

# *Museum International*

No 187 (Vol XLVII, n° 3, 1995)

## **Les Musées de la ville**

# Agenda UNESCO du patrimoine mondial

En acquérant  
l'*Agenda  
UNESCO du  
patrimoine  
mondial*, vous  
contribuez aussi  
à la sauvegarde  
des monuments  
et sites naturels  
en péril.

Les bénéfices  
des ventes  
de l'*Agenda* sont  
destinés à aider  
un grand nombre  
de pays pour  
la sauvegarde de  
leur patrimoine.

## Agenda UNESCO du patrimoine mondial 1996

1995, 64 p., ill.  
Trilingue :  
anglais/français/espagnol  
ISBN 92-3-003202-6

99 FF  
Paiement par chèque  
à l'ordre de l'UNESCO ou  
par cartes Eurocard,  
MasterCard ou VISA  
(numéro de la carte  
et date d'expiration).

### Pour commander:

S'adresser aux  
distributeurs nationaux  
des publications  
de l'UNESCO dans  
chaque pays ou  
directement aux  
Éditions UNESCO,  
Unité des Ventes,  
1, rue Miollis,  
75732 Paris Cédex 15.  
Fax : (33-1) 42 73 30 07.



---

*L'événement* 2 L'UNESCO célèbre son cinquantième anniversaire

*Éditorial* 3

---

*Dossier :*  
*Les musées de la ville*

4 A la découverte de la ville *Nichola Johnson*

7 Des musées qui parlent de la ville *Max Hebditch*

12 L'histoire cachée : le projet « Peuplement de Londres » *Nick Merriman*

17 Artiste et conservateur dans un musée de la ville *Carl Heideken*

22 Histoire, idéologie et politique au Musée d'histoire de Varsovie  
*Beata Meller*

28 La ville imaginaire *Brigitte Scenczi*

30 La ville est le musée ! *Anne Marie Collins*

35 Les musées de Hongrie : lieu de privilège ou service public ?  
*Géza Buzinkay*

40 Muséologie urbaine : une idéologie de la réconciliation  
*Amareswar Galla*

---

*Gestion* 46 Europe de l'Est et de l'Ouest : les idées passent les frontières  
*Mirosław Borusiewicz et Ian Jones*

*Conception* 51 Une exposition pour les enfants au Musée de la Barbade :  
l'étincelle qui fait jaillir la flamme *Wendy Donawa*

*Profil* 56 Le Musée des sciences de Thessalonique : l'apprentissage  
par la pratique *Manos Iatridis*

---

*Rubriques* 62 Trafic illicite

62 Informations professionnelles

## L'UNESCO célèbre son cinquantième anniversaire

Le 24 octobre 1945, la Charte des Nations Unies entre en vigueur. La nouvelle Organisation porte en elle les germes d'un autre partenariat international : en effet, l'article 57 de la Charte prévoit notamment la création d'une institution spécialisée dans les domaines de l'éducation et de la culture.

Une semaine plus tard, le 1<sup>er</sup> novembre, les représentants de 44 pays se réunissent à Londres, dans le cadre d'une conférence convoquée conjointement par les Gouvernements britannique et français en vue d'établir une Organisation des Nations Unies pour l'éducation et la culture. Dans son discours de bienvenue, le Premier Ministre britannique, Clement Attlee, présente ainsi l'œuvre à accomplir : « Aujourd'hui les peuples du monde sont comme des îles qui se lancent des appels par-dessus des océans de malentendus. [...] "Connais-toi toi-même", disait le vieux proverbe. "Connais ton voisin", disons-nous désormais : car notre voisin, c'est le monde entier. »

Après deux semaines de débats animés, qui portent pour une grande part sur l'extension du rôle de la nouvelle institution, eu égard aux progrès spectaculaires réalisés dans le domaine de la science, des délégués finissent par mettre au point le projet d'Acte constitutif de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture — l'UNESCO. Le 16 novembre, le texte est signé par 37 États, et l'Acte final par 41. Ses premières lignes, rédigées par Archibald MacLeish, poète et bibliothécaire du Congrès, qui dirige la délégation des États-Unis d'Amérique, esquissent le mandat de l'Organisation — et sa vision globale du monde : « Les guerres prenant naissance dans l'esprit des hommes, c'est dans l'esprit des hommes que doivent être élevées les défenses de la paix. »

Durant ses cinquante années d'existence, l'UNESCO s'est employée inlassablement à abattre les barrières géographiques qui entravent la diffusion des connaissances scientifiques et intellectuelles, et à encourager le dialogue entre les cultures. Ses activités sont très variées : elles peuvent avoir un caractère spectaculaire (sauvegarde des grands monuments

et des sites), humaniste (lutte obstinée contre l'*apartheid*) ou normatif (Convention universelle sur le droit d'auteur). Parallèlement, l'UNESCO a contribué à la formation de bibliothécaires et d'enseignants, au lancement et au financement de grands programmes de recherche sur les océans et la biosphère, à l'octroi de milliers de bourses à des étudiants d'Afrique, d'Asie et du Pacifique, des États arabes et d'Amérique latine. Elle a pris part, en 1946, à la fondation du Conseil international des musées (ICOM) et a fourni des services d'expert et une assistance technique pour la création ou le développement de musées dans le monde entier. La publication de *Museum international*, paru pour la première fois en 1948 sous le titre de *Museum*, témoigne de la volonté de l'Organisation d'associer les professionnels des musées à la réalisation des objectifs communs que sont le partage des connaissances et la promotion de la compréhension internationale.

Aujourd'hui, 183 États sont membres de l'UNESCO. Ses 2 200 fonctionnaires sont en poste dans 54 pays. Spécialistes de l'éducation, scientifiques, archéologues, anthropologues, journalistes, juristes..., ils apportent leur concours dans de multiples domaines : aider à éliminer le plus grand obstacle au développement, l'analphabétisme ; améliorer les systèmes éducatifs ; préserver l'environnement et maîtriser le processus de croissance démographique ; élargir l'accès à la science et à la technologie tout en refrénant l'exode des compétences ; protéger les biens culturels face aux catastrophes d'origine naturelle ou humaine ; renforcer les capacités de communication et faciliter la circulation de l'information ; promouvoir le respect mutuel et la tolérance, la participation démocratique et la sensibilisation aux droits de l'homme...

La situation internationale nouvelle qui s'est créée après la fin de la guerre froide a conféré une urgence renouvelée à ces objectifs. Alors qu'elle se prépare à affronter les problèmes du XXI<sup>e</sup> siècle, l'UNESCO est plus que jamais consciente de l'importance de sa mission éthique et de son rôle unique de forum et de foyer de la coopération internationale mise en œuvre pour résoudre les grands problèmes de notre temps.

M. L.

Voir Michel Conil Lacoste, *Chronique d'un grand dessein : UNESCO 1946-1993*, Paris, Éditions UNESCO, 1995.

En l'an 2000, une personne sur deux vivra dans une ville. Les études de prospective font apparaître que, de 1990 à 2020, la population mondiale augmentera de 50 %, passant de 5,2 milliards à 7,8 milliards d'habitants ; dans le même temps, la population urbaine fera sans doute plus que doubler, passant de 2,2 milliards à 4,5 milliards d'habitants.

L'intérêt que l'UNESCO porte à la ville s'explique par une réalité urbaine accablante, dramatique et inéluctable<sup>1</sup>. Aujourd'hui, ce n'est plus l'usine ou l'entreprise qui sont le lieu des antagonismes sociaux, c'est le tissu urbain lui-même — la ville — qui transcrit dans l'espace les nouvelles fractures sociales. La ville, qui a engendré tant de choses essentielles — l'urbanité, la civilisation, le politique et la démocratie, la solidarité communautaire et le lien social —, est devenue, aux yeux de beaucoup, un *conglomérat ingérable* de désordres, de chaos, de violence et de pollution. Ali Kazancigil, rédacteur en chef de la *Revue internationale des sciences sociales*, publiée par l'UNESCO, fait observer que « la ville, en tant que lieu de sociabilité et de civilité, comme cité — *polis* — et espace public — *res publica* — où naquirent la démocratie et la citoyenneté, est mise à mal dans ces étendues urbaines tentaculaires ».

Avec le changement radical des structures urbaines, de nouveaux modes de vie se font jour, de nouvelles relations se créent entre espace architectural et espace culturel. Devenus plus confortables, les bâtiments sont aussi plus clos sur eux-mêmes et plus fortement isolés de l'espace public extérieur — des techniques comme l'éclairage électrique, la climatisation ou les télécommunications y ont contribué. Le confort intérieur modifie la rue d'une autre manière encore : ce n'est plus un espace de réunion et de convivialité, c'est un axe de circulation rapide et utilitaire. L'esprit du lieu qui caractérisait l'ancienne cité n'est plus : la ville est devenue un espace quelconque qui peut être découpé, vendu, exploité commercialement<sup>2</sup>. Créatrices de richesses, les zones urbaines portent souvent aujourd'hui les stigmates de l'extrême misère d'un pays.

Pourtant, la ville exerce toujours sa fascination, elle attire riches et pauvres, venus de près ou de loin, elle reste un creuset en constante ébullition de cultures, de traditions, d'espoirs et de langues toujours plus nombreuses et plus diverses. En dernière analyse, c'est là qu'il faut chercher la véritable richesse de la ville : dans les contrastes et les conflits qui nourrissent la créativité. Le Directeur général de l'UNESCO a évoqué ces questions complexes dans une allocution liminaire prononcée lors d'une récente réunion internationale, qui s'est tenue à Rio de Janeiro, sur le thème « La ville, l'environnement et la culture » : « Il faut parier sur la ville, a déclaré Federico Mayor, parce que c'est en elle que se trouvent les solutions ; les villes [...] sont le laboratoire le plus prometteur pour forger notre avenir. [...] La ville] constitue le pari le plus décisif et le plus passionnant qui accompagnera notre entrée dans le III<sup>e</sup> millénaire. »

Les musées de la ville font partie de ce paysage urbain instable et, comme il ressort des articles qui composent le présent dossier, ils s'efforcent de remplir leur nouvelle mission et de répondre à l'attente d'un public neuf. Le musée qui parle *de* la ville doit aussi maintenant parler *à* la ville.

Notre dossier doit beaucoup aux travaux de Nichola Johnson sur le rôle des musées de la ville ; non contente de rédiger l'introduction au présent numéro, elle nous a généreusement prodigué ses conseils éclairés. Son expérience professionnelle, sa patience et sa vaste connaissance du sujet nous ont été d'une aide inestimable.

M. L.

1. Voir « Histoires de villes », *Revue internationale des sciences sociales*, n° 125, août 1990 ; et « La ville éclatée », *Le Courrier de l'UNESCO*, janvier 1991.
2. Voir Richard Sennett, *Flesh and stone : the body and the city in western civilization*, New York, Norton, 1994.

# A la découverte de la ville

Nichola Johnson

*Le premier colloque international sur les musées de la ville, qui s'est tenu en 1993 au Musée de Londres, a été pour une bonne part le fait de Nichola Johnson, alors à la tête du Département des collections sur l'histoire récente de Londres de ce musée. Archéologue et historienne de l'art, elle est aujourd'hui directrice des études de muséologie à l'Université d'East Anglia, à Norwich (Angleterre). Elle parle ici des origines et de la conception de ce nouveau type de musée.*

Les musées de la ville sont un phénomène relativement nouveau. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il est vrai, une poignée d'établissements portaient déjà le nom de « Musée de la ville de... », mais c'est du début du XX<sup>e</sup> siècle que date la première grande vague de musées de ce type, créés essentiellement en Europe et en Amérique du Nord. Leurs précurseurs, en Europe, ont été les sociétés locales et régionales d'archéologie, d'étude des antiquités et de philosophie, dont les membres s'intéressaient surtout à l'histoire lointaine de leur région et ne songeaient guère à enregistrer les événements et les changements qui se produisaient sous leurs yeux. Aux États-Unis d'Amérique, en revanche, des sociétés d'histoire furent créées dans de petites villes et dans des cités en pleine expansion par des gens qu'animait la fierté de savoir qu'ils étaient, à la lettre et de la manière la plus magnifique et la plus consciente, les acteurs de l'histoire nouvelle qui se faisait sur les lieux mêmes où ils vivaient. La société d'histoire a parfois donné naissance au musée de la ville, mais parfois en est demeurée tout à fait distincte, du point de vue de ses collections aussi bien que de son approche de l'histoire urbaine. Dans d'autres régions du monde, ce type de société d'histoire locale poursuit son action concurrentiellement à celle de la ville.

Il est bientôt devenu évident qu'une urbanisation et une industrialisation rapides avaient pour effet de détruire ou d'oblitérer à un rythme préoccupant l'empreinte des établissements anciens. Inquiets, des citoyens ont commencé à plaider pour la création de musées où seraient recueillis les fragments du passé de la ville arrachés à la destruction. Alors, d'imposants édifices ont été colonisés, transformés ou copiés, et des bourgeois généreux se sont faits mécènes, offrant leur temps, leur argent, souvent aussi des objets qui leur appartenaient, pour créer

un mémorial en l'honneur de leur cité. Une cité interprétée, bien entendu, à la lumière de leurs valeurs culturelles et morales.

Les premiers musées de la ville sont à certains égards désavantagés par la durée même de leur propre histoire, indépendamment de celle de la ville qu'ils ont mission d'interpréter. Souvent, leurs collections les plus anciennes ne sont que des variantes modestes des collections des musées nationaux ou régionaux. Meubles, vases, tableaux, costumes, instruments de musique et autres beaux objets ont été rassemblés dans des salles dont le décor évoque la vie et les aspirations des premiers bienfaiteurs. Les objets exposés étaient certes de provenance locale pour la plupart, mais bien peu, en dehors de quelques gravures topographiques et quelques tableaux, rendaient sensibles les caractéristiques et les qualités propres qui distinguent une ville.

De nos jours, certains conservateurs, soucieux de montrer qu'ils sont conscients de la complexité présente de la ville, considèrent ces collections comme un fardeau encombrant et s'emploient à les tenir un peu à l'écart, voire à les exclure de leurs espaces d'exposition. En revanche, certaines de ces collections initiales ont si durablement marqué le caractère d'un musée que celui-ci choisit, à juste titre peut-être, de considérer la conservation et l'interprétation de ce matériau comme un acteur essentiel de son rôle dans la cité. Dans d'autres cas encore, de telles collections ont été à l'origine d'expositions novatrices et de programmes interprétatifs qui, à la fois, mettent en valeur l'histoire du musée et, par-delà cette histoire, orientent le regard vers le passé, le présent et l'avenir de la ville.

Tout aussi encombrantes, ou enrichissantes, selon les points de vue, sont les immenses collections de matériel archéo-

logique et architectural accumulées dans les musées de villes qui sont des foyers de peuplement ancien et ininterrompu. Il est parfois plus facile pour les musées de se cacher derrière ce type de collections et de considérer le passé qu'elles représentent comme la seule histoire valable de la cité. Lorsqu'il y a volonté de les intégrer dans une perspective plus ouverte sur la cité contemporaine, le conservateur est en effet confronté à d'autres difficultés. Convient-il de reconstituer dans les galeries de l'établissement, en leur substituant des copies, les originaux perdus ou supposés ? Faut-il présenter les collections comme des objets d'art et reléguer les pièces indignes d'un traitement aussi noble dans des caisses au sous-sol ? L'interprétation du matériel doit-elle être révisée en fonction de données jugées alors correctes ? Les problèmes — et les possibilités — sont légion. La tendance à se réfugier dans des forteresses académiques bien défendues est particulièrement évidente — et compréhensible jusqu'à un certain point — lorsque se produisent des changements politiques du genre de ceux qui affectent actuellement l'Europe centrale et orientale. Lorsque le calendrier politique est dominé par des impératifs sociaux urgents, le musée de la ville est plus souvent considéré par les autorités locales et nationales comme une charge coûteuse que comme un agent potentiel de transformation sociale.

Les musées de la ville de création récente, qui n'ont pas encore la charge de riches collections et ne subissent donc pas les contraintes que celles-ci représentent sur le plan de la conservation, jouissent apparemment de sensibles avantages. Ils sont libres de s'intéresser essentiellement à la cité contemporaine et aux besoins supposés de ses habitants ; ils peuvent employer les technologies interactives les plus récentes et recourir à des démarches

novatrices des plus passionnantes pour présenter les objets qu'ils possèdent. Ils disposent souvent de locaux qui ont été conçus en fonction des multiples exigences académiques, politiques et sociales qui de longue date pèsent sur nos musées. Mais c'est là précisément, me semble-t-il, que réside leur plus lourd handicap potentiel. C'est une tendance bien fâcheuse de croire que, pour peu qu'on l'organise « comme il faut », le musée — et le musée de la ville en particulier — peut être une panacée : rendons accessibles aux citoyens le plus grand nombre possible de programmes publics, donnons-leur la possibilité de venir librement au musée faire leur propre histoire, et il n'est pas douteux que nous trouverons un remède pour guérir tous les maux de la société urbaine contemporaine. C'est là, je le sais, l'expression très simplifiée d'une attitude en fait plus complexe, mais qui se teinte aisément d'arrogance et, paradoxalement, de condescendance. De surcroît, le risque n'est-il pas grand de faire perdre de vue ce qu'est, fondamentalement, un musée de la ville, à savoir une institution qui rassemble, conserve et interprète des objets d'intérêt local, avec l'histoire des hommes qui leur est attachée ?

Mais admettre qu'un musée de la ville ne peut être tout pour tous à tout moment, ce n'est pas l'affranchir de la responsabilité qui est la sienne à l'égard de l'ensemble des citoyens. Une responsabilité qui le pousse à prendre en compte l'histoire, les aspirations, l'expérience de la ville de citoyens venus d'horizons culturels, économiques et ethniques de toutes sortes, qui le conduit à sauvegarder les aspects perdus ou occultés de leur histoire. Mais, dès lors que l'institution perd de vue la ville elle-même en tant qu'objet principal de sa mission et de son activité, elle cesse d'être un musée de la ville pour se muer en un centre culturel urbain tout

aussi utile, sans doute, bien différent néanmoins.

L'un des aspects les plus intéressants et les plus stimulants des « musées de lieu » tient à cette liberté qu'ils ont d'explorer une gamme quasi illimitée de méthodes de conservation et d'interprétation. Parmi les entreprises les plus passionnantes auxquelles les musées de la ville — anciens ou récents — puissent aujourd'hui s'attaquer figurent la remise en question, la réévaluation, la revalidation de leurs collections. La contribution des artistes contemporains aux activités du musée de la ville est particulièrement précieuse pour la mise en valeur de la réalité urbaine. Mais il serait pratiquement impossible de monter les innombrables expositions auxquelles il faudrait recourir pour essayer de rendre compte, si imparfaitement que ce soit, de l'entité aux multiples visages et aux multiples cultures qu'est la métropole moderne. Mais l'artiste, lui, est à même de s'affranchir des contraintes spatiales et idéologiques auxquelles est soumise toute initiative muséale, si novatrice et si bien intentionnée soit-elle. La photographie, le cinéma, l'histoire orale, les programmes de vulgarisation, les médiathèques..., chaque activité a sa place dans le musée de la ville, chacune le met mieux en mesure de faire apparaître sa supériorité sur la plupart des autres musées : les musées de la ville se situent littéralement au-dessus et au milieu de sa matière brute. Les meilleurs d'entre eux sont un point de départ pour la découverte de la cité, ils incitent les gens à contempler avec un regard neuf, mieux informé et plus tolérant, la richesse du milieu urbain

contemporain et à imaginer, par-delà le visible, le passé et l'avenir possible de l'agglomération.

Les lieux et les croyances jouent un rôle déterminant dans la définition même de notre identité et de notre être. Mais les uns comme les autres sont difficiles à cerner, et il n'est guère possible de les confiner dans l'espace du musée, si éclairée, si imaginative que soit la démarche muséologique adoptée. Mais les collections sont les vecteurs des impressions vives qui, lorsque l'entreprise est vraiment réussie, stimulent et justifient de nouvelles manières d'exister de la ville elle-même.

Les articles qui composent le présent numéro de *Museum international* illustrent quelques conceptions, extrêmement diverses, de la manière dont l'histoire d'une ville peut être contée. Un autre choix de villes et de musées aurait sans doute mis en valeur des réactions différentes à l'environnement et au vécu urbains, ainsi que des attitudes plus variées encore à l'égard de l'histoire des villes et à la responsabilité du musée. Ces articles fournissent des aperçus sur la manière dont les musées de la ville tirent parti des chances qui leur sont offertes et s'acquittent de l'obligation qui leur incombe de toucher leurs publics par le biais d'initiatives qui, tout en relevant de la pratique muséale, ne lui sont pas nécessairement spécifiques. Enfin, et c'est peut-être le plus important, ils révèlent le zèle et l'imagination que tous ceux — et ils sont nombreux — qui travaillent maintenant dans les musées de la ville mettent au service du musée, de la cité et de ses populations. ■



# Des musées qui parlent de la ville

Max Hebditch

*Comment, dans un musée, « présenter » une ville à ses habitants et au public ? Dans un monde de plus en plus urbanisé, comment un musée de la ville peut-il appréhender et expliquer des phénomènes sociaux qui ne cessent de se complexifier ? Max Hebditch, directeur du Musée de Londres, trace les grands axes d'une réflexion sur les problèmes que doivent résoudre ces musées uniques en leur genre. Archéologue de formation, l'auteur a présidé l'Association des musées du Royaume-Uni de 1990 à 1992. Ancien président du Comité national britannique de l'ICOM, il a présidé le colloque « Montrer la ville » qui s'est tenu au Musée de Londres en 1993.*

Au début de l'année 1993, un colloque s'est tenu au Musée de Londres sur le thème « Montrer la ville<sup>1</sup> ». C'était la première fois, à ma connaissance, que des professionnels étaient réunis pour discuter des méthodes employées par les musées lorsqu'ils analysent et interprètent la ville. Alors que les études sur le milieu urbain occupent une place de choix dans la recherche universitaire — études essentielles pour le travail de l'urbaniste —, il est surprenant que les musées aient tant tardé à s'interroger sur leur rôle dans ce domaine. A la différence des grands musées d'art, d'archéologie ou de science qui existent dans nos villes, les musées sur la ville sont le plus souvent des institutions assez modestes, dont le public souvent apprécie mal le rôle véritable.

Ainsi, bien des gens n'ont pas conscience que le Musée de Londres — pourtant relativement important et qui jouit d'un plus grand renom que d'autres institutions de même type — a pour raison d'être la ville de Londres elle-même. On pourrait, bien sûr, dans un souci de plus grande clarté, l'appeler « Musée de l'histoire de Londres », mais, ce faisant, on occulterait le Londres contemporain, la géographie, le cadre naturel. Et pourquoi ne pas le baptiser « Musée de la vie londonienne » ? Ce serait alors faire l'impasse sur des thèmes majeurs comme la croissance géographique, le poids culturel, le rôle économique qui caractérisent une grande métropole. Certains établissements s'accommodent d'une vocation moins exhaustive et se contentent de servir de vitrine pour les beaux-arts ou les arts décoratifs de la cité. Mais n'est-ce pas là une conception bien réductrice du rôle d'un musée, en particulier dans une métropole ?

