme et la personnalité voulus).

J'ai l'intention de commencer par des mini-productions destinées à un usage interne et à ce que je considère comme un nouveau marché pour les programmes culturels (magazines télévisés). Les espaces du nouveau musée, des salles d'exposition aux théâtres, ont été conçus pour la production télévisée avec des liaisons par satellite de façon à réaliser des programmes simultanés et interactifs qui réunissent des groupes ethniques distants de 16.000 km mais participant au même événement (par exemple, le Nouvel An chinois à Ottawa, Vancouver, Beijing et Hong Kong, avec des danseurs que sépare la moitié du monde — le village global dans la plus pure tradition McLuhan).

D'autres musées nationaux, des musées de plein air, des sites patrimoniaux et des centres culturels du monde entier pourraient être nos partenaires dans cette entreprise de renforcement des moyens de culture. La création de centres de miniproductions télévisées est à mes yeux un antidote contre l'expansion de certains réseaux à laquelle nous assistons aujourd'hui, de même que les minisalles multiplex gérées par des intérêts canadiens ont neutralisé l'action des chaînes américaines de salles de cinéma qui ont étouffé la production de films canadiens (et l'identité culturelle canadienne) pendant des années. Comme l'indiquent depuis peu de multiples signes dans tous les domaines, en architecture, en art, et dans le cinéma, « le vernaculaire est de retour ». Les musées devraient être prêts à relever le défi comme les institutions religieuses l'ont fait aux Etats-Unis où la télévision religieuse est actuellement en train de regagner les fidèles perdus au cours des dernières décennies.

Le vide s'emplit d'une myriade d'images du patrimoine. Ces images marqueront de leur empreinte les générations futures comme Mickey Mouse a marqué la génération actuelle. J'ajouterai que je redoute les médias autant que je crois en eux. Hitler a été parmi les premiers à en



planifier l'utilisation à l'échelle nationale. L'alphabétisme visuel a entraîné l'analphabétisme textuel.

Pour la plupart des gens, l'expérience aujourd'hui est essentiellement d'origine électronique (téléfilms et films vidéo). On se familiarise avec les crises de l'existence, les soins et les problèmes de santé, la religion, la guerre et les catastrophes naturelles, la géographie, voire, dans certains cas, la vie sexuelle par la télévision. Aucune population n'a jamais disposé d'une grille d'expériences personnelles aussi vaste. De plus en plus il s'agit d'un phénomène mondial. Malheureusement, l'expérience électronique est fortement mise en forme. L'actualité est devenue épisodique (tranches de 28 minutes) et la vision de l'accidentel même est sensiblement transformée. Ainsi, l'invasion récente du football américain en Grande-Bretagne sous forme de « séquences de buts » le confirme. Les Britanniques pensent désormais que les caractéristiques du football américain sont le sexe (à cause des majorettes) et la violence (en raison des séquences de buts), ce qui est suffisant pour convertir un grand nombre d'adeptes à ce nouveau culte et pour permettre aux chaînes de télévision américaines de vendre des émissions de football à l'Europe, de construire sur ce continent des palais omnisports encore plus grands et de payer davantage leurs superstars du sport.

Enfin ceux auxquels je dois le plus sont Claude Lévi-Strauss et ses disciples structuralistes. Ils m'ont enseigné que toutes les entreprises de l'humanité sont en fait des transmissions culturelles — visant à inculquer à l'homme le sens de la relation avec ses semblables — dont l'expérience partagée est le véhicule et que ravivent de nombreuses images du culte ainsi qu'une assurance périodique de la réalité obtenue par des pèlerinages aux centres culturels. Selon les structuralistes, les objets mêmes diffusent des messages — sur l'appartenance culturelle et bien d'autres données — et ces « émissions », qu'elles revêtent la forme d'un mythe, d'une œuvre d'art, d'un objet fabriqué, d'une organisation familiale, d'un ordre politique ou surtout d'une langue, sont fortement structurées au moyen de syntaxes culturelles qui relèvent dans une large mesure du subconscient des acteurs.