Parler de « musée de la ville » suppose qu'on dise d'abord ce qu'est la ville. Or, les spécialistes ne s'accordent guère sur ce qui fait cette spécificité. Deux démarches s'op-

posent : la première met l'accent sur l'aire géographique, administrative ou construite qui constitue la ville, par opposition à la campagne ; la seconde privilégie les modes d'organisation des individus et met en regard société urbaine et société rurale.

Selon les canons de l'archéologie traditionnelle, la ville était l'expression première d'une civilisation fondée sur l'écriture et qui pratique une différenciation sociale par classe et par fonction dans le cadre d'un pouvoir « politique » de type monarchique ou théocratique, voire des deux à la fois. L'existence de tels espaces est avérée depuis le III<sup>e</sup> millénaire avant l'ère chrétienne, sinon plus ; ils se caractérisent par des structures symboliques (palais, parlements, édifices religieux, monuments, musées, bâtiments administratifs, édifices commémoratifs, banques, etc.). Ces symboles gardent leur importance — même dans les grandes villes, dans les mégapoles linéaires d'aujourd'hui comme Washington, Philadelphie ou New York. Mais ils ne sont pas fondamentalement propres à la ville : ils se trouvent également dans des villages.

L'idée d'une société spécifiquement urbaine est aussi contestable. Certains grands centres de la vie économique en Europe aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles étaient des foires — par définition, des implantations provisoires — qui se tenaient en milieu rural, en Italie du Nord, en Flandre, en Champagne. Souvent, c'est à la campagne que les industries et les manufactures se sont développées. A l'intérieur même d'une concentration urbaine, divers éléments qui traditionnellement caractérisent la ville font défaut : dans les zones de peuplement qui se développent à la périphérie d'Istanbul, par exemple, on retrouve des structures sociales qui sont fondamentalement celles des villages d'Anatolie, transplantées en ville par l'exode rural — à cette différence près que c'est le commerce et l'artisanat, et

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Fin de l'âge du bronze début  
de l'âge du fer : reconstitution  
d'un habitat, à la nouvelle  
Galerie de la préhistoire,  
qui a ouvert ses portes  
le 21 novembre 1994.*

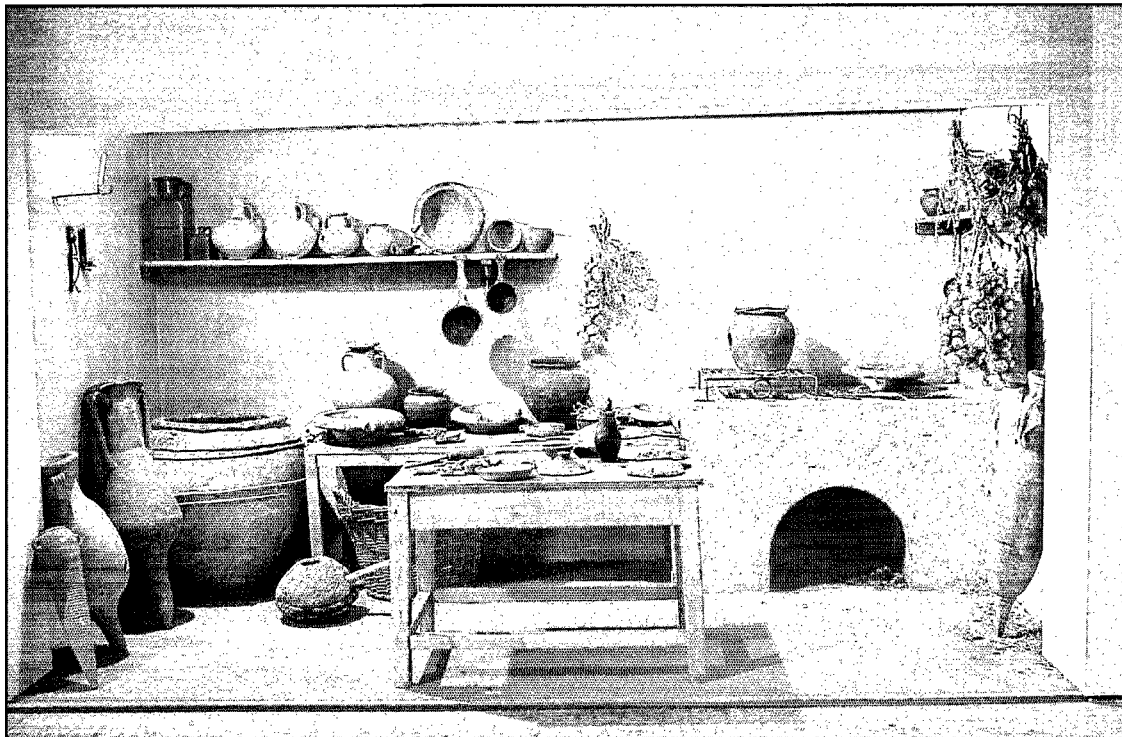
non plus l'agriculture, qui constituent l'activité économique dominante des ex-villageois<sup>2</sup>.

Les urbanistes ne s'accordent pas toujours sur une théorie commune de la ville, mais il est évident — et c'est la définition donnée par Aristote — que ces agglomérations existent, au sein desquelles des individus se regroupent pour trouver sécurité, abri, compagnie et soutien, et qui, gonflées par l'afflux des migrants, s'étendent progressivement souvent bien au-delà des frontières administratives. Notre époque est marquée par une urbanisation de plus en plus poussée : ainsi, la ville de Mexico, dont la population a doublé en dix ans, passant de 7 millions d'habitants en 1970 à 14 millions en 1980, risque d'atteindre les 31 millions en l'an 2000. Aujourd'hui, 226 villes de plus de 1 million d'habitants existent dans le monde, 27 villes de plus de 5 millions d'habitants et 6 villes de plus de 10 millions d'habitants<sup>3</sup>. Dans ces conditions, n'est-il pas surprenant qu'il y ait aussi peu de musées consacrés à la ville ?

### Collecter et interpréter

De quels matériaux un musée dispose-t-il pour appréhender le phénomène « ville » ? Ce sont initialement les mêmes que ceux utilisés dans n'importe quel musée : les collections. Quelles sont, alors, les pièces qui devraient trouver place dans un musée de la ville ?

*Les objets.* Une importance particulière doit être accordée aux « choses » fabriquées ou utilisées dans les villes. Certaines présentent un intérêt général : elles proviennent de la ville, et non d'ailleurs. D'autres valent par la fonction qui a été la leur : elles étaient utilisées par un corps de métier spécifiquement urbain, par exemple. D'autres s'inscrivent dans un contexte tout à fait spécifique : ainsi, les objets qui meublent une pièce au <sup>xx</sup>e siècle ou les vestiges d'une fosse à ordures du Moyen Âge mise au jour lors d'une campagne de fouilles. Bien souvent, ces objets, associés à d'autres, constitueront un ensemble datable — une sorte de « capsule témoin ».



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Les indices environnementaux.* Les éléments qui documentent l'action de l'individu sur le milieu naturel et l'exploitation de ce milieu, autrefois et maintenant, ont aussi leur place au musée. Trop souvent, l'histoire naturelle de la ville actuelle est négligée, et les indices fournis par les fouilles archéologiques sur l'environnement au cours des siècles passés sont peu exploités : les vestiges de faune et de flore, les restes de squelettes humains, etc., sont souvent les seules pièces à conviction susceptibles de nous renseigner, entre autres, sur les régimes alimentaires et les pathologies de nos ancêtres. L'étude des questions « écologiques » dans une perspective historique n'est pas sans importance pour la vie contemporaine, et il serait bon que les musées dont la ville est le thème en prennent conscience.

*Les données relatives aux lieux et aux activités.* Elles sont de trois sortes : les documents historiques et les archives (en provenance d'une entreprise, par exemple), qui s'ajoutent aux objets recueillis par le musée et les rendent pleinement intelligibles ; les cartes et les plans historiques de la ville et de ses édifices ; les données issues des propres activités de recherche et de collecte du musée, principaux moyens qui permettent d'établir un lien entre le « don-

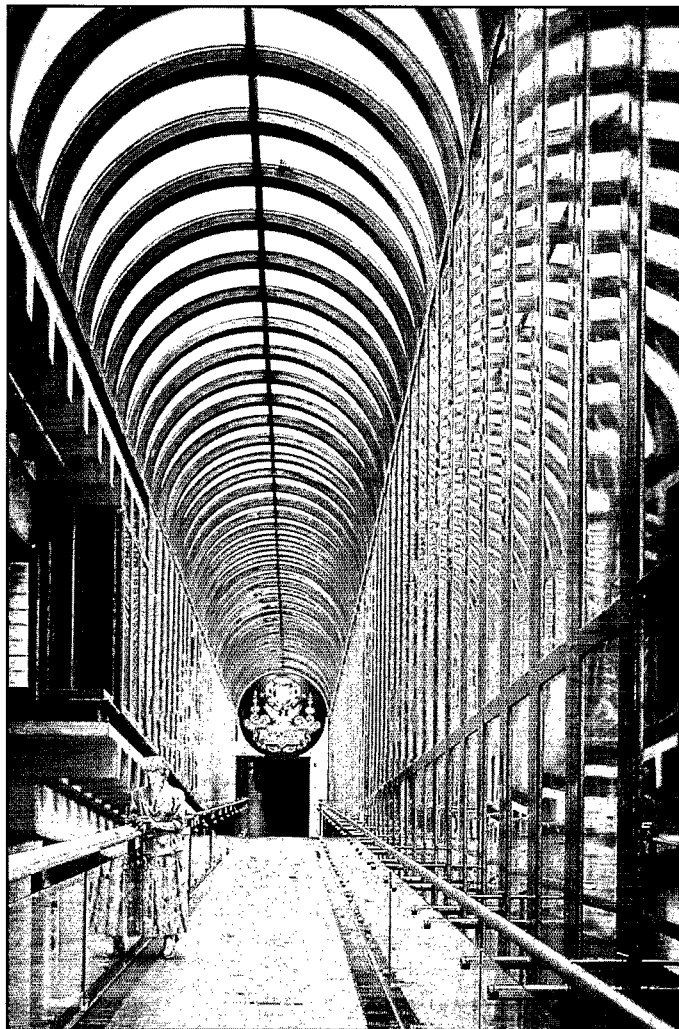
né » extérieur (le tissu urbain proprement dit) et les spécimens recueillis. Les informations ainsi obtenues, indispensables à l'intelligence des schémas de répartition spatiale au sein de l'agglomération, éclaireront des phénomènes tels que les migrations ou l'évolution des structures sociales, des modes d'occupation des sols ou de l'activité économique.

*Les témoignages.* D'un côté, des images (tableaux, dessins, gravures, photographies) ; d'un autre, des témoignages oraux. Les uns et les autres fournissent des renseignements objectifs sur le cadre social et naturel dans lequel s'inscrivent les objets que le musée donne à voir, mais leur valeur vient surtout de l'interprétation subjective de la ville proposée par l'artiste et des sentiments exprimés par le témoin qui raconte sa vie et parle de son travail. Les ouvrages littéraires abondent eux aussi en témoignages sur la ville, mais ils ne sont généralement pas collectionnés par les musées.

Tels sont les éléments qui portent témoignage du passé de la ville et de son présent. En soi, ils sont peu parlants : ils existent et s'inscrivent dans un contexte ; ils peuvent être classés, en vue d'un entreposage rationnel et d'une localisation rapide. Autant d'éléments relativement

*Reconstitution d'une cuisine romaine, où voisinent des pièces originales (poteries) et des copies (meubles).*

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*Rampe reliant les galeries supérieures (de la préhistoire au grand incendie de 1666) aux galeries du rez-de-chaussée (après 1666).*

objectifs. Mais seule l'interprétation — c'est-à-dire l'intervention du spécialiste qui va mettre en évidence la réalité dont ces objets ne sont qu'une illustration — peut introduire la dimension urbaine sans laquelle le musée de la ville reste un établissement comme un autre. Ce processus nécessite l'utilisation d'éléments que les musées ne détiennent généralement pas : les sources documentaires, matière première de l'historien. Sans l'apport de l'historien, l'action du musée en faveur du public sera forcément limitée, quelles que soient les expositions et les activités éducatives qu'il organise, quelle que soit la qualité des ouvrages qu'il publie.

C'est dire l'importance de la composante « personnel » dans ce travail d'interprétation. Rares sont les établissements qui disposent en permanence de tout l'éventail des chercheurs nécessaires, outre les postes à pourvoir afin d'assurer

des tâches spécifiques : administration, restauration, documentation. Aussi doivent-ils s'assurer de multiples concours extérieurs : historiens, bien sûr, mais aussi géographes, anthropologues, historiens de l'art et de l'architecture, paléobotanistes, paléontologues, spécialistes de l'histoire naturelle, numismates... Le conservateur doit orchestrer les travaux de tous ces spécialistes et en faire la synthèse — une démarche qui est, au sens large du terme, archéologique. L'archéologie, en tant que discipline, a deux caractéristiques : d'une part, elle donne sens et cohérence aux fruits d'une investigation qui explore le passé et le présent en suivant les pistes apparemment les plus diverses ; d'autre part, elle apporte sa contribution (pour partie élaborée conjointement avec l'anthropologie) à l'intelligence des sociétés. Une telle démarche sera mise à profit par les musées

pour analyser, à partir des spécimens qu'ils détiennent, un certain nombre de tendances concernant la culture matérielle et l'aménagement de l'espace, et pour analyser leur évolution dans le temps. Les biens rassemblés par le musée nous renseignent sur l'utilisation des objets ; l'information contextuelle permet d'établir des liens entre ces objets et d'en dégager la dimension géographique. Sur cette base, le musée abordera des questions d'une plus vaste portée : la puissance de la ville, son économie et son rayonnement, les technologies et l'organisation qui sous-tendent la vie quotidienne des multiples groupes qui la composent. Enfin, l'établissement d'une chronologie mettra en évidence les changements et la façon dont ils s'opèrent.

Une telle étude des collections et des données qui s'y rapportent signale l'existence de tensions et de conflits d'intérêts entre des groupes qui se concurrencent les uns les autres : des stratégies de survie seront ainsi décelées, par exemple au sein des groupes de migrants. Tout au long de l'histoire, les villes ont été des pôles de migration, mais ce phénomène s'amplifie considérablement à notre époque, d'où l'émergence de problèmes comme la prolifération des bidonvilles. Il ne faut toutefois pas négliger le fait que ces « problèmes » constituent aussi des solutions — imparfaites, bien entendu — pour ceux qui les vivent directement.

### Expliquer la ville

La démarche archéologique s'applique tout particulièrement aux objets, aux éléments environnementaux, aux données relatives aux lieux et aux activités détenus par le musée. Le traitement des « témoins » que sont les tableaux et les souvenirs est différent. L'élément initial, dans ce domaine, ce sont les opinions d'observateurs d'antan

ou d'aujourd'hui, ce sont leurs représentations, qui relatent leur expérience de la ville (dans le cas d'un migrant, par exemple) ou qui montrent comment, en tant qu'artistes, ils perçoivent la ville et la condition urbaine. Le musée commente ces opinions, il interprète ce type de témoignages indéniablement très « parlants », qui néanmoins demandent à être confrontés aux résultats des recherches de l'archéologue et de l'historien.

Pour expliquer la ville — et s'acquitter ainsi de sa mission envers le public —, le musée doit intégrer tous les témoignages en sa possession et les comparer avec les preuves établies par l'historien. C'est ce qu'a clairement démontré un grand projet mené à bien en trois ans par le Musée de Londres et intitulé « Le peuplement de Londres<sup>4</sup> ». Ce travail de recherche et de collecte, qui a débouché sur une exposition, une publication et un programme de vulgarisation, visait à étudier et à expliquer l'interaction entre le flux des étrangers venus s'installer à Londres au fil des siècles et la situation de la ville elle-même. Trois points importants méritent d'être soulignés. Tout d'abord, les témoignages et l'étude des objets, étayés par l'analyse historique, ont permis d'établir que, contrairement à ce que l'on croyait, la présence des migrants à Londres est relativement bien documentée. En particulier, les récits de la transplantation à Londres, recueillis grâce à une série d'enregistrements, ont été une source d'information irremplaçable sur les comportements et les expériences individuelles. En second lieu, le Musée de Londres a éveillé l'intérêt d'un certain nombre de communautés de la ville qu'il n'avait guère réussi à toucher jusque-là. Enfin, le choix d'une perspective chronologique « longue » (2 000 ans de vie urbaine, auxquelles s'ajoutaient les migrations préhistoriques) a permis de réfuter les thèses (à connotation fortement raciste) de

ceux qui prétendent que les migrations sont un phénomène nouveau et redoutable. Les métropoles, où cohabitent des multitudes d'individus de races et d'horizons divers, sont des microcosmes de notre planète. Le musée de la ville, agissant conformément à sa véritable vocation, devient un agent révélateur pour nos sociétés modernes.

Interpréter et expliquer la société urbaine, ainsi que les facteurs de changement qui y sont à l'œuvre : telle est la tâche du musée de la ville. Ce travail nécessite de la part des conservateurs qu'ils fassent la synthèse de trois types d'informations. Les premières ont un caractère essentiellement archéologique : elles concernent les modes de répartition des objets et l'aménagement de l'espace, les rapports qu'ils entretiennent entre eux et leur évolution. Viennent ensuite l'iconographie et les témoignages oraux, qui nous renseignent sur les sentiments et les opinions — deux types d'informations irremplaçables, qui appartiennent en propre au monde du musée. Le matériel documentaire — qui constitue le troisième apport — est une source d'information en soi, en même temps qu'il éclaire les autres témoignages. Mais ces supports de connaissance ne suffisent pas : encore faut-il, pour bien mener sa tâche, que le musée se montre réceptif à ce qui constitue le caractère unique de chaque lieu. ■

1. Nichola Johnson (dir. publ.), *Reflecting cities*, Londres, Musée de Londres, 1993.
2. Dogam Kuban, « The indeterminate character of Istanbul culture », *Biannual Istanbul*, Tarih Vakfı, Istanbul, 1992, p. 1-19.
3. Ces chiffres, fournis par l'ONU, sont cités dans Emrys Jones, *Metropolis*, Londres, Oxford University Press, 1990.
4. Nick Merriman (dir. publ.), *The peopling of London*, Musée de Londres, 1993 ; ce projet est analysé dans David Kahn, « Diversity and the Museum of London », *Curator*, American Museum of Natural History, New York, 1994. Voir aussi *infra*, p. 12.

# L'histoire cachée : le projet « Peuplement de Londres »

Nick Merriman

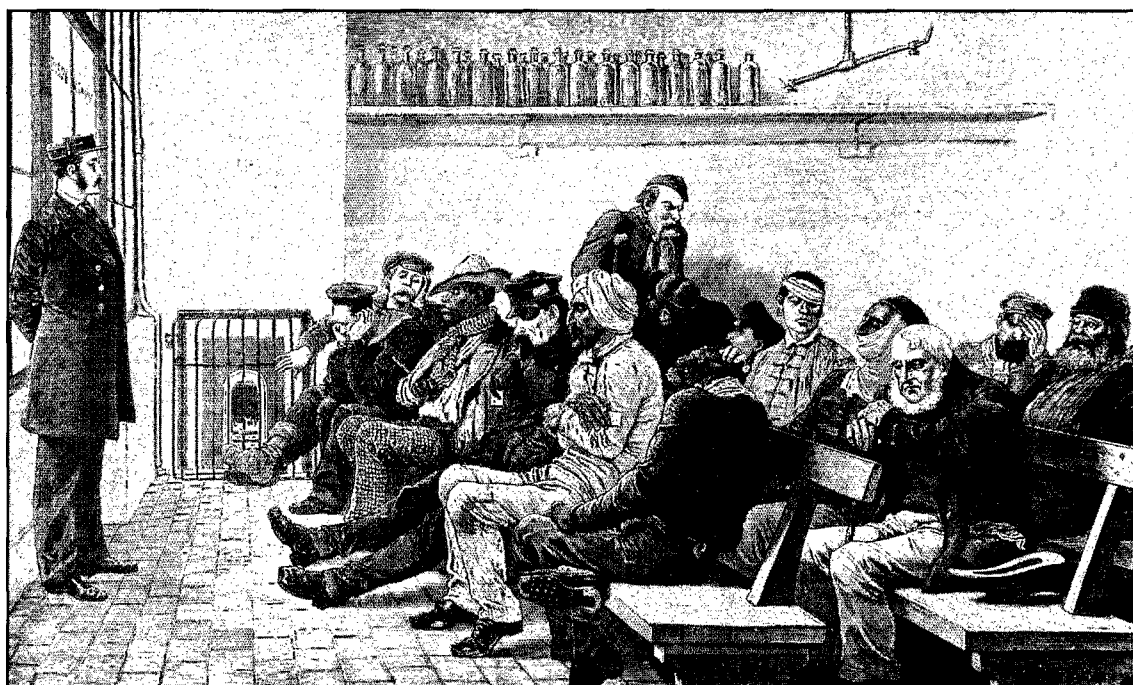
*Le Musée de Londres a conçu un projet novateur afin d'attirer, de mobiliser des secteurs entiers de la population qui ne s'y étaient jamais rendus auparavant. Nick Merriman, actuellement chef du Département de l'histoire ancienne de Londres et des collections associées au musée, a étudié l'archéologie et la muséologie avant de préparer une thèse sur les moyens d'élargir le public des musées. Le projet « Peuplement de Londres » visait à mettre en pratique ses idées dans ce domaine.*

Les archéologues et les spécialistes de l'histoire sociale dont la formation s'est nourrie des débats théoriques engagés dans les années 70 et qui se sont poursuivis ensuite admettent depuis longtemps que toute présentation publique du passé est relativement subjective et nécessairement partielle. Les critiques maintes fois adressées aux musées montrent leur incapacité à rendre compte de façon satisfaisante de bien des secteurs clés de l'analyse historique : par exemple, retracer l'histoire des femmes ou brosser un tableau critique de l'évolution des relations industrielles et du mouvement ouvrier, des rôles des sexes et de la sexualité ou encore de la diversité culturelle. Toutefois, les établissements sont rares qui ont explicitement reconnu le bien-fondé d'un tel reproche et mis sur pied des projets d'exposition s'attaquant à ces pans cachés de l'histoire, à ces sujets potentiellement « épineux » ; rares aussi ceux qui ont

adopté réellement un point de vue déterminé sur telle ou telle de ces questions. C'est sur cet arrière-plan que le Musée de Londres a conçu son projet « Peuplement de Londres ».

Les études de marché conduites depuis de manière exhaustive par le musée montraient, en 1991, que, à l'instar de ce qui se passait dans d'autres musées, le profil de sa clientèle ne correspondait pas à celui de l'ensemble de la population. Il en ressortait notamment que, si plus de 20 % des Londoniens déclaraient appartenir à une minorité ethnique (recensement de 1991), 4 % seulement des visiteurs du musée pouvaient être ainsi classés. L'une des raisons en était sans doute que les expositions permanentes faisaient à peine mention de la longue histoire de la diversité culturelle de la ville et, en particulier, que la période de l'après-guerre en était — et en est toujours — totalement absente. Rien n'incitait donc quel-

*« Lascars » et marins européens attendant de consulter le médecin, 1881. Les lascars étaient des marins originaires d'Asie et d'Afrique embarqués dans la marine marchande, qui formaient de petites communautés dans le quartier des docks. (Document The Graphic.)*

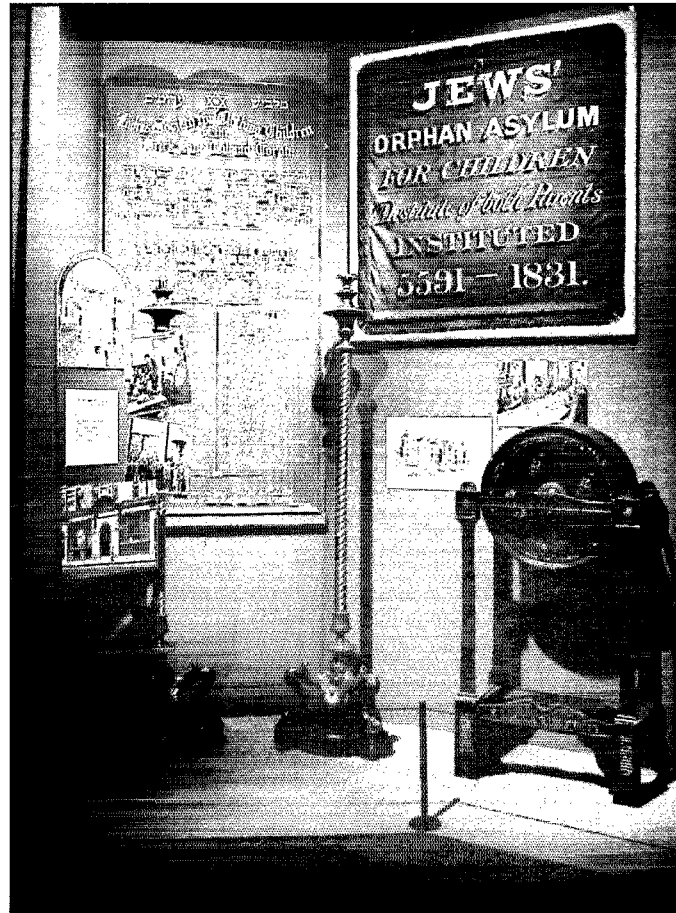


© Port of London Authority Archive

qu'un appartenant à une minorité ethnique à visiter une institution présentant une histoire de Londres où son propre vécu n'avait apparemment aucune place. À l'évidence, le musée ne répondait pas aux besoins de communautés qui représentaient jusqu'au cinquième de sa clientèle potentielle ; or, pour être un tant soit peu crédible en tant qu'organisme à l'écoute du public, il était important qu'il y satisfasse et, qui plus est, d'une manière qui tienne compte de l'évolution de la présentation de l'histoire, en associant autant que possible les communautés concernées à la tenue des expositions.

À la même époque, le début de la récession et l'effondrement du communisme en Europe orientale s'accompagnaient, à travers tout le continent, d'une montée du racisme et de la xénophobie. Nombre de groupes d'extrême droite — en Grande-Bretagne, du moins — tentaient de conférer à leur discours une justification historique en échafaudant une vision mythique du passé selon laquelle la société blanche — homogène — qui existait avant la guerre aurait été, après celle-ci, submergée et dégradée par l'arrivée de populations dont la couleur de peau et les modes de vie étaient différents, et qui, affirmaient ces groupes, n'avaient rien à faire dans le pays. Nous, membres du personnel du musée, étions un certain nombre à croire que les musées, en tant que concepteurs des présentations du passé au public, pouvaient remplir une fonction sociale utile en faisant éclater ces mythes et en démontrant qu'ils reposent sur une lecture erronée de l'histoire.

Ces idées se sont cristallisées autour d'un projet finalement intitulé « Le Peuplement de Londres : 15 000 ans d'implantation étrangère ». Ce projet devait aboutir au montage d'une exposition qui montrerait que, loin d'être un phénomène de l'après-guerre, l'immigration avait



© Museum of London

*Exposition d'objets relatifs à la communauté juive du quartier de l'East End, à Londres, à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle.*

fait de Londres une cité cosmopolite et d'une grande diversité culturelle depuis sa fondation à l'époque romaine. En retraçant l'histoire des différentes populations étrangères qui s'y étaient établies et en avaient façonné le développement, nous leverions le voile sur une partie de l'histoire, auparavant dissimulée, dont nous espérons qu'elle intéresserait les membres des communautés qui d'ordinaire ne fréquentaient pas le musée.

En même temps qu'il entreprenait des recherches par les voies normales, par exemple en passant en revue ses propres collections et en localisant les objets qui devraient être empruntés, le musée a pris plusieurs initiatives inédites. Une chercheuse, Rozina Visram, a été engagée à temps partiel pour deux ans, afin d'étudier les sources d'information directes et indirectes contenues dans les archives locales et de trouver, au sein de différentes communautés, des personnes capables de donner des conseils et des renseignements.

Pour lui faciliter la tâche et faire connaître notre initiative, une exposition sur le projet lui-même a été organisée dans une caravane, baptisée « Le musée itinérant », qui a fait le tour des espaces verts, des marchés, des parcs de stationnement des supermarchés de secteurs tels que Brixton et Hackney, des quartiers dont peu d'habitants comptent parmi nos visiteurs habituels. Relayée par les médias, cette opération a considérablement amélioré l'image du musée dans ces quartiers et a permis de nouer des liens utiles avec un certain nombre de personnes qui ont prêté des objets ou bien accepté d'être interviewées. Grâce à cette méthode et aux relations établies par l'intermédiaire des associations communautaires, ce sont finalement 65 personnes qui, dans le cadre du volet « histoire orale » du projet, ont été interrogées sur leur expérience d'immigré à Londres. Des extraits de ces entretiens ont été ultérieurement présentés durant l'exposition et dans l'ouvrage publié à cette occasion.

Pour diverses raisons, l'histoire orale a beaucoup compté dans ce projet : elle lui a donné une dimension humaine souvent absente des expositions ; elle a été un moyen d'y associer la population d'une manière profitable à tous ; enfin, elle a constitué un précieux témoignage de première main sur le vécu des immigrants de la première génération, ceux qui étaient venus s'installer dans la ville et dont jamais l'histoire n'avait été écrite officiellement.

Du même coup, tout un réseau de relations et de consultants s'est tissé, un élément essentiel dans ce travail sur l'immigration, dans la mesure où celle-ci pose des problèmes liés à l'image des communautés, au racisme et à l'antiracisme. Des liens fructueux ont été établis avec les Black Cultural Archives (service des archives culturelles noires) de Brixton et les deux musées juifs de Londres, ainsi qu'avec d'autres organisations communautaires et avec des personnes auxquelles les textes ont été soumis et qui ont donné de précieux avis sur des aspects particuliers de la présentation envisagée.

Au sein du réseau de consultants ainsi constitué, les auteurs de la publication qui devait accompagner l'exposition, où l'on trouva une série d'analyses complémentaires sur l'histoire de treize communautés londoniennes — africaines, antillaises, espagnole... —, les auteurs donc formaient un groupe important. Venant presque tous de la communauté qu'ils dépeignaient, ils étaient à même de faire passer une partie du point de vue de celle-ci dans le chapitre correspondant et dans les conseils qu'ils nous ont prodigués.

Conçue par le cabinet Redman Design Associates, l'exposition, en définitive, traitait d'abord, dans une introduction intitulée « Le monde entier dans une ville », du thème de l'après-guerre ; une séance audiovisuelle de cinq minutes

donnait ensuite un aperçu de l'ensemble de ses grands thèmes. Après cette prise de contact, les visiteurs étaient invités à découvrir l'histoire des implantations étrangères à Londres, retracée dans sept grandes sections : « Avant Londres » (période commençant à l'époque glaciaire, où la Grande-Bretagne était encore inhabitée) ; « Le Londres romain » ; « L'ère des migrations » (450-1066) ; « Les Européens du Moyen Âge » (1066-1500) ; « Londres et le monde » (1500-1837) ; « Le cœur de l'empire » (1837-1945) ; et « Après l'empire » (de 1945 à nos jours). Ces sections étaient elles-mêmes divisées en plusieurs sections consacrées soit à des thèmes particuliers tels que « La vie et le travail dans le port » (1837-1945), soit à des communautés particulières, l'une s'intitulant par exemple « Première présence de Noirs et d'immigrants d'Asie du Sud » (1500-1837). Les notices explicatives étaient toutes rédigées en anglais, mais des dépliants résumant l'exposition étaient distribués en neuf langues à l'entrée.

### Mobilisation du public

Le programme de manifestations publiques et d'activités qui complétaient l'exposition n'avait pas moins d'importance. Des raisons pratiques rendaient difficile la participation active de membres des diverses communautés londoniennes au montage de l'exposition : la relation qui s'est élaborée relevait plus de la consultation que d'une collaboration active. Le programme des manifestations publiques a été conçu de manière à y associer autant que possible les communautés concernées, à développer les arguments de l'exposition (voire à les remettre en cause), à compléter la présentation faite et à gagner au musée de nouvelles clientèles.



Parmi les éléments centraux de ce programme figurait une série de « semaines ciblées » sur des communautés particulières, dont chacune a été invitée à utiliser pendant huit jours les installations du musée pour présenter à sa manière aux autres Londoniens des éléments de son histoire et de sa culture dans la ville de Londres. Les communautés ont interprété cette consigne très différemment, et le personnel du musée les a laissées s'exprimer librement. Ainsi ont été présentés des concerts, des représentations théâtrales, des récitals de contes et de poésie, un défilé de mode, des dégustations culinaires, des expositions, des visites-promenades sur des lieux historiques, des spectacles, des projections cinématographiques, des conférences, des débats. Le grand succès de cette initiative tient à ce qu'elle a réellement permis à ces populations de se mettre en scène avec leurs moyens d'expression propres ; chaque communauté a fait sa propre publicité parallèlement à celle du musée, et l'exposition et les manifestations qui l'ont entourée ont constitué une double incitation à visiter l'établissement. Outre les semaines centrées sur des communautés particulières (irlandaise, sud-asiatique, chypriote ou chinoise, par exemple), plusieurs actions ont porté sur certains quartiers de Londres (Soho et Spitalfields) et sur des catégories de population particulières (les réfugiés), tandis que des conférences thématiques programmées sur une plus longue durée ont traité, par exemple, de la condition féminine et des stéréotypes associés à certaines communautés.

Parallèlement aux activités destinées au grand public, d'autres ont été conçues à l'intention des écoles. Un concours financier modique de la Carlton TV a permis de produire pour les enseignants une pochette pédagogique fournissant des informations de base, indiquant des

moyens de relier le sujet à différents éléments des programmes d'études nationaux et donnant des exemples pratiques. Une action précise a également été élaborée avec Artists and Craftspeople in Education (ACE), qui a collaboré avec des groupes scolaires à la production d'œuvres d'art sur le thème du projet. A l'intention du grand public, un artiste résident — Timo Lehtonen — a été engagé pour travailler pendant deux mois dans un studio ouvert adjacent aux locaux de l'exposition.

Afin de promouvoir l'exposition, le musée a consacré beaucoup de temps et de moyens à informer la presse, les stations de radio et les chaînes de télévision

des minorités ethniques — outre ses organes de publicité habituels. Il a financé l'insertion d'annonces dans quelques publications clés telles que *Time Out*. L'une des activités promotionnelles les plus efficaces a été une campagne d'affiches dans le métro de Londres pour attirer les visiteurs d'origines africaine, antillaise, sud-asiatique ou chinoise, ce qui en outre soulignait que, depuis fort longtemps, ces communautés font partie de la population londonienne. 7 % des visiteurs interrogés ont déclaré que cette campagne avait été leur source d'information sur l'exposition, et 24 % se sont rappelé avoir vu les affiches lorsque la question leur a été posée.



© Museum of London

*Louisa Perina Courtauld, femme d'affaires du XVIII<sup>e</sup> siècle. Portrait figurant dans une exposition consacrée aux huguenots.*



*Dégustation de cuisine marocaine. Les « semaines ciblées » sur différentes communautés ont attiré au musée une clientèle entièrement nouvelle.*

### Mesure du succès obtenu

Le projet ayant été conçu d'emblée dans l'optique d'une évaluation ultérieure, il est possible de mesurer l'efficacité avec laquelle les différents buts fixés ont été atteints. Un succès des plus remarquables a été la venue d'un public très divers : la proportion de visiteurs appartenant à des minorités ethniques a été de l'ordre de 20 %. En chiffres absolus, nous avons reçu 94 349 visiteurs, soit bien plus que ce qui avait été prévu, surtout après la décision, prise au cours de la planification du projet, de percevoir des droits d'entrée.

64 % de l'ensemble des visiteurs du musée ont vu l'exposition ; quant aux manifestations publiques, elles ont attiré 8 428 personnes. La mise sur pied de l'exposition a permis d'atteindre le principal objectif visé : réfuter l'idée que l'immigration est un phénomène postérieur à la guerre et lever le voile sur l'histoire, jusque-là cachée, de la diversité culturelle londonienne. Il est plus difficile de savoir dans quelle mesure les messages émis ont été assimilés et si les clichés culturels ont été évités dans la peinture de l'histoire de chaque communauté. Ces questions ont

fait l'objet d'études thématiques conduites par des groupes dans le cadre d'un projet conjoint de l'University of East London et d'Art and Society, dont il devait être rendu compte à la fin de l'automne de 1994. A première vue, ce type d'exposition est toujours susceptible d'attirer les personnes déjà réceptives à son message, donc prédisposées à l'assimiler de la manière prévue par l'équipe d'animateurs.

Toutefois, les groupes chargés des études thématiques ont distingué quelques « points noirs » : exclusion de certaines catégories de population, insuffisance de la place faite à d'autres, une tendance évidente enfin à l'emploi des stéréotypes, ainsi que des carences telle l'absence de dispositions pour les jeunes enfants, une réticence à s'arrêter sur les aspects les moins positifs de l'expérience des immigrants. Nous l'avons vu, la nature même de l'exposition, telle qu'elle a en définitive été conçue — elle embrassait une très longue période et de nombreuses communautés —, s'opposait, pour des raisons pratiques, à la concrétisation d'un autre but initial du projet : associer activement des groupes des communautés concernées à sa mise sur pied.

Dans l'ensemble, on peut estimer que l'exposition a connu un succès raisonnable, eu égard à ses objectifs. Elle a bénéficié d'un budget important (140 000 livres pour l'ensemble du projet, dont 40 000 livres de dons provenant en particulier des fondations Baring et City Parochial), mais sa méthodologie pourrait être utilisée dans le cadre de projets moins richement dotés. En fait, dans ce domaine, le terrain a été en grande partie défriché par des musées plus petits qui sont en contact étroit avec la communauté qu'ils desservent, et nombre des initiatives décrites ici ont déjà été développées dans d'autres établissements. Il était toutefois important qu'une institution relativement grande et qui fait autorité sur le plan culturel, tel le Musée de Londres, entreprenne un tel projet, car, forte des ressources considérables qu'elle pouvait mobiliser, elle était à même de montrer aux communautés londoniennes l'importance de la question et de prouver au monde muséal que des sujets apparemment difficiles et controversés peuvent être abordés.

Un dossier d'archives sur l'exposition et sur les recherches auxquelles elle a donné lieu peut être consulté au musée, qui par ailleurs vient de prendre la décision de rénover ses expositions permanentes et d'étendre sa présentation de l'histoire de Londres aux périodes les plus récentes, jusqu'à nos jours. Ce sera l'occasion d'y intégrer une part de l'information mise à jour dans le cadre du projet « Peuplement de Londres » et divers éléments des méthodes de sensibilisation et d'association des communautés auxquelles il a été fait appel, ainsi que d'adopter une approche plus délibérément orientée vers le grand public. ■

# Artiste et conservateur dans un musée de la ville

Carl Heideken

*Quelle est la place de l'artiste dans un musée dont la spécialité n'est pas l'art et, plus particulièrement, dans un musée d'histoire sociale où un équilibre — souvent fragile — doit être établi entre l'imagination et l'information ? Carl Heideken, conservateur au département des expositions du Musée municipal de Stockholm, évoque cette question d'actualité en se fondant sur son expérience d'artiste à Londres et à Paris, et de conférencier au College of Art d'Édimbourg.*

Lorsque nous discutons, mes collègues et moi, des aspects artistiques de l'organisation d'une exposition, il m'arrive souvent d'être sur la défensive — ce que je n'aime pas. Je ne vois pas pourquoi il faudrait défendre l'art face à la science ou à l'éducation, et pourtant je ne puis m'empêcher de le faire. En réalité, ce sont les méthodes et l'intégrité des artistes plus que leur participation aux travaux préparatoires qui sont au centre de la discussion : un coup d'œil aux musées de la capitale suédoise permet en effet de constater qu'il est désormais monnaie courante d'associer art et muséologie. Des expositions stimulantes, enrichissantes en ont résulté, certaines plus réussies que d'autres. La fusion entre l'art et la science — deux disciplines dont nous oublions qu'autrefois elles ne faisaient pratiquement qu'une — ne se produit pas seulement dans le monde des musées : des artistes s'intéressent à la biologie, à la physique ou encore à l'anthropologie ; des scientifiques se tournent vers l'art pour y puiser des méthodes et des idées créatrices.

Mais que se passe-t-il quand l'art devient une méthode de travail dans un établissement dont il n'est pas la spécialité ? Lorsque j'y ai recours dans mon musée, certains visiteurs me font part de leur mécontentement, d'autres me disent leur enthousiasme. Traditionnellement, la culture et l'éducation sont au centre des préoccupations d'un musée. Les expositions se doivent ainsi d'être le reflet fidèle, fiable, des collections et des archives. Mais, dès que les moyens d'expression choisis commencent à s'apparenter plus à ceux d'une galerie d'art, il peut sembler que la limite entre le réel et l'imaginaire s'estompe, que la « vérité » s'éclipse. En revanche, aux yeux de ceux qui portent intérêt au langage dynamique et novateur de l'artiste, l'imagination prend autant d'importance que l'information dans le

processus d'apprentissage. L'artiste la tient pour un outil de travail et, usant de l'imagination pour représenter la réalité, il enrichit l'œuvre de l'historien ou du spécialiste des sciences sociales. Mais ne peut-on y voir aussi une menace dirigée contre le réel ? L'artiste ne survivra au milieu du personnel d'un musée que si des conditions d'égalité et de respect mutuel se créent. Si son rôle est réduit à celui d'un consultant sur la manière de présenter des concepts historiques ou sociaux préconçus, les choses ne changeront guère. Il sera tout aussi inutile de transformer un musée d'histoire sociale en galerie d'art si nous cherchons à innover. C'est l'interprétation que l'artiste donne du musée en tant que lieu privilégié qui favorisera le dialogue entre l'établissement et les visiteurs, qui amènera le public à participer au travail de création et d'interprétation.

Après les vicissitudes du marché durant les années 80, l'art de notre décennie se tourne de nouveau vers le social et vers le politique, d'où le regain d'intérêt porté par les musées de la ville aux productions artistiques et aux artistes, tandis que ces derniers voient dans les activités de ces musées un moyen de toucher le grand public. Il semble qu'un terrain d'entente s'établisse entre des artistes contemporains préoccupés par les questions sociales et certaines institutions soucieuses de renouveler les modes de communication avec le visiteur.

Quel intérêt le traitement du réel et de l'imaginaire par l'artiste présente-t-il pour un musée ? C'est, me semble-t-il, de faire de l'art un instrument de connaissance. Lorsque je visite une galerie d'art, je regarde les créations et la mise en œuvre de leur présentation ; et quand je me laisse séduire par la fiction des romans et des films, ce n'est pas pour le seul plaisir que j'y prends, c'est aussi pour apprendre.

Telle est la fonction cognitive de l'émotion et de l'imagination. De plus, j'observe que plusieurs artistes parlent déjà le langage des musées, tirant parti de l'aura de vérité qui s'en dégage. Depuis de nombreuses années, plusieurs vitrines des galeries d'art exposent des objets familiers, des découvertes archéologiques factices, des plaques de cuivre portant de brèves informations, et certains artistes s'intéressent aux traditions, aux comportements sociaux, à l'écologie. *Le cube de la population*, œuvre de Piotr Kowalski présentée à Bonn en 1992-1993 et à Stockholm en 1994, dans le cadre d'une exposition consacrée à l'évolution de la planète, est un exemple d'art social totalement dénué d'intention démagogique ou propagandiste : c'est une œuvre minimaliste — c'est-à-dire simple et belle, faite d'un grand cube de verre qui contient 5,5 milliards de billes de verre. Chaque seconde, cinq billes arrivent par le haut et deux d'entre elles roulent vers le bas pour représenter le taux de croissance de la population mondiale : chaque seconde, cinq enfants naissent et deux personnes meurent. Bien d'autres artistes peuvent être cités : Joseph Beuys, Mary Kelly, Christian Boltanski, Barbara Kreuger...

S'agissant des activités quotidiennes des musées, j'aimerais à ce stade faire une distinction entre « construction » et « reconstruction ». La notion de « reconstruction » est étroitement liée au musée, qui est censé « reconstruire » le passé et préserver la mémoire collective. Mais imaginons un instant que la réalité ne soit qu'une construction de l'esprit, non quelque chose de concret et de bien visible, prêt à être pris, classé, présenté et conservé, dans un musée par exemple. Imaginons que l'histoire ne soit qu'un « texte » écrit subjectivement et non quelque chose d'absolu, d'objectif. Si nous acceptons ces hypothèses, couram-

ment discutées aujourd'hui, nous devrions aussi arriver à concevoir le musée comme une création subjective plutôt que comme une institution représentant la vérité objective. Je partage l'opinion de ceux qui pensent qu'un vase cassé ou un bateau dont le bois est partiellement pourri peuvent être réparés, tandis que, s'il s'agit de structures plus complexes, la reconstruction fait bien place à la construction, en ce sens qu'il y a création, que ce soit d'une théorie ou d'une exposition. C'est ce que les artistes sont de plus en plus nombreux à découvrir dans les musées aujourd'hui : salle après salle, ce ne sont que happenings et assemblages, constructions de l'esprit. Certains ont aussi donné leur interprétation de ce phénomène en créant des œuvres qui interagissent avec les collections et s'y mêlent.