Pour assurer les « gradations » (zone grise), dans tous les phénomènes culturels, les êtres humains créent dans leur esprit des ensembles antinomiques, qui font penser à la commutation binaire en informatique. Ces ensembles binaires

(haut/bas, sec/humide, noir/blanc, mâle/femelle, et ainsi de suite) catégorisent la réalité appréhendée par l'expérience et aident le cerveau à la traiter, la mémoriser ou la rejeter. Les « armatures » ou gabarits culturels sont le produit de systèmes culturels qui permettent au cerveau de trier des formes complexes de culture et de placer des groupes entiers d'information sur sa grille des réalités, ce qui témoigne de l'efficacité du cerveau humain et de son aptitude à reconnaître les combinaisons qui se réduisent à des ensembles dichotomiques.

Les musées ont un rôle sans pareil à jouer dans la formation de la grille des réalités et d'expériences de l'individu. Aux jeunes visiteurs, l'exposition propose une échelle, des séquences en temps réel et un contexte que ne donne jamais l'expérience acquise par les médias électroniques. Dans les musées, les causes et les effets ne sont pas présentés dans un ordre autre que l'ordre réel. La télévision rompt la chaîne des causes suivies d'effets qui est à la base de la science et de la philosophie occidentales. Ma nièce de cinq ans croit que *tyrannosaurus rex* fait 30 cm de haut (elle regarde la télévision sur un écran de 49 cm) et cohabite avec les êtres humains parce qu'elle n'a jamais vu de dinosaures dans un musée. Lorsque ses expériences seront ancrées dans la réalité, elle saura que les dinosaures étaient grands comme des maisons et existaient avant les hommes. Elle aura ainsi progressé dans la connaissance. C'est dans cette optique que j'estime justifié de consacrer des sommes considérables à l'étude et à la préservation de notre passé, et de la nature en général, et au fonctionnement des musées représentant la connaissance qui en résulte.

Il est un dernier point que je souhaite évoquer. L'une des « armatures » ou structures les plus séduisantes que l'homme ait conçues est l'« initiation ». C'est le processus par lequel la personne ignorante est admise à la connaissance. L'épreuve est collective ou solitaire, mais elle est prévisible et fondée sur la réaction du cerveau humain à certain stimulants. Par exemple, nos ancêtres bandaient les yeux de l'initié ou lui capuchonnaient la tête pour la mener d'une image sainte à l'autre. Au bout d'un certain temps, ils lui rendaient la vue et la représentation du saint se gravait de façon indélébile dans sa mémoire. Il en résultait souvent une conversion ou une confirmation de la foi religieuse. Les écrans de télévision ont un effet très semblable dans la mesure où ils impriment des images lumineuses

dans notre cerveau (avec comme seule limite le degré de saturation que nous ne pouvons dépasser).

Je veux dire que le musée « boîte noire » s'est égaré sans le vouloir sur le terrain de l'expérience initiatique et que, se retrouvant dans un domaine passionnant, il a entrepris de l'explorer. Quelques musées ont atteint l'objectif vers lequel tendent pratiquement tous les films, à savoir amener le spectateur à modifier sa perception (changement cognitif) ou son attitude. A ma connaissance, très peu d'expositions émeuvent le visiteur jusqu'aux larmes alors que les films ont souvent cet effet.

Une autre approche très voisine consiste à voir dans le musée l'instrument d'une initiation séquentielle qui dure toute la vie. Jusqu'à un certain point, l'attrait des musées sur le grand public s'exerce dans un ordre donné. Les jeunes enfants, qui doivent explorer par paliers la vie naturelle de la planète, s'intéressent d'abord aux dinosaures puis, très vite, aux mammifères marins et aux autres formes de vie, pour passer ensuite aux divers aspects de l'humanité, en particulier aux autochtones ou aux populations étrangères. Plus grands, ils se tournent vers les musées des sciences et seul un petit nombre, continuant dans cette voie, vont jusqu'aux musées d'art. Évidemment, les hommes oscillent entre différents types de musées mais, d'une façon générale, l'initiation est « directionnelle » et se fait par étapes successives et par l'acquisition permanente d'éléments nouveaux, comme l'éducation à l'heure actuelle.