#### La vitrine d'objets factices

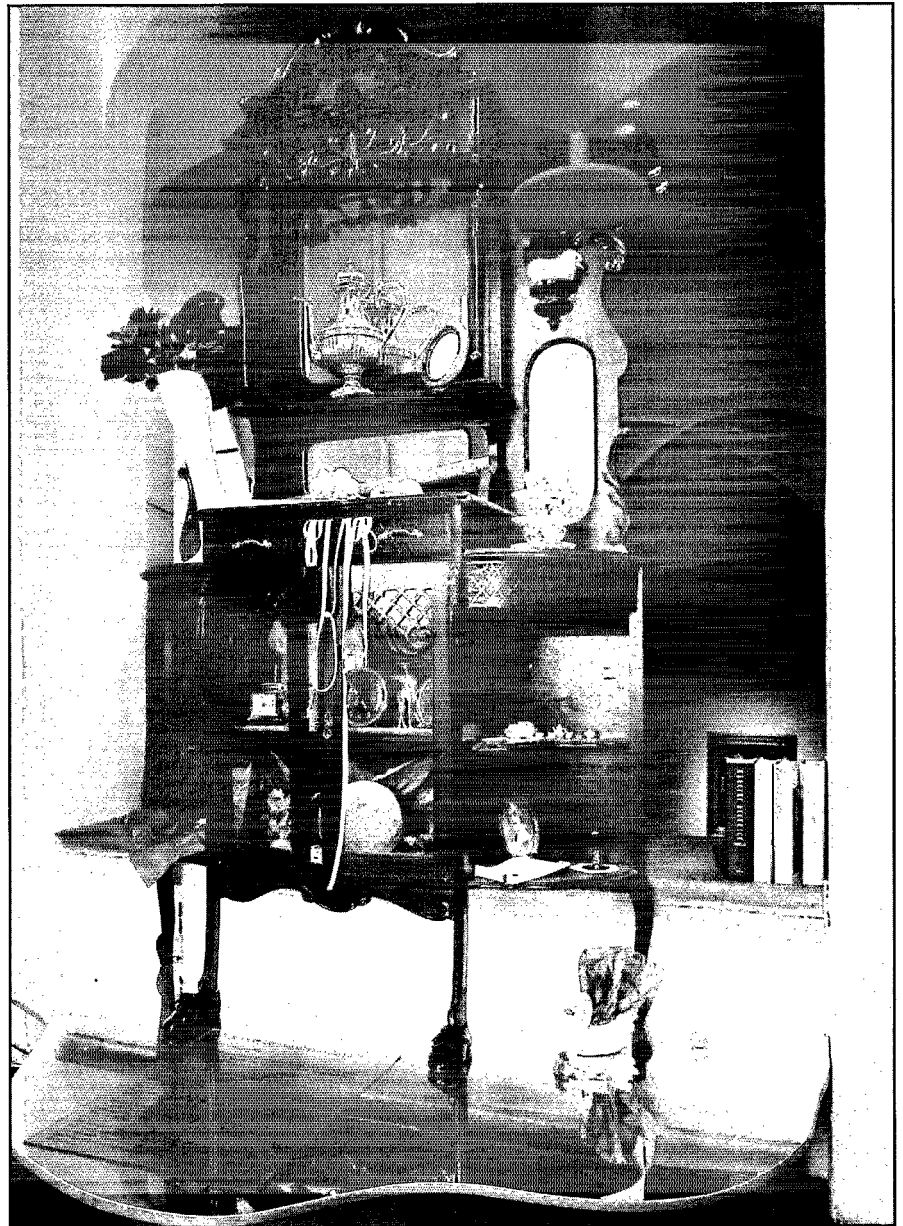
Il y a quelques années, Chris Dorsett, sculpteur établi à Oxford, a entrepris un projet de ce type au Musée municipal de Stockholm. Depuis 1988, il travaille à l'élaboration de projets mêlant le travail d'artistes aux collections du Pitt Rivers Museum. Selon lui, les musées étaient autrefois des lieux privilégiés pour stimuler la curiosité, ce qu'ils sont moins aujourd'hui en raison du caractère plus pédagogique, plus didactique des expositions et des collections. Dans sa présentation d'un projet qui visait à intégrer à la collection permanente des œuvres spécialement créées par des étudiants des beaux-arts, Chris Dorsett écrit ce qui suit : « Mon but n'était pas d'ajouter une nouvelle série d'objets, mais de susciter chez le visiteur un éventail d'expériences aussi large que possible. La diversité des méthodes aujourd'hui employées par les artistes, en particulier par ceux qui réalisent des montages et des œuvres destinés

© John Håkansson

à des lieux précis, permet d'établir une division intéressante entre le travail de l'artiste et celui du musée. »

Parmi les assemblages réalisés dans le cadre du projet du Musée municipal de Stockholm se trouvait une vitrine d'objets factices contenant trois têtes en plâtre et des instruments de torture appelés « bajans ». On pouvait y voir des bajans pour le nez, des bajans pour la bouche et des bajans-vis. A en croire la notice explicative, l'usage des instruments de torture était illégal, mais il s'était répandu au XVIII<sup>e</sup> siècle, au sein de quelques groupes d'habitants d'origine allemande, avant de gagner le pays tout entier. Le 7 février 1695, les habitants de Stockholm en eurent assez : ils se rendirent à la fabrique royale de bajans pour la détruire, et tous les bajans restants furent jetés dans le lac Mälaren. Certains visiteurs ont été totalement mystifiés par cette illustration de la cruauté d'autrefois. Il va sans dire que le canular n'était pas une fin en soi : il s'agissait de montrer au visiteur que tous les objets exposés dans un musée sont disposés par les conservateurs et les décorateurs, et que leur signification, loin d'être inhérente à ce qu'ils sont, résulte d'un travail de construction. C'est là un point de départ très intéressant, mais poursuivre ce type de projet pour en faire une sorte de commentaire des collections permanentes n'est toutefois pas suffisant. Les œuvres qui en font partie prendraient bientôt un caractère permanent et perdraient de leur fraîcheur. J'attends avec impatience de connaître les effets à long terme de l'intégration aux collections des travaux d'artistes soucieux d'enseigner au visiteur des moyens de voir dans le musée une institution qui reflète avant tout la culture de son époque.

Des décorateurs et des architectes participent régulièrement à la construction de nouveaux musées ou à l'organisation



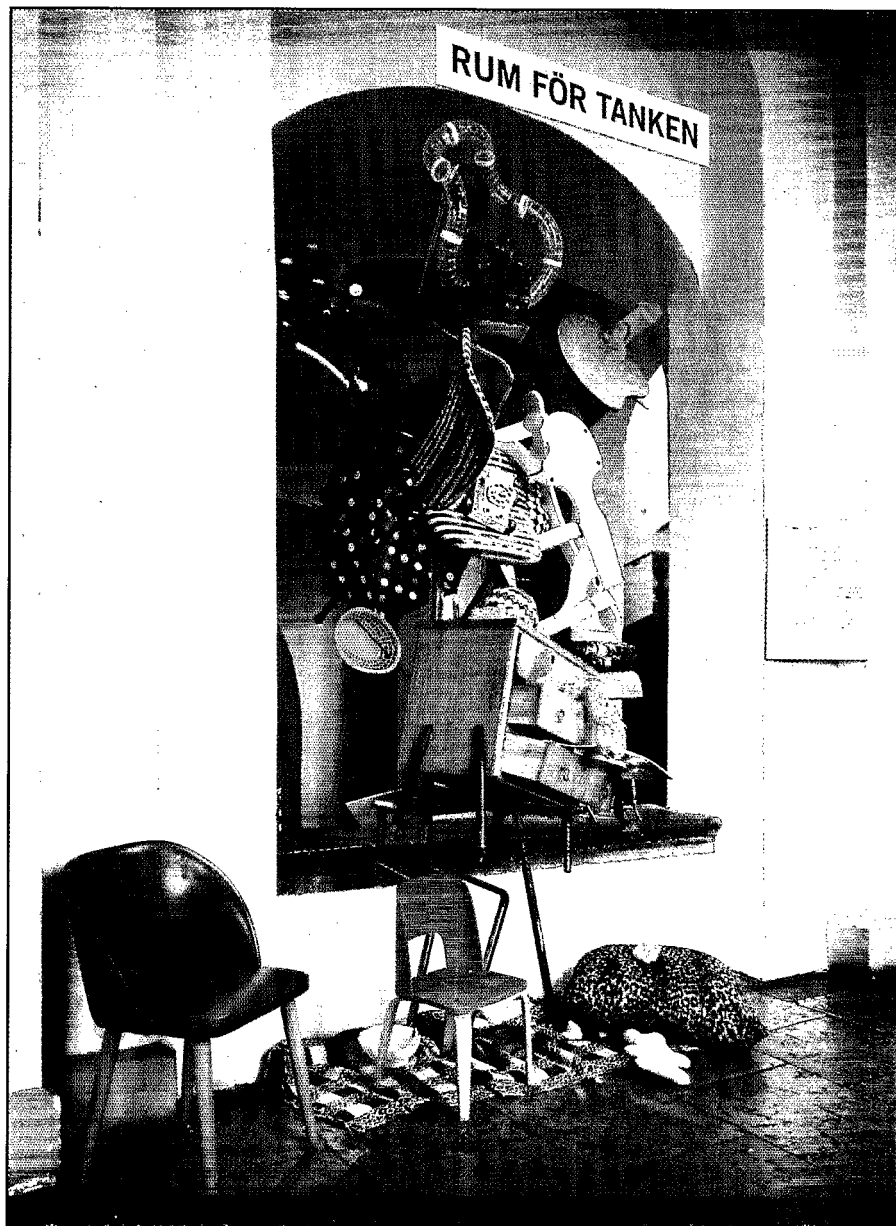
d'importantes expositions. Des peintres, des sculpteurs, des photographes, des cinéastes participent à ces activités en qualité d'illustrateurs, d'animateurs, de concepteurs. Il n'y a nullement là matière à controverse : nous vivons une époque où les professions évoluent, où les intérêts et les compétences se chevauchent, où les frontières entre architecture, scénographie, sculpture, théâtre, ethnographie ou littérature s'estompent. Peut-être l'artiste/conservateur a-t-il ici un rôle de médiateur à jouer. Parlant à la fois le langage de l'artiste et celui du scientifique, il ne se laisserait pas influencer par le comportement égocentrique de l'artiste tout en

Pas de temps libre.

*Montage présenté dans le cadre de l'exposition « HEM », d'après un entretien avec Stina.*

© John Håkansson

Lieu de méditation.  
*Montage d'après  
un entretien avec Katji.*



ayant conscience de la vulnérabilité d'un créateur dont la personnalité est l'atout professionnel le plus précieux. Contrairement au savant qui peut s'appuyer sur un corpus de connaissances, l'artiste ne peut faire appel qu'à ses propres sentiments et réactions. Il semble que deux façons opposées existent d'envisager la participation de l'artiste : ou bien lui laisser une liberté totale et accepter ou non le résultat de son travail ; ou bien passer commande d'une œuvre en définissant clairement les conditions de son élaboration. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'une solution de facilité : l'artiste/conservateur doit être capable de trouver des accom-

modements entre ces deux extrêmes. Mais il devra aussi prendre en compte les ambitions et les méthodes de l'historien, de l'anthropologue, de l'éducateur, et donc être prêt à porter un jugement sur le fond et sur la forme des projets qui lui sont présentés.

#### **Les codes, les contextes et le visiteur**

En tant que conservateurs, nous sommes conscients de l'importance des codes et des contextes culturels, et tout écart en ce domaine est source pour nous d'amusement et de réflexion. Le visiteur, lui, peu au courant des règles qui président à l'or-

ganisation d'une exposition, peut être déconcerté : un musée d'histoire sociale et une galerie d'art moderne, par exemple, suscitent des attentes très différentes. L'objectif est évidemment de ne jamais dérouter le visiteur, mais il faut savoir user de l'effet de surprise généré par l'inattendu pour aider ce dernier à assimiler les codes et les conventions du musée.

Réfléchissant aux réactions négatives provoquées par certaines œuvres exposées au musée, je me mets facilement à la place du visiteur déçu. Je l'imagine se rendant au musée pour y trouver confirmation de quelque expérience, de quelque souvenir personnel : s'il ne voit pas ce



© John Håkansson

La croisade.  
*Montage d'après  
un entretien avec Timo.*

qu'il est venu chercher — c'est-à-dire l'objet « authentique » —, il pense être en présence d'un faux, de quelque chose d'artificiel. J'observe toutefois qu'un nombre croissant de visiteurs sont amusés par l'effort que nous faisons pour mêler la réalité à la fiction sans nous écarter de la vérité.

J'espère que les illustrations qui accompagnent cet article traduiront ce souci. Elles sont toutes tirées de l'exposition « H E M. Om känslans rum och samhälllets planer » (Le logement. Émotions personnelles et planification publique), une exposition temporaire sur le logement, présentée à Stockholm par Carl Heide-

ken au Musée municipal, du 28 mai 1994 au 15 janvier 1995. Deux niveaux d'interprétation visuelle y étaient proposés : des photos d'habitants de Stockholm et des montages inspirés d'entretiens avec eux. (L'entretien, qui est en fait un texte écrit, constitue un troisième niveau d'interprétation.) Le but de tout l'ensemble est d'inviter le visiteur à participer à l'exposition et à compléter l'interprétation des logements qui lui est proposée en combinant les trois modes d'expression à son gré. Il faut espérer que la « vérité » est le fruit d'une perception, d'une réflexion personnelle plus que d'une croyance aveugle en ce qui est montré. ■

# Histoire, idéologie et politique au Musée d'histoire de Varsovie

Beata Meller

*L'évolution du Musée d'histoire de Varsovie est à l'image de l'histoire tourmentée, mouvementée de la Pologne. Beata Meller explique comment, dans sa quête de la vérité historique, le musée a survécu à ces décennies pendant lesquelles, « pour mieux s'appropriier le passé, on avait coutume de l'occulter ». L'auteur travaille au musée depuis vingt-cinq ans : d'abord conservateur de la section consacrée à l'histoire de Varsovie au XIX<sup>e</sup> siècle, elle est sous-directeur de l'établissement depuis 1991. Elle est l'auteur de nombreuses publications sur les coutumes et la culture au XIX<sup>e</sup> siècle.*

En 1948, lorsque le Musée d'histoire de Varsovie a été créé, la ville elle-même n'existait pratiquement plus : détruite à près de 85 % pendant la guerre par l'occupant allemand, elle avait perdu près de 800 000 habitants. Dans ces conditions, d'aucuns se demandaient si Varsovie, au milieu de ses ruines calcinées, pourrait tenir son rôle de capitale.

Pourtant, il apparut bientôt que l'attachement à la ville — véritable symbole de la nation — et à son histoire restait très fort au sein du peuple polonais. Et c'est l'appel à sa reconstruction qui a permis au pouvoir communiste de réaliser plus facilement l'intégration de la société autour d'une idéologie nouvelle : « La nation tout entière bâtit sa capitale » a été l'un de ses premiers slogans. Considérée comme la priorité des priorités, la reconstruction de Varsovie éveillait un écho positif dans le cœur de chaque Polonais, suscitant un enthousiasme collectif né de l'effort consenti par tous pour que la ville renaisse de ses décombres ; de ce fait, elle a beaucoup influé sur la façon — diverse — dont le nouveau régime politique a été perçu.

Heureusement pour Varsovie, la vieille ville a été reconstruite à l'identique, grâce à des plans retrouvés, à des croquis, à toutes sortes de documents iconographiques, chaque détail architectonique étant traité avec le plus grand respect afin de recréer la beauté des façades et des intérieurs gothiques, Renaissance ou baroques. Toutefois, les architectes, les historiens de l'art, les urbanistes qui, pendant la guerre, avaient mis à l'abri dans leurs ateliers clandestins la documentation nécessaire pour le travail de restauration à entreprendre quand la paix serait revenue ont dû souvent se battre pour obtenir que cette reconstruction préserve rigoureusement le visage historique de la cité. Le risque en effet était grand de voir

se multiplier des copies de style soviétique, à l'image du Palais de la culture, « don » de l'URSS.

Une plaque commémorative, apposée une fois reconstruite la place du Marché dans la vieille ville, illustre bien l'état d'esprit véritable du pouvoir, qui manipulait avec habileté le sentiment national des Polonais. On peut y lire que « le gouvernement offre à la nation » ce fragment de son patrimoine retrouvé, alors qu'en réalité c'est la population elle-même qui l'a rebâti de ses propres mains.

## A la recherche d'une méthode

Il a été décidé que les maisons situées sur l'un des côtés de la place du Marché, dans la vieille ville, reconstruites entre 1948 et 1953, abriteraient un musée. Le choix de ce site présentait des avantages incontestables : la transformation de onze maisons bourgeoises en musée offrait de multiples possibilités aux architectes, qui se sont efforcés, dans toute la mesure du possible, d'intégrer des vestiges gothiques — pans de mur, porches, plafonds, escaliers, portes en métal — aux bâtiments restaurés, pour conférer à ceux-ci un caractère encore plus authentique.

L'aménagement d'un musée sur une aussi vaste échelle (au stade final, le musée devait occuper quelque 3 500 m<sup>2</sup>) représentait une formidable entreprise pour les jeunes historiens chargés de mettre sur pied une exposition qui retracerait les sept siècles d'histoire de Varsovie. Leur tâche était d'autant plus difficile qu'elle devait être menée à bien en un temps où l'histoire était confisquée par le pouvoir communiste et où l'on avait coutume, pour mieux se l'approprier, d'occulter le passé.

Les jeunes spécialistes se trouvaient donc confrontés aux plus grandes diffi-



cultés : soucieux de rendre à la nation sa mémoire collective, ils devaient aussi satisfaire aux exigences de ceux qui réclamaient que chaque parcelle d'histoire porte l'estampille du « marxisme scientifique ».

Promu au rang d'institution centrale, le musée était censé façonner la nouvelle conscience historique. Mais, pour mener à bien leur tâche, les responsables du musée ne disposaient d'aucun modèle de référence : la notion de « musée d'histoire » restait à définir. Tout au plus avaient-ils des convictions, et l'intuition qu'il ne suffisait pas de rassembler des souvenirs, des « reliques » ou des témoignages du passé pour présenter l'histoire. L'anéantissement de la ville et la volonté de mener à bien sa reconstruction « idéologique » imposaient d'explorer de nouvelles formes muséographiques.

Le Musée d'histoire de Varsovie — il convient de le souligner — a ainsi ouvert la voie à d'autres réalisations qui se sont inspirées de cette expérience et d'une méthode mise au point en plusieurs étapes, au cours de nombreuses années.

L'inventaire des objets sauvés pendant la guerre s'est accompagné d'un travail de recherche et de documentation qui a débouché sur la création d'un atelier consacré à l'étude de l'histoire de la capitale. L'investigation portait sur de multiples disciplines : l'évolution démographique, l'histoire des métiers, l'industrie, le commerce, l'organisation du pouvoir municipal, la vie politique, les mouvements sociaux, la culture, la science, l'art, la lutte pour l'indépendance. Si la règle voulait que les travaux de recherche proprement dits soient menés de façon absolument exhaustive, les résultats n'en étaient pas toujours intégralement rendus publics, du fait de la censure.

La présentation des résultats était dans une très large mesure soumise à la propa-



© E. Pawlak

*L'intérieur d'une maison bourgeoise du début du XVII<sup>e</sup> siècle.*

gande d'État, qui avait lancé ce slogan : « Les musées sont des universités de la culture. » Dans le souci notamment de favoriser la promotion de différents groupes sociaux, il convenait de privilégier les activités éducatives visant à diffuser un savoir et une culture « appropriés », propres à remodeler la conscience sociale selon les préceptes marxistes.

Malgré la nécessité de prendre en compte tous ces impératifs, il était clair qu'une exposition retraçant l'histoire de Varsovie ne devrait pas devenir un manuel scolaire ; pourtant, les personnels du musée qui ont connu l'exposition première manière se souviennent qu'elle était trop didactique et péchait par la longueur excessive des notices explicatives et des citations.

Traduire l'histoire de Varsovie — de l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle — dans un langage muséographique approprié était une



*Le site du Musée d'histoire de Varsovie.*

tâche qui se heurtait à de nombreux obstacles. Étant donné la pénurie d'objets à exposer, le plan d'aménagement prévoyait de mettre en leur place divers substituts : cartes, maquettes, tableaux, schémas... Dans certains cas, des copies d'œuvres d'art ou des objets provenant d'autres régions de la Pologne ont été exposés.

Dans la partie de l'exposition consacrée au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire et la beauté de la ville ont été davantage illustrées, grâce à des tableaux, à des œuvres graphiques, ainsi que par d'authentiques pièces d'artisanat varsovien. La présentation, à la fois chronologique et thématique, s'articulait autour de quelques grands axes : le développement géographique de la ville, sa structure démographique, les métiers, le commerce, la culture. Des intérieurs de demeures des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles avaient été reconstitués, ainsi que la boutique d'un orfèvre et un atelier d'imprimerie. La première exposition a été ouverte au public en 1955, alors que le stalinisme amorçait son déclin et qu'on voyait poindre les premiers signes d'un « dégel ».

#### **Un musée ouvert sur la ville**

Le musée s'était d'ores et déjà assuré la collaboration d'architectes et de peintres de renom. Leurs conceptions esthétiques, qui étaient parfois le résultat de discussions orageuses avec les responsables du plan d'aménagement de l'exposition, alliaient des solutions plastiques audacieuses et une gradation des effets et des impressions, conférant ainsi, du rez-de-chaussée au troisième étage, un caractère distinct à chaque espace, à chaque objet. La tonalité d'ensemble restait assez discrète, mais les matériaux les plus importants étaient mis en valeur grâce aux couleurs, aux éclairages, à une ornementation particulière ou à l'utilisation de vitrines spéciales. Ces efforts esthétiques visaient à recréer l'atmosphère propre à une période donnée tout en faisant ressortir les événements marquants. Le bien-fondé d'une telle démarche se mesurait à la réussite d'une alliance harmonieuse entre la fidélité à l'histoire et la création plastique.

Tourné vers le passé, dont il collec-

tionnait les témoignages, le musée n'était pas pour autant coupé du monde extérieur : ses fenêtres s'ouvraient sur l'animation de la place du Marché, sur le défilé des touristes et des habitants du quartier, sur les demeures historiques voisines. Ses expositions devenaient ainsi le prolongement de ce qui fait le charme particulier de la cité.

Grâce à son emplacement, des délégations étrangères s'y rendaient fréquemment, ainsi que de nombreux touristes, ce qui, probablement, contribua à lui valoir un traitement privilégié de la part du régime.

Pionnier dans son domaine, le Musée d'histoire allait devenir un modèle et apporter son concours à la création ou à l'aménagement d'autres établissements similaires en Pologne ; à partir de la fin des années 60, il établira des contacts avec des institutions étrangères telles que les musées d'histoire de Lille et d'Amsterdam, et procédera régulièrement à des échanges d'expositions avec l'Ouest.

### Censure et propagande

A mesure que les collections s'étoffaient, le contenu et la présentation de l'exposition ont évolué. Au fil des ans, de nouvelles publications ont paru, consacrées à l'histoire de Varsovie, qui ont apporté une contribution majeure à toute l'historiographie polonaise. C'est le département consacré au XX<sup>e</sup> siècle qui a été le dernier à voir le jour. Plus on se rapprochait de l'époque contemporaine, plus la situation devenait complexe, l'histoire étant bien évidemment indissociable de la politique. Les censeurs communistes étaient particulièrement vigilants à propos de l'interprétation des faits historiques récents — et d'autant plus que des témoins de la période d'endoctrinement collectif étaient encore vivants.



© E. Pawlak

*L'exposition permanente présente un panorama photographique de Varsovie, capitale de la République populaire de Pologne de 1945 à 1989.*

Un point, surtout, préoccupait le pouvoir : la tradition d'indépendance qui s'était manifestée avant la seconde guerre mondiale et qui, dans une très large mesure, était systématiquement dirigée contre la Russie tsariste et bolchevique. Le régime était également soucieux de créer une histoire qui répondrait à ses besoins du moment, d'où les nouveaux slogans, messages et symboles politiques imposés à l'occasion d'anniversaires régis par les directives du parti lors des sessions plénières de ses organes dirigeants ou par les responsables qui se succédaient à sa tête.

Ne disposant d'aucune synthèse des études sur la Varsovie contemporaine et soumis parallèlement aux pressions de la propagande et de la censure, le personnel du musée devait apprendre à concilier des impératifs contradictoires, à développer un certain « flair » politique pour prendre les décisions appropriées quant à la manière de présenter et d'interpréter les événements historiques — ou choisir de les ignorer. Parfois, ce qui faisait problème,

c'était uniquement le contenu d'une phrase ou sa formulation, voire un seul mot (« antirusse », par exemple, était banni par la censure ; le terme correct était « antitsariste »). Quant aux sujets, ils se divisaient en deux catégories : ceux qui étaient tabous et ceux qu'il était conseillé d'aborder.

Il en allait de même pour les expositions temporaires. Outre celles qui évoquaient tel ou tel aspect du passé de Varsovie, fruit de travaux de recherche ou conçues à l'occasion de nouvelles acquisitions et qui visaient à combler des manques de l'exposition permanente, le musée organisait de nombreuses manifestations dont le thème était imposé par le pouvoir central et qui véhiculait un message idéologique dénué de toute ambiguïté — l'amitié soviéto-polonaise, la théorie des mouvements révolutionnaires (c'est-à-dire communistes) dans les autres pays membres du pacte de Varsovie... —, et il accueillait des expositions envoyées par les capitales des pays « frères », les contacts de l'établissement avec l'étranger se réduisant à ces derniers. A cela s'ajoutaient, dans une catégorie à part, les commémorations organisées par le régime autour d'événements de l'après-guerre. Toutes ces mesures de coercition bridaient l'esprit d'initiative des personnels qui, avides d'explorer de nouveaux thèmes, se voyaient empêchés de le faire et bien souvent étaient contraints de montrer leur « sens moral » dans des situations où l'éthique professionnelle était ouvertement bafouée.

L'immixtion de la politique et de l'idéologie dans les expositions historiques a pris des formes et une intensité variables au fil du temps. Manifeste dans les années 50, elle s'est faite progressivement plus discrète (à la fin des années 60) avant de devenir pratiquement invisible dans les années 80, sans pour autant dis-

paraître totalement. Cette ingérence était plus ou moins flagrante selon que le flirt avec la société civile était plus ou moins avancé ; autrement dit, elle dépendait de la ligne politique dominante et du rapport de forces entre la société et le régime qui la tenait sous son joug. En dehors de la percée de 1956, qui a mis un terme à la période du stalinisme strict, le musée profitait des périodes de libéralisation ultérieures pour combler les « lacunes » de l'histoire ; c'est ainsi qu'en 1969 il a ouvert une salle consacrée à l'insurrection de Varsovie de 1944, jusque-là passée sous silence parce qu'elle n'avait pas été l'œuvre des communistes.

L'attitude à l'égard du pouvoir s'exprimait à travers le divorce foncièrement tragique entre la pensée « publique » et la pensée « privée ». Bien souvent, l'histoire contemporaine, telle qu'elle était présentée dans les musées ou enseignée à l'école, différait radicalement des vérités transmises dans le secret du foyer, et même de ce qui se voyait dans la rue.

En dépit de la réalité ambiante et du raz de marée de l'historiographie officielle (il est vrai qu'à partir des années 60 l'historiographie polonaise non officielle, étroitement liée aux centres de recherche de l'Ouest, a connu un véritable essor, bien qu'elle se gardât d'aborder l'histoire politique de la Pologne), l'intérêt pour l'histoire et la recherche de la vérité historique, loin d'aller en diminuant, ne cessait de croître au sein d'une société qui reprenait à son compte les idéaux de liberté et de démocratie, qui tentait de reconquérir son passé et son identité.

Avec l'émergence, au milieu des années 70, d'une opposition démocratique qui pratiquait le *samizdat* pour assurer la diffusion des ouvrages publiés sous le manteau, le monopole de l'information détenu par le régime a été petit à petit battu en brèche.

Un nombre croissant d'ouvrages échappaient à la censure, une place de choix étant assignée aux publications qui comblaient les multiples omissions des ouvrages consacrés à l'histoire moderne. Une telle évolution ne manquait pas d'avoir des conséquences pour les personnels du Musée d'histoire, dont beaucoup, influencés par l'opposition démocratique, prenaient conscience des contrevérités que cautionnait le musée, notamment dans l'exposition consacrée à la seconde guerre mondiale.

### Le tournant de 1989

Avec les années 80, qui voient le déclenchement du mouvement Solidarité, l'intérêt pour l'histoire, et pas seulement la plus récente, s'accroît prodigieusement. Les débats politiques qui se déroulent désormais au grand jour et qui abordent largement les questions d'histoire, le travail d'éducation des cercles indépendants et le développement d'une presse parallèle : autant d'éléments qui préparent le terrain pour les changements qui, en 1989, allaient forcer le pouvoir à faire des concessions.

Les bouleversements politiques survenus en Pologne au cours des années 1989-1994 ont nécessairement eu des répercussions sur l'activité du Musée d'histoire de Varsovie. La mainmise politique et idéologique du pouvoir s'étant considérablement atténuée, le musée a bénéficié d'une plus grande autonomie, ce qui lui a permis de retrouver la confiance du public. L'une des premières réalisations a été alors une série d'expositions retraçant les événements qui, dans l'histoire de la ville, avaient jusque-là été passés sous silence. Le matériel ainsi rassemblé a été par la suite intégré dans la collection per-

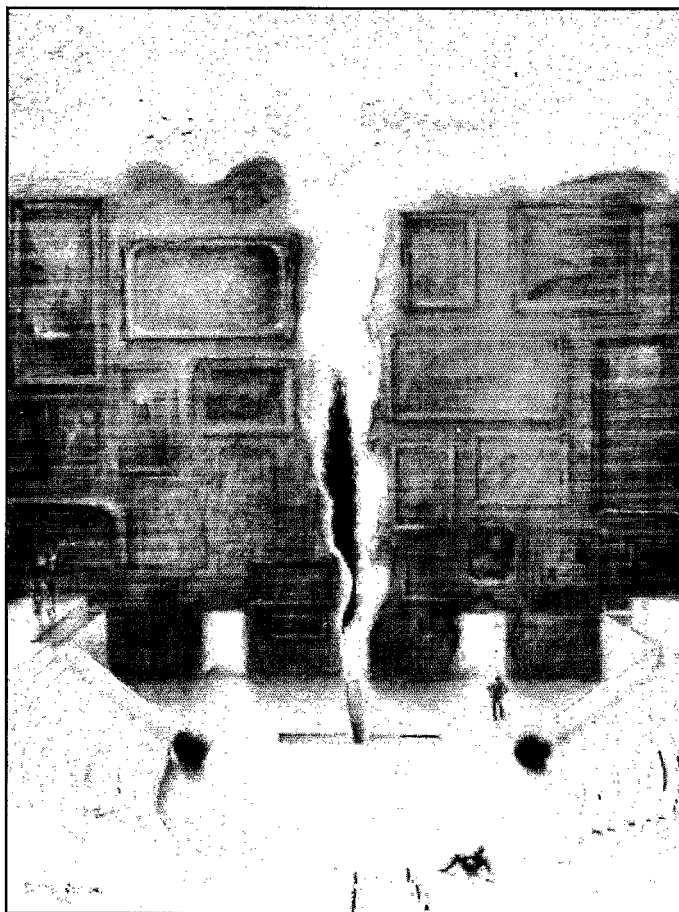
manente. Désormais, l'accent était mis sur l'histoire moderne, notamment sur la guerre polono-soviétique et sur son épisode clé — la bataille de Varsovie (1920) ; les plans de l'agression soviétique de 1939 contre la Pologne sont venus compléter le matériel exposé dans la salle consacrée à la défense de Varsovie (septembre 1939). La place accordée aux activités des communistes avant et pendant la guerre se voyait enfin ramenée à des proportions plus conformes à la réalité historique, tandis que, pour la première fois, toutes les composantes politiques du gouvernement polonais clandestin, créé pendant la guerre, étaient présentées de façon objective. Des événements qui ont marqué l'histoire de Varsovie dans l'après-guerre, et que le musée n'avait jamais évoqués jusque-là, sont désormais documentés dans les collections, qu'il s'agisse de la « lutte pour le pouvoir » de 1944 à 1948, des procès politiques pendant et après le stalinisme, enfin des activités de l'opposition clandestine et de l'émergence du syndicat Solidarité, sans oublier la période qui a vu l'instauration de la loi martiale, avec toutes ses conséquences.

Bientôt, le musée va s'atteler à de nouvelles tâches et relever d'autres défis. Le climat politique actuel est particulièrement propice à une éventuelle systématisation de la réflexion sur l'histoire de Varsovie au cours des dernières décennies (y compris les années de guerre), travail que devraient faciliter le recours aux archives — accessibles depuis peu — et les nouvelles acquisitions. Mais la tâche essentielle consistera à définir ce qui fait la spécificité de la Varsovie contemporaine et à élaborer une méthode qui permette de montrer sous des éclairages divers l'articulation entre le passé complexe de la ville et sa modernité. ■

# La ville imaginaire

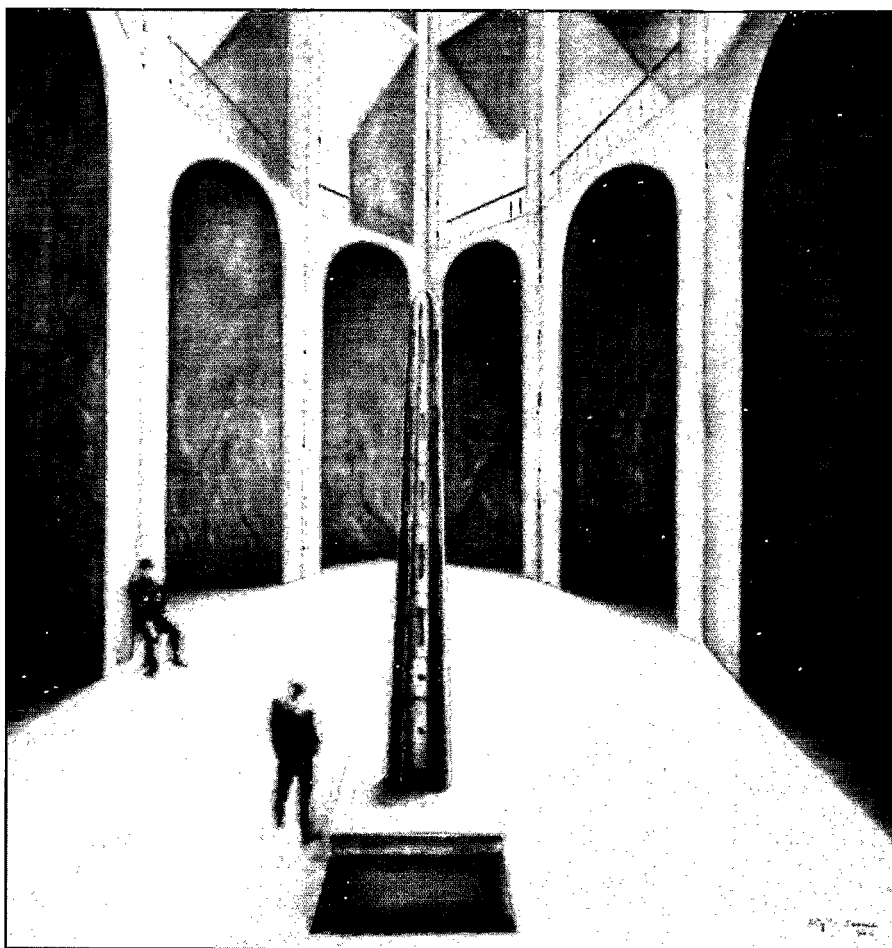
Brigitte Scenczi

Brigitte Scenczi, Museo teatro,  
acrylique sur toile, 1986.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

Brigitte Scenczi, Le départ,  
acrylique sur toile, 1986.



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

En 1985 et 1986, Juan-Antonio Mañas et moi avons conçu une suite de toiles, axées sur le thème d'une ville imaginaire qui serait un gigantesque musée sur trois niveaux reliés par un réseau de couloirs et de passages plus ou moins secrets. Dans ce contexte, les œuvres d'art, toutes époques et provenances mêlées, seraient théâtralisées et assemblées selon des critères différents de ceux généralement admis pour l'ordonnancement des musées. Parfois l'amoncellement serait de rigueur ; parfois, au contraire, une œuvre serait isolée dans un espace immense, ce qui lui conférerait le statut d'un joyau de haute valeur. Pourquoi une telle mise en scène ? Il s'agit d'une quête de la connaissance par le truchement de l'émotion esthétique. Cette ville-musée serait en quelque sorte un miroir dans lequel nos esprits se refléteraient en un point où passé, présent et futur se confondraient dans l'obscur creuset d'un théâtre de la mémoire. ■

Avec l'aimable autorisation de l'auteur

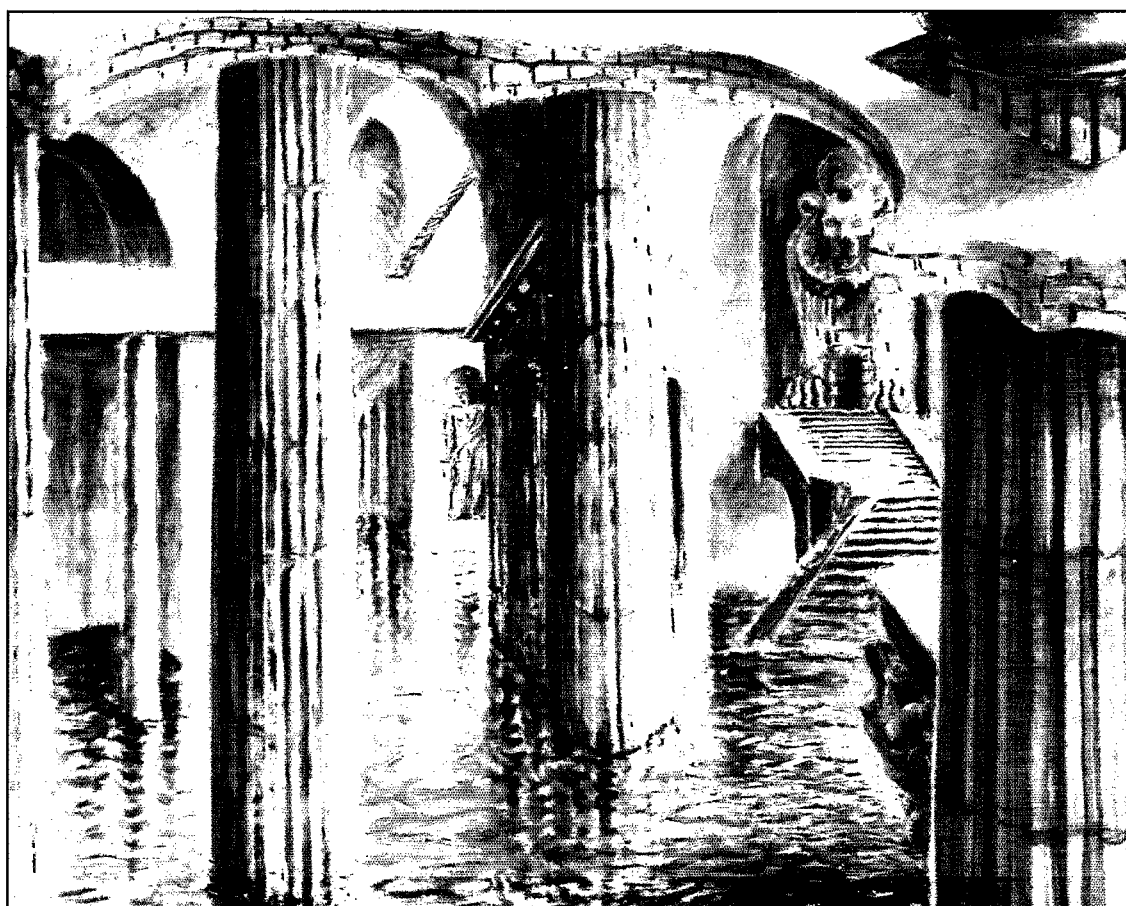


Brigitte Scenzi est née à Budapest en 1943 ;  
Juan-Antonio Mañas est né à Madrid en 1946.  
Depuis 1977, leurs œuvres ont été exposées  
dans des musées et dans des galeries en France,  
en Italie et en Espagne.

*Juan-Antonio Mañas,  
La place de Ganymède,  
relief polychrome sur bois, 1984.*

*Brigitte Scenzi,  
Museo subterraneo,  
acrylique sur toile, 1986.*

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



# La ville est le musée !

Anne Marie Collins

*Le Centre d'histoire de Montréal a fait de la ville un véritable musée. Après avoir travaillé dans plusieurs musées, Anne Marie Collins dirige le Centre depuis 1990 et apporte son concours à divers projets de promotion en commun pour les musées montréalais.*

Les marques de l'histoire sont indélébiles. Quelquefois les traces laissées par nos prédécesseurs sont subtiles, et une grande acuité visuelle est nécessaire pour les remarquer, surtout lorsqu'elles font partie de notre environnement familier. La philosophie du Centre d'histoire de Montréal repose sur le principe suivant : le musée n'est pas seul détenteur de l'histoire de la ville. Il n'est que le catalyseur qui sensibilise les citoyens aux vestiges encore présents dans la capitale.

Bien que situé dans une cité qui peut être considérée, historiquement, comme jeune, le Centre d'histoire de Montréal est un exemple probant du regard nouveau aujourd'hui porté sur chacun des éléments qui ont donné sa physionomie à notre société.

Installé dans une ancienne caserne de pompiers de style Queen Ann, dans l'arrondissement historique du Vieux-Montréal, il est doté d'une section d'exposition permanente consacrée à l'histoire de Montréal de 1642 à nos jours, répartie dans douze salles d'une superficie de 10 000 pieds carrés (930 m<sup>2</sup> environ). Une salle d'exposition temporaire de 700 pieds carrés (65 m<sup>2</sup> environ) complète les installations.

Le Centre d'histoire de Montréal a pour mission première de présenter au grand public, tant montréalais qu'étranger, l'histoire et l'évolution d'une cité qui, si l'on considère l'installation des premiers Européens comme le début de son histoire « officielle », a maintenant 353 ans d'histoire. Et il a pour fonction plus particulière de familiariser le public avec les diverses composantes de la réalité montréalaise, en mettant en perspective les contextes urbains, économiques, architecturaux, sociaux et culturels propres à chacune des périodes historiques, par des activités de diffusion de toutes natures.

Géré et financé par la ville de Montréal, le Centre d'histoire a vu le jour en 1983. La conception et la réalisation de la première exposition permanente et le réaménagement total de son contenu de 1989 à 1991 ont été rendus possibles grâce à la participation financière de la municipalité et à celle du Ministère de la culture du Québec. Les principes qui ont conduit à la conception et à la réalisation du Centre sont aujourd'hui encore à la base de toutes ses activités.

## Une ville en mouvement

Par nature, la ville est un lieu d'échanges, de partage et de commerce. Sans cesse en mouvement, elle est marquée par mille et mille influences inscrites dans l'architecture de ses bâtiments, dans le tracé de ses rues, autant que par les populations qui s'y sont succédé. Fruit du rêve, du désir, du travail de millions d'hommes et de femmes, une ville comme Montréal ne peut se ramener à la chronique des grands événements de l'histoire, et un musée tel que le Centre d'histoire de Montréal ne saurait, à lui seul, refléter toutes les facettes du prisme que constitue la réalité historique.

Cela est d'autant plus réel que chaque quartier a une histoire propre qui se décompose en d'autres unités encore plus étroites. Seules des confrontations entre ces microcosmes peuvent permettre d'évoquer l'histoire de la ville, ensemble construit dans un espace, mais qui s'inscrit aussi dans le temps, qui progresse, transformant par là même le paysage dans lequel elle s'insère.

Cet univers physique qui nous environne porte les traces de ce passé, et c'est le désir d'en communiquer la connaissance au visiteur qui a présidé à l'élaboration du contenu des expositions. Le

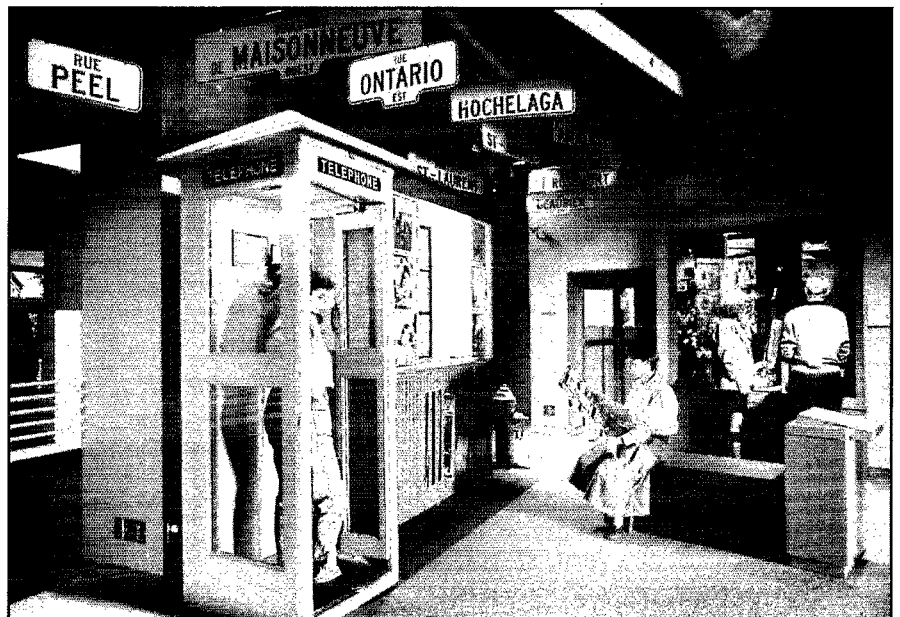


Centre d'histoire de Montréal est donc le point de départ du parcours réel que le visiteur fera dans la ville, car, partant des thèmes proposés dans l'exposition permanente, il va être conduit à s'identifier aux formes, aux couleurs, aux atmosphères qui ont marqué l'histoire de la ville, et il lui est proposé d'explorer lui-même d'autres lieux ou sites qui incarnent divers éléments reliés à la thématique du Centre. Ainsi les monuments, les places, les bâtiments publics et privés, les collections des autres institutions muséales de Montréal favorisent une interprétation d'ensemble de l'évolution urbaine.