Un aspect connexe de l'initiation est le théâtre. Il est souvent difficile de le séparer du rituel et l'un et l'autre peuvent naturellement être utilisés pour enrichir l'expérience muséologique. Les musées de plein air ont été les premiers à recourir au théâtre, en procédant à des improvisations à la première ou à la troisième personne ou en recherchant et commandant des pièces historiques adaptées à leurs sites. La forteresse de Louisbourg et d'autres lieux historiques nationaux du Canada sont célèbres à juste titre pour leurs réalisations en la matière. En tant qu'anthropologue, je pense que cette approche peut grandement aider nos musées à atteindre leur but principal qui est de contribuer à développer la compréhension interculturelle et un sens de l'expérience canadienne. Murray Shafer a montré combien l'opéra pouvait être efficace en montant « Ra », spectacle inspiré du Livre des morts de l'ancienne Égypte, au Centre des sciences de l'Onta-

rio, et « The Wolf and the Morning Star Princess », commandé par Parcs Canada pour son centenaire et représenté sur un lac, près de Banff, dans l'Alberta. Une autre formule également payante est celle du théâtre « ambulatoire » ou « médiéval » qui consiste à faire passer le public par diverses galeries dans un ordre soigneusement établi et rappelle les mystères du Moyen Age. Nous avons voulu construire dans cette optique les galeries du nouveau Musée canadien de la civilisation. Ces galeries sont équipées d'un certain nombre de panneaux porteurs de textes et de systèmes d'éclairage automatiques, permettant, le jour, l'exposition à des fins d'apprentissage individuel et, le soir, une présentation de caractère nettement plus spectaculaire et théâtral. Signalons en passant qu'un autre problème est ainsi résolu, celui du financement : les Américains du Nord considèrent que les musées ont une fonction éducative et doivent donc être gratuits le jour, mais ils sont prêts à payer pour les représentations théâtrales ou autres activités récréatives qui y sont organisées le soir !

Notre musée a l'intention de jouer sur ces deux tableaux du moins pendant les mois d'été (ce qui devrait justifier en partie son énorme coût), et de rivaliser dans une certaine mesure avec les autres attractions qui sont de plus en plus populaires. Le directeur du Musée de Skansen, ancêtre des musées européens de plein air, installé à Stockholm, m'a dit récemment que Skansen perdait du terrain au profit des multiples festivals qui font fureur dans toutes les villes d'Europe depuis quelques années. Williamsburg a perdu 25% de ses visiteurs lorsque Epcot a ouvert ses portes, mais en a regagné un nombre appréciable en créant un nouvel espace muséographique de vastes dimensions.

La lutte menée pour conquérir le

public devient chaude quand les musées demandent des sommes importantes en dollars pour procéder à des aménagements généralement destinés à accroître les recettes provenant du tourisme. Des études comme celle relative aux activités culturelles de New York montrent bien les effets appréciables de ces activités dont on estime qu'elles rapportent plus de trois milliards de dollars des Etats-Unis par an à la ville.

Je dirai en conclusion qu'à l'heure actuelle le Canada a besoin de gestionnaires du patrimoine qui sachent créer pour vendre leurs produits et leurs services au public un réseau intégré analogue à celui des entreprises privées mais dont le contenu soit plus large et signifiant. L'intégration peut commencer au niveau des ressources muséologiques, en particulier des collections. Il n'est pas nécessaire de modifier les fonctions du conservateur, mais la multiplication des prêts à long terme à des musées régionaux permettrait de montrer au public une plus grande partie des collections, en particulier des collections nationales. La décentralisation des collections favoriserait le tourisme et créerait de nouveaux moyens d'enseignement à l'échelle des régions.