Trois grands principes ont présidé à la conception du Centre d'histoire :

Il joue le rôle d'une porte d'entrée qui, telle une grande table des matières, présente les étapes significatives de l'évolution de Montréal : la logique qui sous-tend la dynamique de l'institution est donc orientée vers l'extérieur. Le Centre devient l'instrument privilégié, le catalyseur qui renvoie les visiteurs vers la ville — en fait, le musée, le champ d'investigation. Afin de permettre l'exploration détaillée des divers éléments de l'exposition permanente, le Centre déborde de ses murs, il s'ouvre sur un vaste réseau de sites-relais significatifs, par leurs collections, leurs animations ou leurs expositions, des réalités montréalaises et qui sont identifiés par un logo tout au long de l'exposition.

Partant du principe que les facteurs économiques sont à la base de la création, de l'expansion, de la consolidation, de la stagnation, voire de la disparition des entités urbaines, le lien qui relie les salles entre elles est donc économique et prend en considération les modes de production qui s'y rattachent.



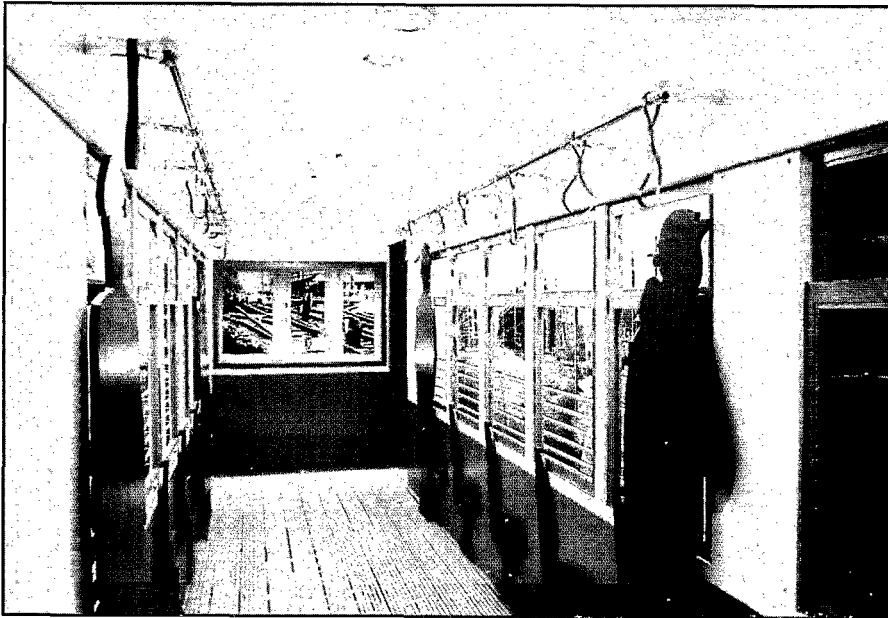
*Le centre-ville de Montréal dans les années 40.*

Chaque période s'incarne dans un lieu de synthèse (un décor) où sont rassemblés — aux fins d'interprétation — des thèmes et des sous-thèmes touchant à la vie économique, sociale, culturelle. Repris par séquences dont la récurrence est variable, ces thèmes mettent en valeur les traits particuliers des périodes évoquées.

### De l'idée à la réalité

L'exposition permanente du Centre d'histoire de Montréal privilégie l'approche du centre d'interprétation historique qui puise à toutes les sources muséographiques afin de relever un difficile défi : présenter en un seul lieu les innombrables trames qui constituent la vie passée et présente d'une ville. Comme dans les autres centres d'interprétation, ce sont les thématiques qui définissent les moyens muséographiques privilégiés. L'objet est un moyen, parmi d'autres, qui révèle l'objectif de la communication.

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*En voiture ! — Un tramway  
à Montréal.*

Dès les premières étapes de la conception, il est apparu primordial de placer le visiteur en état d'écoute active face aux divers aspects que présente, à différentes époques, notre société. Pour rendre le contenu avec originalité, plusieurs moyens muséographiques sont employés. Bandes sonores et décors en trompe-l'œil créent une ambiance qui permet d'explorer les éléments visuels et textuels, et ce dans une atmosphère qui ne dédaigne pas les côtés ludiques de l'apprentissage : de la pointe de flèche amérindienne à la boîte téléphonique contemporaine, une multitude d'objets sillonnent le parcours.

Des vidéos, des diaporamas, des modules interactifs amènent le visiteur à toucher, à sentir, à voir, à se reconnaître et à se questionner quand il prend contact avec différentes réalités montréalaises.

Afin d'accentuer la relation dedans/dehors préconisée par le Centre d'histoire, le visiteur retrouve le symbole des sites-relais tout au long de l'exposition. Cette marque l'invite à regarder la ville

différemment, à intégrer dans son quotidien une lecture différente de la richesse du patrimoine dont le musée n'est pas le seul détenteur.

Cette prise de conscience devrait faire des visiteurs les véritables gardiens du patrimoine montréalais et, plus encore, ses ardents défenseurs. Ce patrimoine s'insère dans leur vie quotidienne, ce qui les conduira à empêcher des destructions ou des rénovations d'un effet douteux qui altèrent à jamais le caractère singulier d'un bâtiment ou d'un quartier dont, en définitive, ils sont les propriétaires. Des quartiers entiers ont été défigurés au nom d'une certaine modernité, mais surtout par ignorance de la richesse du patrimoine dont ils sont porteurs. Il est vrai que la municipalité, par ses réglementations, est en mesure de favoriser la sauvegarde des bâtiments publics, mais, sans l'appui de la population, son action restera lettre morte dans le domaine des édifices privés et dans celui de l'aménagement, qui reste en dehors de sa juridiction.

En plus de l'exposition permanente, les expositions temporaires permettent d'atteindre d'autres objectifs :

- Approfondir des sujets trop brièvement traités dans l'exposition permanente. Nous avons ainsi monté des expositions sur l'industrie de l'alcool, le métier de pompier, les ruelles de Montréal, l'histoire du tourisme, des chemins de fer...
- Renouveler la clientèle.
- Poursuivre l'idée des circuits à travers la ville en abordant des sujets différents. La série « Montréal à la trace » permet d'utiliser la recherche historique entreprise dans le cadre de nos activités et d'organiser des circuits de visites dans la ville à partir de thématiques historiques plutôt que par secteurs géographiques. Ce qui contribue, une fois encore, à sensibiliser les

Montréalais à la richesse du patrimoine existant dans leur environnement immédiat.

### Sensibilisation au quotidien

Un bulletin d'histoire, le *Montréal Clic*, paraît six fois par an. Les différents sujets traités permettent d'explorer d'autres champs. Nous avons aussi mis sur pied un concours de repérages photographiques à travers la ville : « Montréal à l'œil », afin de pousser les Montréalais à mieux regarder le paysage urbain dans lequel ils vivent. De plus, le concours contribue à la constitution d'un fonds d'archives touchant des sujets divers. Les trois premières éditions du concours ont porté sur la publicité murale peinte qui couvre les murs de certains édifices, sur les horloges publiques et sur les vitraux des habitations.

De plus, nous participons avec d'autres partenaires à différents projets de diffusion de la connaissance historique : cartes postales de bâtiments historiques, miniatures représentant les façades de logements ouvriers, publications ou expertises en vue d'expositions temporaires avec des sociétés historiques.

Un centre de documentation consacré à l'histoire de Montréal est en voie de constitution. Établi à partir de documents relatifs aux recherches effectuées dans le cadre des activités du Centre d'histoire de Montréal, il est accessible aux chercheurs et aux étudiants.

Finalement, le Centre a constitué un fonds de plus de huit cents objets, qu'il gère, conserve et enrichit, grâce à des dons et à des achats ; à ce fonds s'ajoutent une centaine d'objets prêtés pour de longues périodes par d'autres institutions. Cette collection, acquise pour constituer l'exposition permanente, n'est évidem-



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Une rue commerçante  
du Vieux-Montréal au XIX<sup>e</sup> siècle.*

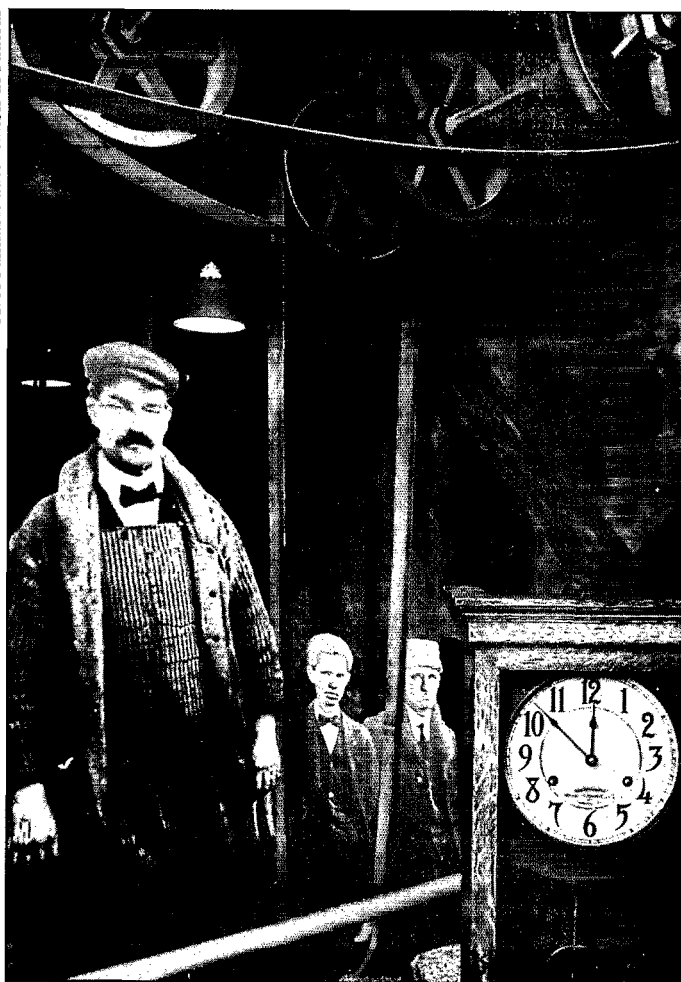
ment pas un corpus représentatif de l'évolution entière de Montréal.

Rappelons toutefois que l'objectif premier du Centre d'histoire de Montréal est d'être un diffuseur de la connaissance historique ; il n'est donc pas nécessaire qu'il possède en propre une collection représentative de toutes les périodes et de tous les domaines de l'histoire de Montréal. De plus, nous désirons conserver une souplesse dans le choix des expositions temporaires, car c'est à partir des thèmes à mettre en valeur que nous sélectionnons des objets, et non à partir des objets en notre possession.

### La ville a son musée

Par son rôle de diffuseur de l'information historique, par son rôle d'éducateur qui favorise la prise de conscience du caractère historique de l'environnement des citoyens, par son rôle d'animateur qui déborde le cadre physique de l'institution,

Avec l'aimable autorisation de l'auteur



*L'industrialisation  
au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.*

rejoignant ainsi le public là où il habite, travaille, circule, se divertit, et, en définitive, par son rôle de collaborateur qui participe, avec les autres agents du milieu, à la réalisation et à la promotion de projets qui mettent en valeur le patrimoine d'hier et celui qui se bâtit aujourd'hui, le Centre d'histoire de Montréal est au cœur des problèmes de conservation et de mise en valeur du patrimoine urbain. Pour relever de tels défis, il nous faut être souples, savoir nous adapter rapidement, garder un vif esprit critique et surtout être ouverts à d'autres réalités, tant actuelles que passées.

L'originalité du Centre réside donc dans l'approche, qu'il privilégie, d'une mise en valeur de problématiques spécifiques. En actualisant le discours historique traditionnel afin de lui redonner toute sa pertinence, il permet aux générations actuelles et à venir de sortir des sentiers battus et de définir les assises qui leur permettront d'accéder à une compréhension dynamique et originale du patrimoine culturel et de l'histoire.

La logique du Centre, ses objectifs, ses préoccupations s'inscrivent dans la ligne d'action de types nouveaux d'équipements culturels intégrés, toutes portes ouvertes, sur la réalité à laquelle ils appartiennent et dont ils sont issus. En ce sens, le Centre d'histoire de Montréal joue un rôle de pionnier, et son mandat lui permet de continuer à explorer les chemins neufs qui sont les avenues de demain. ■

# Les musées de Hongrie : lieu de privilège ou service public ?

Géza Buzinkay

*Les musées de Hongrie n'ont guère l'habitude de s'adresser à un public de non-spécialistes, leur expérience en la matière est limitée. Les collections ethnographiques et archéologiques abondent, mais les établissements consacrés à l'histoire des communautés locales sont rares. Le Musée d'histoire de Budapest lutte contre des mentalités et des traditions solidement établies pour devenir une véritable institution de service public. Géza Buzinkay jette un regard lucide sur le passé de ce musée et explique les raisons qui l'incitent à l'optimisme pour l'avenir. Directeur du musée depuis 1992, il est chargé de recherches à l'Institut d'histoire de l'Académie des sciences de Hongrie.*

Bien des Américains, parfois même des muséologues américains, ont tendance à trouver les musées européens ennuyeux — non pas à cause de ce qu'ils exposent, mais du fait de la façon dont ils l'exposent. Cela vaut pour tout, depuis l'aspect des objets jusqu'à l'apparence des bâtiments. Les professionnels des musées contestent volontiers le bien-fondé du sentiment de ces visiteurs, ce en quoi, je dois le reconnaître, ils n'ont pas tort. Mais je sais aussi que les Américains n'ont pas tort non plus, et que plus on va vers l'est de l'Europe, plus leur sentiment est justifié.

Il y a quelques années, un professeur — hongrois, pas américain —, apprenant que l'on m'avait confié la direction du Musée d'histoire de Budapest, se tourna vers moi et me dit : « A propos, les gens y vont-ils toujours une fois toutes les années bissextiles ? » Ce n'est pas tout à fait le cas. En moyenne, le musée reçoit 100 000 visiteurs par an. Mais si vous prenez le nombre de visiteurs qui viennent une deuxième fois, ce professeur, lui non plus, n'a pas tort.

Ce qui m'intéresse ici, ce sont les musées d'histoire de Hongrie, c'est-à-dire les musées consacrés à l'histoire d'une ville, à l'histoire d'un lieu. Le terme « musée d'histoire » englobe bien sûr bon nombre de collections historiques. La capitale hongroise abrite le Musée d'histoire de Budapest, et chacun des dix-neuf comtés du pays a son propre réseau, avec un musée principal et des collections historiques et commémoratives locales dans diverses villes.

Les musées d'histoire ont été marqués par le fait qu'ils n'ont pas été fondés par des historiens et, même de nos jours, les historiens de formation sont peu nombreux parmi les muséologues : le personnel des musées d'histoire est en grande partie composé d'archéologues.

Il n'est guère de collectivité en Hongrie qui ne se glorifie de posséder une collection ethnographique d'un genre ou d'un autre, et, dans presque tous les chefs-lieux de comté, des objets archéologiques sont exposés. Mais moins de la moitié des chefs-lieux ont des expositions permanentes consacrées à l'histoire de la ville, et trois seulement disposent d'expositions dignes de ce nom qui retracent leur histoire.

Cette indifférence, en dépit de la demande des citoyens, des écoles, des touristes, tient au fait que les collectivités ne considèrent pas comme leur le musée local. Ce dernier, qui devrait être un centre d'attraction et une source de fierté pour les citoyens et pour les institutions éducatives de la cité, est souvent tenu pour embarrassant : c'est une source de dépenses qui grèvent le budget, une institution étrangère à la population et qui n'a rien à lui dire. Peut-être les changements politiques récents qu'a connus la Hongrie ébranleront-ils ces comportements solidement ancrés, peut-être les musées cesseront-ils d'être ces lieux quasi inaccessibles où quelques habitués se livrent à des recherches ésotériques pour devenir des établissements de service public, au sens véritable du terme. Je crains que cela n'aille pas sans difficultés.

## Un public négligé

Le souci de répondre aux besoins des universitaires, des chercheurs plutôt qu'à ceux de la collectivité s'explique en partie par la structure idéologique et politique mise en place pour instaurer le communisme en Europe de l'Est. Il était constamment fait état des besoins du peuple tout entier, mais c'étaient des fonctionnaires du parti qui évaluaient ces besoins. La société devait être éduquée, et le parti décidait de ce qu'il fallait enseigner et comment.



*Dans le musée Kiscell, l'ancienne église baroque a été transformée en salle d'exposition, qui sert également de salle de concert et de théâtre.*

Les faits et les chiffres n'étaient rassemblés que pour prouver l'efficacité de l'État. Ainsi, les données relatives au nombre de visiteurs d'une exposition pendant une certaine période, les informations se rapportant aux activités proposées aux étudiants étaient établies à l'intention des responsables politiques. Le public n'avait pas son mot à dire et il n'a même jamais su que, selon les statistiques, les programmes des musées avaient de plus en plus de succès et attireraient de plus en plus de monde. L'habitude a été prise de recourir à des coefficients multiplicateurs pour améliorer les résultats obtenus, et la réalité, petit à petit, a dû faire place à une image conforme à l'attente des dirigeants, présentée au public comme un fait établi.

Aux besoins de la société, consommatrice et arbitre de l'activité muséale, se substituaient les appétits des collabora-

teurs habituels des musées — archéologues, historiens de l'art, ethnographes — peu disposés à admettre l'ingérence d'« étrangers », à moins d'y être contraints. La société désormais est mieux en mesure d'exprimer ses besoins, mais modifier les vieilles habitudes des gens des musées reste une tâche ardue. Ce qui compte, pour un archéologue, c'est que d'autres archéologues reconnaissent sa valeur ; un historien de l'art organise des expositions pour d'autres historiens de l'art. Le risque est grand de produire ainsi des expositions dont personne ne peut saisir le sens ; en quelque sorte, des traités spécialisés en trois dimensions : pourquoi le profane devrait-il exiger des explications sur ce qu'il est venu voir ?

Il y a quelques années, le Musée d'histoire de Budapest n'était qu'une enseigne, une institution sans visage. Seul l'Aquincumi Múzeum, avec exposition archéologique permanente, était géré conformément à la fonction pour laquelle il avait été créé : c'est un parc historique, où sont présentés des ruines romaines et des objets qui y ont été exhumés. Le bâtiment abritant les collections modernes consacrées à l'histoire de la ville et la galerie de peinture, le musée Kiscell, était fermé : faute de crédits, les salles d'exposition ne pouvaient être repeintes. La section principale du Musée d'histoire de Budapest, située dans une aile du Palais royal de Buda, abritait dans ses salles et dans ses passages souterrains les vestiges du château médiéval. Une rétrospective, « Deux mille ans d'histoire de Budapest », qui occupait un espace relativement restreint de 900 m<sup>2</sup>, avait été fermée : elle avait été jugée désuète, mais rien n'avait été prévu pour la remplacer. Par la suite, diverses expositions d'art et d'artisanat ont été organisées dans ce bâtiment pour des périodes de courte durée. Les muséologues chargés de superviser les

collections ouvraient leur porte aux chercheurs et aux archéologues.

Les spécialistes du Musée d'histoire sont seuls habilités à mener des fouilles dans Budapest et ses environs. De plus, en vertu d'un amendement à la loi sur la construction entré en vigueur pendant l'été 1992, le Musée d'histoire de Budapest et ceux des comtés exercent une autorité juridique sur certaines zones susceptibles de renfermer des vestiges. La réglementation de l'activité archéologique va donc à l'encontre de l'intérêt des musées. Des fouilles ont été financées sur les fonds destinés aux acquisitions, aux travaux de restauration, à la présentation des collections et autres tâches muséales au lieu de l'être par des entreprises de travaux publics qui, ce faisant, auraient contribué au développement culturel. De nos jours, tout établissement qui cherche à s'acquitter de ses obligations de musée d'histoire et à répondre à la demande du public se heurte à l'opposition de chapeaux d'archéologues qui n'ont que fouilles en tête.

Ce qui complique encore la situation des musées hongrois, c'est que, depuis 1963, l'ensemble des activités archéologiques — de l'organisation des campagnes de fouilles jusqu'à la conservation des objets — est régi par une loi qui réglemente tout ce qui a trait à la construction et à la protection des monuments historiques. Cette loi instaurait également la création du Comité des fouilles, constitué d'archéologues professionnels, de scientifiques et d'universitaires, qui accorde les permis aux archéologues de son choix dans l'ensemble du pays. Ainsi, certains organismes sont juridiquement tenus de procéder à des fouilles et certains experts archéologues en sont chargés, tous placés sous la coupe d'une poignée de professionnels qui siègent au comité ; la loi sur les musées est souvent invoquée



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

pour écraser toute tentative de rompre avec les vieilles habitudes. La conservation des traditions a, hélas, pris le pas sur la conservation des objets.

#### Nouvelles orientations

Nous sommes dans un tunnel, mais il semble que l'on en distingue au loin le bout. La nouvelle réglementation relative à la direction des musées est entrée en vi-

*Des modèles réduits de sculptures des places publiques de Budapest ont été réunis pour constituer une « exposition tactile ». Les visiteurs pouvaient toucher les objets, et l'on avait prévu à leur intention des textes écrits en braille.*



Foire médiévale, un programme éducatif consacré aux métiers, aux traditions et aux distractions d'autrefois.

gueur il y a quelques années : désormais, les postes de direction ne peuvent être pourvus que par voie de concours, ce qui ouvre la porte à un renouvellement des cadres. Les candidats au concours doivent exposer leurs conceptions et dire comment ils entendent diriger les établissements à la tête desquels ils souhaitent être placés. Cela signifie que les traditions les plus anciennes sont réexaminées de temps à autre et envisagées sous un jour nouveau.

J'ai été nommé directeur du Musée d'histoire de Budapest en janvier 1992 sur la base d'un programme libéral fondé sur deux principes essentiels.

Premièrement, le musée de la capitale hongroise doit être un musée de la ville, qui retrace intégralement l'histoire de Budapest et mette particulièrement en valeur les modes de vie de ses citoyens, en se bornant à indiquer que c'était aussi, à une certaine époque, la capitale de la monarchie. Une exposition permanente doit montrer le processus concret d'urbanisation illustré par les grands moments de

l'histoire de la ville. (J'ai vu par la suite, au Musée de Londres, un remarquable exemple d'exposition sur l'histoire d'une ville telle que je les envisage.)

Le musée doit en second lieu être en contact avec la société tout entière. Les visiteurs, le public, le monde extérieur — ainsi que les bailleurs de fonds que nous espérons attirer — doivent nous dire ce qu'ils attendent de nous, et nous devons planifier nos activités, organiser nos programmes en conséquence.

A cet égard, je précise que, tout en aspirant à faire du musée non plus une institution de professionnels repliée sur elle-même, mais un établissement au service de la population, je ne souhaite pas tomber dans l'excès inverse, c'est-à-dire tout faire pour satisfaire les caprices des visiteurs. Établissement de service public, le musée doit aussi rester un gardien de la civilisation et, en tant que tel, il a besoin de la coopération à la fois des professionnels et des utilisateurs qui, les uns et les autres, orientent ses recherches.