### Conclusions

Les tendances qui semblent se dégager de ce tour d'horizon, pour le proche avenir, sont notamment les suivantes : les collections seront gérées beaucoup plus rigoureusement, sur le plan mondial — la plupart des collections existantes constituent un fardeau démesuré pour les musées ; les nouveaux musées chercheront à emprunter des collections plutôt qu'à en acquérir à titre permanent ; tous les musées adopteront des méthodes plus interactives et mieux adaptées à leur public, faisant largement appel au bénévolat et aux techni-

ques nouvelles pour atteindre ce but. La distinction entre musée traditionnel et musée de plein air s'atténuera dans une large mesure ; il faudra rendre les collections plus accessibles au public et les placer dans un cadre plus approprié que celui des anciens dépôts centraux ; les pièces de musée conserveront leur qualité de symbole essentiel dans le système d'information et perdront celle d'objet précieux et rare qu'ils avaient dans le système ancien, fondé sur le produit marchand ; ils seront mis en valeur par les moyens électroniques qui peuvent apporter beaucoup d'informations connexes à leur sujet ; on continuera à développer les présentations multimédias dans les musées pour montrer les collections dans un contexte favorable et en donner une expérience plus directe par un réalisme accru (Omnimax holographique trois dimensions, par exemple) et l'utilisation de techniques plus théâtrales ; à leur fonction éducative qui restera primordiale, les musées ajouteront une fonction de divertissement pour se procurer des recettes et rivaliser avec d'autres attractions ; nous apprendrons à utiliser plus efficacement le drame rituel, l'initiation et le théâtre dans le cadre du musée, pour « donner vie » aux objets exposés et les rendre intéressants ; le financement des musées par l'Etat devra être rationalisé et être axé sur la génération de recettes, essentiellement par le truchement du tourisme et de ses retombées sur l'économie ; il importe d'intégrer davantage le tourisme aux activités des institutions responsables du patrimoine afin d'obtenir cet effet de ruissellement ; les musées devront prévoir des manifestations dans leurs calendriers en vue d'attirer les médias ; le développement d'une identité nationale dépend fortement de la participation des médias, quel que soit le plan culturel adopté. ■

[Traduit de l'anglais]

## L'archéologie à la portée du peuple

L'archéologie est bien vivante à Chypre. Une vingtaine de fouilles de grande ampleur sont effectuées chaque année dans des sites allant du Néolithique (vers 7000 avant notre ère) jusqu'aux périodes byzantine et médiévale. Ces fouilles sont entreprises par le Département des antiquités de Chypre et par une bonne douzaine de missions étrangères provenant de diverses universités d'Europe et des Etats-Unis d'Amérique. En outre, on procède dans l'ensemble du territoire de la République de Chypre à de nombreuses opérations de sauvegarde nécessitées par l'accroissement rapide de l'afflux touristique dans des sites tels que Paphos (dans la partie occidentale de l'île) et Amathonte (dans la partie méridionale). Le Département des antiquités de Chypre entreprend également des réparations et restaurations de grande ampleur des vestiges de toutes les périodes (églises et monastères byzantins, châteaux médiévaux, etc.). Plusieurs très belles mosaïques romaines et fresques de la période byzantine ont été découvertes à Paphos et restaurées au cours de ces dernières années. En outre, de nouveaux musées archéologiques et musées d'ethnographie ont été inaugurés. Dans certaines zones rurales, des ensembles entiers de maisons ont été déclarés monuments historiques et sont maintenant en cours de restauration.

Pour sensibiliser le grand public à toutes ces activités archéologiques, et en particulier les habitants des régions où ces activités se déroulent, le Département des antiquités organise des colloques en plein air, avec la collaboration des autorités communales. C'est ainsi qu'en 1985 a eu lieu à Kissonerga (dans la partie occidentale de Chypre) un colloque consacré à l'archéologie et à l'histoire de la zone de Paphos. Les orateurs étaient notamment des archéologues du Département des antiquités et des archéologues des missions étrangères en activité dans la zone de Paphos. Il y a eu six courtes conférences accompagnées de diapositives sur divers sujets et périodes. La partie « théorique » du colloque a duré environ deux heures et a été suivie d'une « fête » offerte par les autorités du village et par des danses locales. Le nombre des participants a largement dépassé toutes les espérances. Environ 700 personnes sont venues assister au colloque, et notamment presque toute la population du village, ainsi que celle des villages voisins et d'endroits aussi éloignés que Nicosie et Limassol. La traduction simultanée en anglais des discours prononcés en grec (et vice versa) était assurée à l'intention des participants anglophones.