Ce projet a été accepté et inscrit au



budget du conseil municipal, mais, pour qu'il devienne réalité, il faut résoudre les problèmes hérités du passé de la Hongrie. Plusieurs décennies de dictature ont laissé leur empreinte sur la conception que notre peuple se fait de la démocratie : la discipline et le sens des responsabilités ont disparu ; les décisions sont prises — à tous les niveaux — au petit bonheur la chance, et le consensus, difficile à obtenir, peut ne jamais voir le jour. Il arrive que les employés jugent bon de ne pas exécuter les ordres, et il n'est pas facile de leur inculquer le sens du bien commun. Au reste, dans le souci de protéger les droits des fonctionnaires, une loi sur la fonction publique a été hâtivement adoptée, qui prive les cadres supérieurs de tout moyen véridique de faire respecter la discipline.

Le financement pose un autre problème. Le budget annuel d'un musée hongrois est, au mieux, de l'ordre du tiers du budget d'un musée similaire d'Europe de l'Ouest ou des États-Unis d'Amérique ; il peut même n'en représenter que le douzième. Les budgets sont mal équilibrés, et de maigres ressources doivent être réparties entre les membres d'un personnel deux ou trois fois plus nombreux qu'ailleurs. De ce fait, les traitements sont très bas, mais ils représentent pourtant une part considérable du budget, qui peut dépasser 80 %. Les musées peuvent chercher d'autres sources de financement — ce qu'ils font —, mais les sommes ainsi recueillies restent encore bien maigres. Les opérations lucratives sont toujours considérées comme « peu professionnelles » dans un établissement consacré au « savoir », et les boutiques et les cafés mis en place dans les établissements par des responsables soucieux de répondre aux besoins du public sont loués à des sociétés extérieures pour un prix fort modique.

Le Musée d'histoire de Budapest s'ef-

force de réformer les règles de fonctionnement de ce musée de la ville et cherche à combler les lacunes laissées par des décennies d'errements. A la fin de 1995, une exposition permanente de plus de 2 000 m<sup>2</sup>, consacrée à l'histoire de Budapest, sera en place. Deux parties — environ la moitié — en sont déjà ouvertes au public. Le hall d'entrée, situé dans le bâtiment central du château de Buda, a été aménagé pour permettre l'installation d'une petite boutique, en attendant la création de divers autres équipements. Les plans de transformation d'une cour en salle d'exposition temporaire ont été approuvés, et les travaux commenceront dès que les fonds nécessaires auront été dégagés. Une restructuration interne du musée a été entreprise, notamment pour rationaliser l'interaction entre les différents services. La gestion du budget devient plus stricte et elle a été décentralisée, pour que les fonctionnaires soient aussi nombreux que possible à disposer d'une certaine autonomie financière, tout en étant tenus de justifier leurs dépenses. Des contacts sont pris avec d'éventuels bailleurs de fonds extérieurs, en espérant qu'à leurs yeux le musée aura une gestion suffisamment transparente et représentera un bon investissement. Enfin, une nouvelle installation d'entreposage et de conservation a été décidée, afin d'accélérer les travaux de restauration des objets, et aussi de réduire les retards accumulés en matière de catalogage.

Grâce à ces initiatives, j'espère qu'à la veille de son millénaire Budapest va se doter d'un musée attrayant et plaisant pour ses visiteurs — touristes ou étudiants ; un établissement qui, surtout, illustrera le passé et le présent de sa culture pluriethnique, offrant ainsi, dans une perspective historique, un modèle à tous les pays d'une région particulièrement sensible aux questions ethniques. ■

# Muséologie urbaine : une idéologie de la réconciliation

*Amareswar Galla<sup>1</sup>*

*Selon Amareswar Galla, le musée de la ville dans les métropoles multiculturelles et multiethniques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle doit adopter une approche totalement neuve et remplir des fonctions radicalement nouvelles à l'égard de la communauté. Les principes directeurs qu'il propose pour transformer le musée de la ville en un centre culturel urbain dynamique s'appuient sur la considérable expérience qu'il a acquise en tant que spécialiste de l'héritage transculturel à l'Université de Canberra, « la ville d'Australie la plus diverse au point de vue culturel ».*  
*Amareswar Galla est membre du Conseil exécutif de l'Organisation régionale de l'ICOM pour l'Asie et le Pacifique et coordonnateur de son Groupe de travail transculturel.*

Les communautés de la diaspora issue des pratiques coloniales et impérialistes, plus récemment la migration internationale à grande échelle de travailleurs et de leurs familles, ainsi que la crise mondiale provoquée par l'afflux de réfugiés depuis quelques décennies, posent à la démocratie de nouveaux problèmes. L'accélération du double processus d'industrialisation et d'urbanisation, observée au cours de l'après-guerre, a rendu plus complexe encore la problématique créée par la diversité démographique mondiale due aux migrations locales, régionales, nationales et internationales. Des millions d'immigrants se sont installés dans différents pays du monde ; devenus résidents, ils y ont accès aux services essentiels et jouissent pleinement des droits civiques et politiques. Dans plusieurs de ces pays, la notion de citoyenneté fait référence aussi bien à l'appartenance officielle à l'État qu'aux droits politiques, économiques et sociaux conférés aux membres de la société. La majorité de la population issue des diverses diasporas et de l'immigration réside dans des complexes urbains que les musées doivent de ce fait prendre en compte, s'agissant de leurs processus de représentation culturelle, ce qui constitue un défi sans précédent.

La ville a certes toujours été à la base de l'activité muséale, mais les musées de la ville retiennent aujourd'hui plus particulièrement l'attention, dans la mesure où ils sont le plus visés par les campagnes récentes appelant les institutions culturelles à se démocratiser et à mieux prendre en compte la richesse du tissu social cosmopolite des centres urbains. Face à la diversité de leur environnement culturel immédiat, plusieurs d'entre eux ont réagi en organisant des expositions ethnographiques ; ils ont mis au point des mécanismes destinés à faciliter l'accès des communautés et soutenu la création de

centres culturels de quartier. Mieux nous appréhenderons la structure et la permanence des contextes culturels urbains, mieux le rôle des musées dans la ville s'éclairera et prendra de signification. D'ici là, le musée de la ville peut être le promoteur de constructions diverses, et il en existe des types très divers adaptés à chaque pays<sup>2</sup>.

Les musées de la ville n'ont pas pour seule fonction de décrire la genèse des centres urbains, de retracer leur histoire et leur développement ; ils doivent aussi rendre compte du processus d'urbanisation, c'est-à-dire de l'évolution organique du centre urbain et de tout ce qui assure sa pérennité : santé et habitat, moyens de transport et de communication, lieux de travail et emploi, dialectique entre idéologies culturelles dominantes et secondaires, etc. Les problèmes de justice sociale liés à l'autodévalorisation culturelle, qui suscite malaise, aliénation et recours à la drogue, constituent pour le musée de la ville un nouvel objectif — à bien des égards, mécanisme essentiel pour l'étude et l'expression des significations communes, souvent controversées, des délimitations culturelles urbaines et de leurs conséquences. Le musée doit apporter sa contribution à la réflexion sur le discours culturel hégémonique et affirmer son rôle dans l'étude de phénomènes comme la domination, la dissension, la contestation et les évolutions de populations entre lesquelles les frontières culturelles se définissent en termes de race, d'appartenance ethnique, de couleur, de sexe, d'âge, de croyances, d'origine régionale, de langue, de préférences sexuelles.

Les musées de la ville devraient adopter une approche axée sur la communauté, qui dépasserait la conception binaire et stéréotypée en vertu de laquelle la préservation de la culture est statique, et le développement culturel dynamique. Une



*Le « Mur des droits de l'homme », un symbole de la lutte contre l'apartheid, est un monument fameux de Durban (République d'Afrique du Sud). Il est partie intégrante du panorama muséologique de la ville.*

telle approche suppose que le rôle essentiel des institutions culturelles réside dans la sauvegarde et le soutien des amours-propres et des individualismes. Cela concerne l'ensemble du mouvement artistique contemporain, à savoir les adaptations des formes classiques de la danse et de l'opéra, ainsi tenus pour partie intégrante de notre patrimoine vivant et toujours actif ; les festivals et les manifestations importantes ; la préservation, la perpétuation et la gestion du patrimoine culturel ; les voix, les valeurs et les traditions des communautés ; enfin, le cadre plus vaste dans lequel nous devons mettre en œuvre des politiques culturelles à long terme<sup>3</sup>.

### **Une définition pratique du musée de la ville**

Tandis que le discours de la muséologie urbaine, relativement nouveau, tend à s'affirmer, nombre de gouvernements s'engagent résolument sur la voie du multiculturalisme. Il convient donc d'élaborer une ligne de conduite qui permette de faire converger le discours de la muséologie et les principes d'une réelle intégration sociale. On peut à cet effet tenter d'adapter comme suit la définition du musée donnée

par l'ICOM : un musée de la ville est une institution ou un mécanisme culturel à but non lucratif, dynamique et en constante évolution, au service de la société urbaine et de son développement, ouvert au public et qui assure la coordination, l'acquisition, la conservation, l'étude, la diffusion et la présentation des témoins matériels du patrimoine tangible et inviolable, meuble et immeuble, émanant de divers peuples et de leur environnement, à des fins d'étude et d'éducation, pour contribuer à la réconciliation des communautés et à leur délectation.

Les musées de la ville sont des centres d'activités coordonnées visant à assurer l'expression des populations et de leurs cultures par les moyens suivants : a) en célébrant l'identité commune, le sens de l'appartenance à un lieu et le respect mutuel d'individus différents ; b) en faisant fonction d'élément moteur et en fournissant des ressources pour des activités de développement culturel communautaire ayant trait à l'héritage naturel et culturel d'une agglomération et de ses environs ; c) en constituant un centre de coordination chargé d'assurer la préservation, la présentation, la perpétuation et la gestion des créations de tous les peuples dans les

domaines de l'art, de la culture et du patrimoine.

Les musées de la ville font partie intégrante du cadre plus étendu de l'industrie et de l'économie culturelles des milieux métropolitains. Les milieux dirigeants et influents de l'industrie culturelle discutent actuellement beaucoup de l'attachement au patrimoine, ainsi que de la construction et de la délitescence des périphéries urbaines. De multiples projets et expositions ont pour thèmes les rencontres, l'intégration, les dissensions et la résistance culturelles qui caractérisent la vie dans ces zones en marge des grandes agglomérations. Toutes sortes de projets, mis en œuvre dans plusieurs pays, s'attachent à faire connaître les formes d'expression culturelle et les expériences historiques particulières des différentes ethnies. C'est dans le cadre de cette évolution contemporaine de l'art et de la culture que les musées de la ville doivent s'efforcer de représenter le savoir, l'expérience et les pratiques propres à un ensemble de communautés qui, chacune, contribuent à donner sa dimension humaine à l'ensemble urbain. En tant que centre culturel, le musée de la ville aide à la multiplication des échanges intellec-

tuels et critiques entre tous les acteurs représentatifs des communautés culturelles qui constituent le paysage urbain, ce qui facilite l'étude de la diversité et de la vitalité des formes d'expression et d'identité culturelles dans les zones périphériques. Grâce à cette démarche interactive, les anciennes modalités d'expression d'une mémoire sélective feront place à des formules attrayantes reflétant la mémoire collective de communautés culturelles très diverses et traduisant leur perception propre de l'espace individuel et collectif.

La création et le développement systématique de musées de la ville — mieux encore, de centres de développement culturel intégré où les arts, la culture, le patrimoine, les festivals, les manifestations spéciales participent d'une approche holistique — sont rendus possibles par la mise en place d'une planification culturelle appropriée, fruit d'un processus complexe qui suppose un engagement permanent des communautés urbaines par l'intermédiaire du musée. Dans les sociétés en développement, les musées de la ville sont des éléments très prometteurs concernant une conception démocratique des musées. Toutefois, l'élaboration d'approches intégrées ou propres à faciliter l'intégration dans les musées de la ville existants ou à venir doit se faire dans le respect de saines pratiques. Les principes directeurs ci-après pourraient être utilement mis à profit ; ils reposent sur des études dont se sont inspirés les fondateurs du centre culturel et du patrimoine — musée de la ville — de Canberra, la ville d'Australie la plus diverse au point de vue culturel<sup>4</sup>.

#### **La participation : un enrichissement culturel communautaire**

Les travaux entrepris par les musées de la ville pour représenter, montrer et interpréter les valeurs liées au patrimoine na-

turel et culturel de la ville, au long des siècles et aujourd'hui, sont pour eux une occasion unique d'élaborer des démarches novatrices qui, par le biais d'une participation effective, vont leur permettre de toucher un plus large public, d'associer à leur action la communauté tout entière. Ils offrent aussi une possibilité exceptionnelle de rassembler diverses communautés et différents secteurs de l'industrie culturelle. Et, là encore, l'accent doit être mis tout particulièrement sur le développement culturel communautaire intégré. La récente tendance à la planification et à l'organisation systématiques des activités culturelles ouvre la voie à un développement plus équilibré qui prendra en considération une série de paramètres économiques et sociaux.

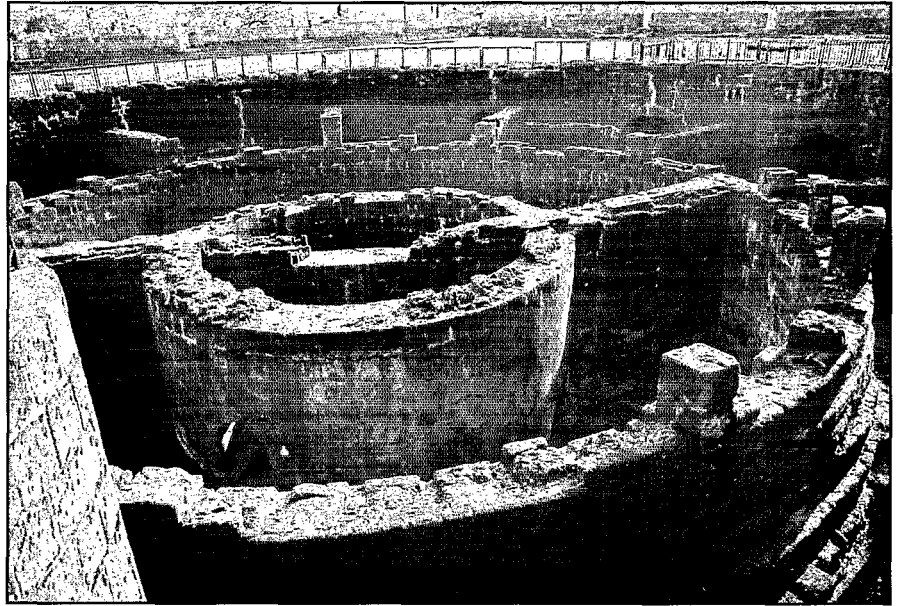
Un musée de la ville à vocation intégratrice accueillera un large public et favorisera sa participation en étant accessible, polyvalent et imaginatif. Il doit, à cette fin :

- recourir à des pratiques de participation mises au point et négociées avec l'ensemble de la communauté grâce à des mécanismes de communication et de consultation, tant officiels qu'informels, accessibles à la collectivité urbaine tout entière ;
- garantir aux communautés le droit de participer à la prise de décisions concernant la politique, la gestion et les activités du musée et de les revendiquer comme leurs ;
- promouvoir la fierté communautaire et la participation à la préservation, à la perpétuation et à la gestion du patrimoine et des activités artistiques ;
- offrir un espace matériel et intellectuel pour des activités entreprises à l'initiative d'organisations, notamment des projets et des expositions dont les éléments, fournis par la communauté, y feront retour ;

prévoir des espaces délimités permettant au musée d'abriter des débats, sous forme de rencontres et d'exposés aussi bien planifiés qu'impromptus, et comportant notamment une salle de spectacle ; l'expression des valeurs liées au patrimoine peut en effet revêtir diverses formes.

Coopération et coordination sont les maîtres mots de l'action d'un musée en matière de culture et de patrimoine, de façon qu'elle reflète les différents paysages urbains. Le musée de la ville doit faciliter ces pratiques, et notamment : a) favoriser entre individus, groupes et communautés, l'établissement de relations fructueuses par le truchement de projets en coopération ; b) encourager la constitution de partenariats de coopération entre divers organismes gouvernementaux et non gouvernementaux afin de promouvoir des projets et des présentations ; c) travailler en interaction plus étroite avec d'autres espaces (lieux divers, musées et galeries d'art préoccupés du patrimoine local) grâce à la mise en place de réseaux et au partage de l'information ; d) assurer la coordination entre groupes responsables d'activités dans le domaine de la culture et du patrimoine, ainsi qu'entre ces activités ; e) entreprendre des activités d'éducation, de publication, d'information et de promotion en collaboration avec les établissements d'enseignement, les universités et des entreprises ; f) coordonner des projets concernant le patrimoine documentaire, en association avec des bibliothèques et des archives, de manière à faciliter la reconstitution de l'histoire des communautés.

Les musées de la ville ont un rôle essentiel à jouer pour aider les communautés à démontrer l'importance et les qualités uniques des espaces à l'intérieur du paysage urbain, et à mettre ainsi en pratique les discours réclamant des rues plus



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*A l'intérieur du vieux Manille (Philippines), les strates du passé posent de difficiles problèmes aux muséologues chargés de mettre en lumière la continuité du paysage urbain où se sont succédé les générations.*

vivables et des cités meilleures. Ils doivent encourager les formules d'aménagement d'espaces culturels qui permettent aux communautés de se pencher sur les significations particulières des lieux où elles vivent. Les partenariats entre les planificateurs, les historiens des communautés, les artistes et les communautés urbaines sont essentiels pour que ces groupes puissent maîtriser et représenter les espaces urbains à l'intention de ceux qui les habitent. Une prise de conscience commune de l'histoire locale et les recherches sur les histoires et les idéologies particulières, facilitées par le musée de la ville, pourraient grandement contribuer à une riche réflexion sur les quartiers en marge des agglomérations urbaines, dans une perspective à long terme.

#### **La diversité culturelle**

Pour traiter sérieusement les questions relatives au patrimoine et œuvrer en faveur de la légitimation de la diversité, les mu-



*Le palais de Nara, cœur d'Heijō-kyō, la capitale du Japon de 710 à 784, fait l'objet de fouilles depuis quarante ans. C'est une démarche exemplaire en faveur de la conservation du patrimoine et de l'exploration du passé d'un centre urbain. Là se forme une nouvelle génération d'archéologues et de muséologues.*

sées de la ville doivent devenir des laboratoires où seront explorés les idéaux d'unité dans la diversité et de diversité dans l'unité. Une approche aseptisée des réalités culturelles, conçue par les hautes sphères administratives du musée, ne peut que perpétuer un discours hégémonique, répressif pour la majorité des citoyens. Les musées, communicateurs créatifs et novateurs, peuvent remettre en question la rhétorique statique et stérile des éléments conservateurs et réactionnaires au sein des sociétés multiculturelles.

S'agissant de la culture et du patrimoine, les processus mis en œuvre par les musées de la ville, leurs actions et leur gestion doivent refléter la diversité démographique et sociale de la population qu'ils desservent, afin de favoriser une culture publique moins exclusive et d'orientation générale pluraliste. Dans cette optique, la primauté des droits culturels des populations indigènes à préserver, perpétuer et gérer la culture et le patrimoine qui sont les leurs doit être reconnue, et le multiculturalisme doit être le maître mot de toutes les activités. En dernier ressort, ce sont les structures propices à l'auto-émancipation et à l'autodétermination des différentes parties prenantes qui feront que le discours de la muséologie urbaine soit axé sur les communautés et les prenne toutes en compte. Les musées de la ville devraient :

a) mettre en lumière la carte culturelle des banlieues et des régions avoisinantes ; b) promouvoir les artistes locaux et l'histoire du patrimoine artistique et, par ce biais, engendrer une conscience communautaire plus vive d'identification avec la ville ; c) veiller à ce que le souci d'assurer à tous, sans exclusive, un accès équitable, se traduisant par des approches, des politiques et des pratiques généralement pluralistes, préside à toutes les activités culturelles et aux actions relatives au patrimoine ; d) eu égard à la fierté des diverses communautés, veiller à ce que toutes soient effectivement traitées sur un pied d'égalité et, pour ce faire, s'employer à mettre en œuvre des politiques et des pratiques d'ouverture et d'équité, de participation et de négociation fondées sur le principe de l'universalité de la mission et des services des musées ; e) présenter la genèse et les processus de développement de la ville à différents niveaux de fonctionnement de l'agglomération (par exemple, capitale, municipalité) ; et f) exprimer les aspirations culturelles historiques et contemporaines des habitants de l'agglomération.

Les pratiques culturelles liées au patrimoine devraient refléter l'inspiration, l'innovation et l'imagination qui nourrissent toutes les activités culturelles marquantes. Elles pourraient englober toutes les formes d'expression artistique et tous les projets relatifs au patrimoine culturel qui remettent en cause les idées et les pratiques en vigueur, explorer l'identité et la signification de la communauté urbaine, et la façon dont des individus différents se perçoivent en tant que membres de cette communauté. Les musées de la ville doivent : a) aborder le développement culturel communautaire selon une démarche holistique intégratrice ; b) devenir ou redevenir une entité polyvalente capable de stimuler des activités embrassant toutes

les formes d'art ou de patrimoine et tous les intérêts communautaires, et de les prendre en compte ; c) favoriser le rapprochement du patrimoine et des arts de la région, et présenter l'agglomération comme une collectivité de vie ; d) inciter la communauté, au sens large, à analyser son sentiment d'appartenance à un lieu en facilitant la tenue de réunions, de séminaires, les échanges d'idées et les débats, ainsi que les représentations théâtrales interactives et les spectacles représentatifs du patrimoine.

Le souci de la qualité des expériences offertes et celui de satisfaire aux normes professionnelles dans le respect de la diversité doivent présider à toutes les activités et pratiques en matière de culture et de patrimoine. Pour cela, le musée doit soigneusement veiller à prendre en compte, dans son approche du développement culturel, les apports tant des spécialistes que de la communauté. Il lui faut : a) encourager la reconnaissance et l'appréciation de l'excellence des réalisations et de leur présentation selon des perspectives culturelles diversifiées ; b) mettre en place des structures permettant d'offrir une expérience de qualité et d'élaborer des pratiques satisfaisantes, définies après négociation ; c) faciliter le lancement de projets relatifs à l'histoire des communautés en tant que mécanismes d'action culturelle communautaire ; d) mettre au point des stratégies de relations communautaires et des projets pilotes concernant les conflits, les tensions, les dissensions et le rôle de la consultation et de la négociation dans le développement culturel communautaire.