Cette manifestation a eu un tel retentissement que les autorités des autres villages ont littéralement « exigé » du Département des antiquités qu'il leur donne la possibilité d'organiser des colloques du même ordre sur leur propre territoire. En conséquence, un colloque a été organisé en 1986 dans le village de Kalavassos sur les fouilles archéologiques de Kalavassos-Khirokitia-Maroni et un autre à Kouklia sur l'archéologie de Palae Paphos et l'histoire du culte d'Aphrodite dans cette région. Un autre colloque (le deuxième depuis 1985) a eu lieu à Kissonerga sur l'archéologie de Kissonerga et de Nea Paphos. Le succès de ces colloques a été considérable, et plusieurs autres doivent être organisés en 1987 dans des régions où l'on procède à des fouilles archéologiques.

L'objectif est évident : il s'agit de sensibiliser la population à son patrimoine culturel, de créer des sociétés d'amis des monuments et des musées dans des régions d'une importance archéologique cruciale et de créer des relations amicales dans une atmosphère détendue entre les villageois et les archéologues. ■

[Traduit de l'anglais]  
V. Karageorghis

Directeur du Département des antiquités, Chypre

## Présentation de la culture : problèmes et défis

L'évolution de la société, celle notamment de l'attitude vis-à-vis de la culture, contraint les musées d'ethnographie à remettre continuellement en question leur propre identité. Au terme d'une réflexion sur leur position dans la société et leurs relations avec les peuples qu'ils représentent, les musées d'ethnographie vont devoir adapter leurs politiques d'acquisition, d'exposition, d'enseignement muséographique et de recherche. Les musées européens d'ethnographie ont depuis longtemps l'habitude de trop souligner le côté exotique dans leur présentation des cultures. Nombre d'entre eux ont entrepris de se remettre en question et de revoir leurs politiques.

Dans les pays dits du « tiers monde », les musées nationaux, dont un grand nombre ont été fondés par leurs maîtres coloniaux et sont imprégnés d'une vision coloniale de la culture, se heurtent à des questions d'identité nationale, de tribalisme et d'authenticité.

Les musées nationaux peuvent-ils jouer un rôle dans l'édification de la nation ? Les musées nationaux peuvent-ils continuer à présenter des cultures « traditionnelles », alors même que celles-ci ont pratiquement cessé d'exister ?

Les musées d'ethnographie sont-ils condamnés à devenir des musées historiques, exposant des collections historiques de cultures défuntes ? Les musées d'ethnographie peuvent-ils contribuer à combler l'écart entre le monde développé et le tiers monde ?

Dans le cadre des préparatifs de la Conférence triennale de l'ICOM qui se tiendra aux Pays-Bas en 1989, le CIME (Comité International des Musées d'ethnographie) prépare une préconférence internationale sur le thème : « Présentation de la culture : problèmes et défis ». La Conférence sera organisée à Leyde, à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire du Rijksmuseum voor Volkenkunde (Musée d'ethnographie d'Etat) du 7 au 12 septembre 1987.

Le programme comprend :

- des conférences sur les nouvelles politiques muséographiques, les nouvelles conceptions des programmes éducatifs, des expositions et de techniques muséographiques;
- la visite de musées d'ethnographie des Pays-Bas : le musée d'Amsterdam qui a été restauré en 1979, l'Afrika Centrum, restauré en 1980, le musée de Rotterdam restauré en 1986, le Museon construit en 1986, l'Afrika Museum agrandi en 1987 et le musée de Leyde en cours de restauration;
- des débats entre les musées des cinq continents sur la façon dont la pratique muséologique peut refléter une vision changeante de la culture. ■