Le musée de la ville devrait aider les individus, les groupes, les organisations à prendre des initiatives et à acquérir les compétences leur permettant d'accéder à l'autonomie dans un environnement qui encourage la diversification des sources de

financement. Il doit encourager : a) les approches favorisant l'autonomie des communautés, propice à la diversification des ressources et du financement destinés aux activités de conservation et de mise en valeur du patrimoine culturel communautaire ; b) les partenariats culturels stratégiques avec les centres culturels communautaires ; c) des projets d'action novateurs et positifs concernant des activités culturelles liées au patrimoine, qui ne trouvent pas place dans le cadre de l'économie de marché ; d) la mise en place de points d'information et de vente spécialisés en livres, rapports, documents et matériels audiovisuels, portant notamment sur le patrimoine culturel des communautés locales ; e) la tenue d'ateliers sur l'accès aux ressources d'origine publique et privée ; et f) un tourisme culturel et axé sur le patrimoine qui ne mette pas en péril l'intégrité culturelle des zones concernées.

Je voudrais, pour conclure, évoquer la tendance qu'a l'homme à dresser des murs qui enferment et qui excluent (thème d'un poème de Robert Frost, *Walling in and walling out*) et plaider en faveur d'un musée de la ville qui permette d'abattre les barrières culturelles dans les agglomérations. Pour obéir à l'impératif de cohérence, les musées de la ville doivent illustrer l'histoire de leurs origines, de leur évolution et celle des centres urbains dans lesquels ils s'insèrent. Ils doivent être révélateurs de leurs pratiques passées en matière de représentation culturelle et de perception du patrimoine urbain, afin que de nouvelles approches puissent être explorées. Ils doivent se confronter aux problèmes qui ont des répercussions sur les populations urbaines, créer des réseaux d'échanges de projets et mettre au point des méthodes propres à contribuer à l'élaboration d'un discours muséologique non discriminatoire. ■

1. L'auteur tient à remercier Nichola Johnson, Don McMichael, Monica Barone, Matilda House, Jenny Cox, Jill Waterhouse, Kylie Winkworth et Sammy Gaskill.
2. N. Johnson (dir. publ.), *Reflecting cities*, comptes rendus d'un colloque qui s'est tenu au musée de Londres en 1993.
3. A. Galla, *Heritage curricula and cultural diversity*, Office of Multicultural Affairs, Australian Government Publishing Service, 1993, p. 66, fig. III.
4. *Sharing the vision : a framework for cultural development*, Cultural Council of Australian Capital Territory, mai 1993 ; *Cultural and heritage centre*, rapport du Joint Committee of the Cultural and Heritage Councils, Act, 1993 (non publié).

# Europe de l'Est et de l'Ouest : les idées passent les frontières

*Mirosław Borusiewicz et Ian Jones*

*Le passage d'un régime d'économie dirigée à celui d'économie de marché qui s'opère en Europe centrale et orientale a des conséquences profondes sur la vie des musées. La raréfaction des ressources et la médiocrité de l'accueil réservé aux visiteurs sont deux obstacles, entre autres, à surmonter. A l'invitation du Ministère polonais de la culture et des arts, une société de conseil britannique, Chadwick Jones Associates, a organisé en Pologne une série de séminaires à l'intention des musées et des galeries. L'expérience a été riche d'enseignements mutuels. Jusqu'à une date récente vice-ministre de la culture et des arts chargé des musées de Pologne, Mirosław Borusiewicz est actuellement chef du Département de la culture et conservateur du Musée d'histoire de la ville de Lodz. Ian Jones, directeur de Chadwick Jones Associates, a à son actif une vaste expérience des organismes artistiques et culturels en Europe, au Guyana et en Nouvelle-Zélande.*

Les frontières, qu'elles divisent l'espace ou les esprits, sont, comme tout obstacle, à la fois déroutantes et stimulantes. Et puis, sans elles, le paysage culturel ne serait pas ce qu'il est : les musées nationaux, déjà, en seraient absents. Dans toute l'Europe, les frontières connaissent maintes métamorphoses intéressantes : entre pays de la Communauté européenne, elles ont tendance à s'estomper, alors même que des régions — le pays de Galles ou la Catalogne, par exemple — se renforcent et traitent directement avec Bruxelles. Plus à l'est, on les voit se multiplier. Partout, tandis que, frontières dépassées, l'idée d'un espace culturel européen unique peu à peu fait son chemin, des conférences s'organisent, inspirées par le souci de collaborer et d'établir des réseaux. Autre incitation aux rencontres, pour tous — des hommes d'affaires aux artistes —, il y a l'effondrement de cette barrière redoutable entre toutes, la grande ligne de partage idéologique et politique entre l'Est et l'Ouest. Les pays de l'Est sont présentés comme propices à l'investissement, au commerce et autres activités lucratives, et leurs capitales voient affluer les Occidentaux venus y traiter des affaires ou, comme nous, initier ceux qui le souhaitent aux pratiques occidentales.

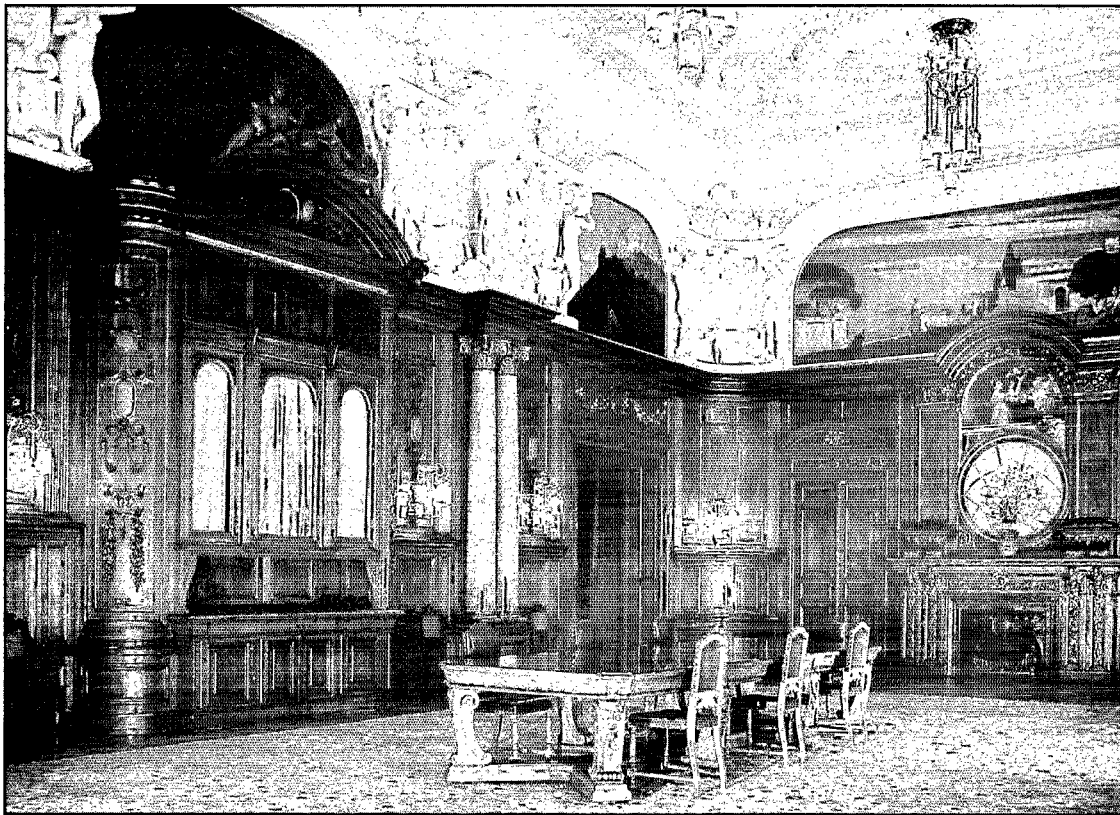
Organisé par Chadwick Jones avec la collaboration de Wojciech Plewako, du Ministère de la culture et des arts, un premier séminaire a été consacré aux techniques de commercialisation, à la collecte de fonds et au mécénat. Il a eu lieu à Varsovie en mars 1992, et des membres du personnel de galeries d'art de toute la Pologne y ont participé. Le deuxième s'est tenu, en mars 1993, à Radziejowice. Il a réuni quarante-quatre agents des musées locaux et nationaux, et traitait des mêmes problèmes que le séminaire précédent, mais aussi de la sécurité dans les musées, question aujourd'hui d'actualité en Euro-

pe orientale. Le troisième, qui s'est déroulé à la fin de 1993 au palais Radziwiłł, avait pour thème la formation des personnels des musées et se voulait l'amorce du processus de création d'un système de formation national en Pologne. Par ailleurs, nous collaborons activement à la mise sur pied d'une autre entreprise — distincte, mais apparentée : l'établissement d'un centre pour l'information et la formation muséales à Lodz. Cet organisme aura pour vocation d'aider à améliorer la qualité des services dans les musées en offrant une information constamment tenue à jour sur la vie des musées ; il assurera en outre la promotion, l'organisation et la coordination d'activités de formation. Espérons que, le moment venu, il sera également en mesure d'offrir ses services à d'autres pays d'Europe orientale.

Le financement des deux premiers séminaires a été assuré par le British Council, celui du troisième par le Know-How Fund, mis en place par le Ministère britannique des affaires étrangères pour financer des services de conseil aux anciens pays communistes d'Europe de l'Est. Le Ministère de la culture et des arts a, lui aussi, apporté une contribution financière.

Chaque séminaire a duré deux ou trois jours. L'ancien directeur du Welsh Arts Council, le directeur adjoint du Conseil des musées du pays de Galles, l'ancien chef de l'Institut de formation muséologique et le conseiller des musées nationaux pour la sécurité ont prêté leur concours, et un compte rendu détaillé des travaux a été publié. Nous nous sommes efforcés de donner à ces ouvrages un caractère aussi pragmatique que possible en y introduisant des études de cas et des exemples concrets, une liste d'entreprises étrangères implantées en Pologne susceptibles de jouer le rôle de mécènes et une liste d'adresses utiles en Grande-Bretagne et ailleurs.





© Andrzej Pukaczewski, Łódź

*1902. Ameublement original d'une salle du Musée d'histoire de Łódź, alors habité par l'industriel Izrael K. Poznanski.*

### Profiter de l'expérience d'autrui

L'idée qui a présidé à l'organisation des séminaires était toute simple : profiter de l'expérience d'autrui. Depuis 1979, année de l'accession au pouvoir de Margaret Thatcher, les musées, les galeries, les théâtres, les salles de concert — et pour ainsi dire la quasi-totalité des établissements publics de Grande-Bretagne — fonctionnent selon les lois du marché, ce qui les a contraints à compter davantage sur eux-mêmes, et moins sur les deniers publics. Les musées ont dû se perfectionner dans l'art de collecter des fonds, ils ont dû trouver des mécènes, « se vendre », monter des activités commerciales afin de combler, dans la mesure du possible, l'écart entre leurs dépenses et les subsides accordés par l'administration centrale ou locale. La Pologne ayant quitté l'économie planifiée pour une économie de marché, les musées fonctionnent maintenant dans un contexte radicalement nouveau, et leurs ressources sont extrêmement faibles. Leurs problèmes sont ceux que connaissent, sur une plus grande échelle, les musées britanniques!

Aussi avons-nous décrit l'expérience

britannique de gestion des musées dans une économie de marché, considérant qu'il peut valoir la peine, lorsque d'autres traversent des épreuves par lesquelles on est soi-même passé, de leur faire part de ce qu'on a appris. Nous avons parlé très franchement des initiatives que nous avons prises et qui se sont révélées fructueuses, aussi bien que de celles qui ont mal tourné, prenant ainsi le parti de ne rien cacher de ce qui, chez nous, laisse à désirer.

Les séminaires s'ouvraient sur une brève description de l'organisation des musées et de la politique muséale en Grande-Bretagne, qui servait de cadre à l'examen des aspects pratiques de l'administration des musées dans une économie de marché. Comme, du fait de leurs fonctions, de nombreux participants étaient en mesure d'influencer les pouvoirs publics, nous avons insisté sur les « points d'attaque » possibles ou sur les problèmes actuellement débattus en Grande-Bretagne, et sur les réalisations qui nous semblent être de bons ou de mauvais modèles d'action au niveau national ou local. Nous nous sommes soigneusement gardés de laisser entendre que les Britanniques dé-

tenaient le bon modèle de gestion ou les bonnes solutions, préférant nous en tenir à la description des faits et à l'analyse de ce qui semblait fonctionner bien ou mal.

Cette séance introductive était suivie de l'examen de questions pratiques. Ainsi, lors du deuxième séminaire, nous avons abordé la partie consacrée à la collecte de fonds en énonçant trois principes à nos yeux fondamentaux, puis nous avons présenté le cas d'un petit musée du sud de l'Angleterre qui, disposant de peu de ressources, avait lancé une campagne pour rassembler les fonds nécessaires à d'indispensables réparations de gros œuvre. Pour finir, nous avons proposé une liste de vingt-deux suggestions, qui sont développées dans le manuel édité. Par exemple, les droits d'auteur sur les œuvres d'Agatha Christie sont gelés dans les banques polonaises : pourquoi ne pas faire pression sur le gouvernement afin qu'il débloque ces fonds et les mette à la disposition d'institutions culturelles ? Nous avons indiqué comment les musées peuvent s'assurer des rentrées d'argent en louant des salles pour certaines manifestations, tout en prenant bien soin de mettre en lumière certains problèmes liés

à cette démarche : assurances, sécurité des objets, paiement d'heures supplémentaires aux gardiens... Lors d'un débat sur le mécénat, nous avons montré comment nous nous y prendrions pour trouver un mécène concernant un projet déterminé, quel type de démarche paraît le plus efficace ou, au contraire, ce qu'il convient d'éviter ; nous avons également souligné combien la recherche — vaine, bien souvent — de mécènes prend de temps. Au cours d'une séance consacrée à la sécurité, nous avons décrit diverses mesures antivol et discuté de l'action de nos équipes régionales d'intervention d'urgence dans les musées — système efficace et relativement peu coûteux, que nos collègues polonais pourraient envisager d'adopter. Comme les musées polonais projettent de mettre sur pied un système national de formation, le troisième séminaire a discuté de ce qui a été fait en la matière en Grande-Bretagne, et un libre échange de vues a permis de dégager ce qui, à l'usage, est apparu comme une bonne ou comme une mauvaise idée.

### Quelques différences

Normalement, un musée — musée de la mer, musée archéologique, musée du cinéma... — diffère peu, quant à sa raison d'être et à ses intentions, d'un pays à l'autre : ici ou là, son domaine reste en gros le même. Il est donc tentant de supposer que des problèmes similaires, où qu'ils se posent, exigent des solutions semblables, que telle démarche qui a fait ses preuves dans un pays a toutes les chances de réussir ailleurs. En Pologne, cela était fréquemment vrai, mais pas toujours — pour diverses raisons. Il est facile de faire trop de cas des différences : ne sont-elles pas le propre de l'étranger ? Mais nous en avons découvert certaines dont il nous a fallu tenir compte au cours

des séminaires, et nous sommes en fait parvenus à cette conclusion générale qu'on ne saurait proposer des conseils valables sans prendre en considération les différences qui caractérisent le contexte dans lequel fonctionnent les musées. En voici quelques exemples.

Prenons le cas des ressources. A l'exception de hauts lieux comme le Palais royal de Varsovie, le palais Radziwill, si magnifiquement restauré, ou la maison natale de Chopin, les musées polonais manquent terriblement de ressources. Aux vieilles frontières politiques et idéologiques entre l'Ouest et l'Est ont malheureusement succédé des dissemblances d'ordre économique, et les capitaux qui permettraient de s'inspirer des méthodes occidentales sans modifications parfois considérables n'existent pas. L'une des conséquences — saisissante, pour le visiteur : les théâtres, les opéras, les galeries, les musées sont très peu fréquentés. La population n'a pas les moyens d'y aller, et la lutte pour la survie économique ne laisse guère d'énergie ni de temps pour les loisirs.

Et puis, la Pologne sort à peine de près d'un demi-siècle de régime autocratique centralisé qui l'a littéralement coupée de l'Ouest et de ses méthodes. Cela se traduit bien souvent par un certain conservatisme dans les présentations (avec de brillantes exceptions), que viennent aggraver le manque d'argent (il vous arrive parfois de penser d'un musée qu'il est lui-même à mettre au musée) et très souvent le manque d'empressement à l'égard du visiteur. Les touristes peuvent ainsi constater — à leurs dépens — que les musées ne valent pas mieux que les magasins ou les hôtels, où le service peut être parfaitement rebutant. C'est là, pour une bonne part, une affaire de mentalité — un domaine où le changement exige du temps et de la patience. Cela dit, la cohue caractéristique de tel musée ou de telle

galerie vedette de l'Ouest, dont la promotion est trop bien assurée, conduit parfois à penser que le manque de diligence envers les visiteurs n'est pas la pire des choses.

Il convient aussi de considérer que la seconde guerre mondiale a fait en Pologne plus de ravages que partout ailleurs en Europe. A part dans quelques rares villes ou villages qui par chance ont été épargnés, il est exceptionnel de trouver une vieille ferme ou une église médiévale encore debout. Et s'il n'y avait eu que la dernière guerre... En fait, pendant des siècles, on s'est livré bataille sur bataille dans cette « lice de Dieu », comme l'a appelée un historien, et la traversée de la Pologne donne parfois au visiteur l'impression que le passé a été saccagé. De fait, les collections de tous les musées polonais réunis ne représentent pas l'équivalent de celles que possèdent à eux deux le British Museum et le Victoria and Albert Museum.

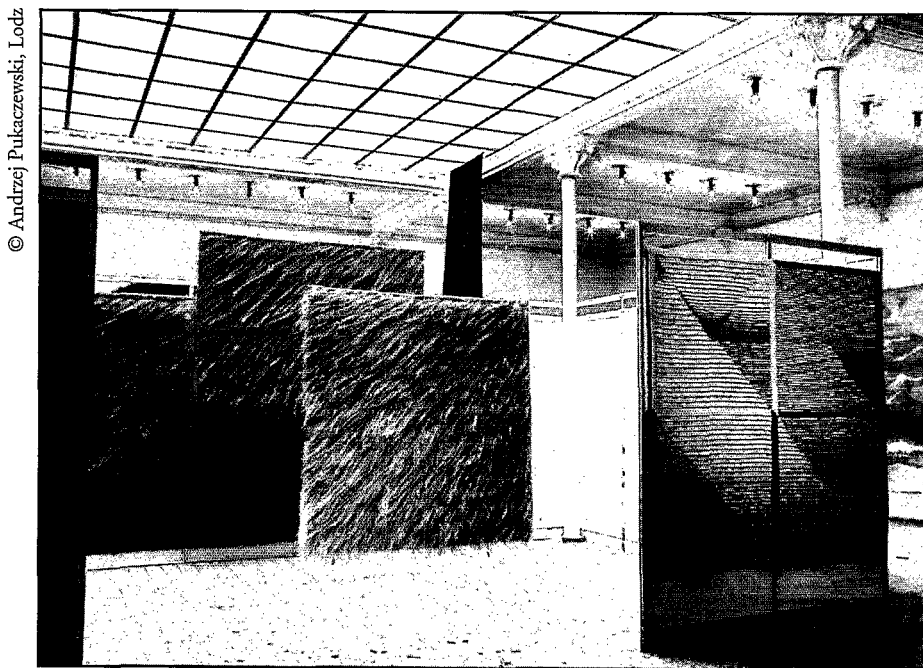
Il est enfin nécessaire de tenir compte de différences d'ordre tout à fait pratique, par exemple en ce qui concerne la législation fiscale, qui a une incidence sur les libéralités en faveur des musées : en Pologne, les dons des particuliers, quelle que soit leur importance, ne sont déductibles du revenu annuel imposable qu'à concurrence de 10 %. Au reste, rares sont les citoyens assez fortunés pour donner de l'argent, rares aussi — et cela se comprend — ceux qui sont prêts à travailler sans être rémunérés, alors qu'avant la guerre le bénévolat était de tradition.

### Quelques réactions

Quelles réactions ces séminaires ont-ils suscitées ? Elles sont de trois ordres. Tout d'abord : « nous avons déjà entendu tout cela » — réflexion pas trop courante heureusement. En deuxième lieu : « intéressant, mais, pour le moment, nous n'avons

pas les moyens » — ou « cela marche peut-être en Grande-Bretagne, mais pas ici ». Enfin : « cela nous a encouragés et ouvert des horizons ; nous y avons glané des idées nouvelles — le franchisage, par exemple — qui méritent d'être essayées ». Dans l'ensemble, les réactions des participants donnent à penser que la plupart ont trouvé les séminaires utiles, surtout peut-être parce qu'ils ont été pour eux l'occasion de rencontres, de débats et d'échanges de vues sur des problèmes partagés avec d'autres professionnels.

Certains établissements nous ont contactés par la suite pour nous dire ce qu'ils avaient fait ou nous mettre au courant de leurs projets. Beaucoup, au départ, avaient déjà une assez bonne idée de ce qu'ils voulaient faire, et les séminaires avaient, à leur avis, contribué à les conforter dans leurs intentions. Un exemple de changement est celui du très actif Musée archéologique national de Varsovie, financé par le Ministère de la culture et des arts. Le passage à l'économie de marché a contraint cet établissement à chercher de nouvelles sources de financement, ce qui, par exemple, l'a conduit à tirer parti de son patrimoine immobilier en louant des locaux à une société autrichienne. Une section commerciale a été créée pour la vente de divers produits : cartes postales, livres, affiches, souvenirs, copies de pièces archéologiques. Bien entendu, les recettes ne peuvent être que modestes, étant donné le niveau des salaires polonais, mais l'effort devait néanmoins être tenté. Un programme éducatif a également été mis en place, qui produit quelques revenus, en dépit de la modicité des frais d'inscription perçus. Le musée a également commencé à offrir des services : à Biskupin, l'une de ses antennes, il couvre à présent la plus grande part des frais d'exploitation grâce aux recettes supplémentaires fournies par les taxes de stationnement,



© Andrzej Pukaczewski, Łódź

La galerie d'art du Musée d'histoire de Łódź.

les loyers versés par les restaurants et boutiques de souvenirs ou même les droits d'exploitation d'un bateau qui promène les touristes sur le lac entourant le site. Toutes ces initiatives ne sont pas nécessairement le fruit de nos séminaires ; en fait, la plupart de ces idées n'avaient pas attendu notre venue pour prendre corps ; du moins les responsables du musée ont-ils eu l'occasion d'en débattre, d'échanger des idées avec nous et d'analyser notre propre expérience.

### Quelques réflexions

Quels enseignements avons-nous tirés des séminaires ? Il importe d'abord, sans accorder une importance excessive aux différences entre pays et entre cultures, de tenir compte du contexte dans lequel les musées travaillent. La Pologne n'a pas les ressources des pays de l'Ouest, et les dé-

cennies vécues sous l'emprise d'un régime autoritaire, complètement à l'écart des pays non membres du pacte de Varsovie, ont laissé leur marque. D'où de tout autres conditions de gestion pour les musées. Entre les pays d'Europe occidentale, les différences sont bien entendu beaucoup moins sensibles, mais à notre avis le principe à observer reste inchangé : il faut prendre en compte le cadre dans lequel un musée exerce son activité.

Deuxième enseignement : le paternalisme tue. Les Polonais, et les autres peuples d'Europe de l'Est — ou d'Europe centrale, comme la plupart d'entre eux préféreraient être appelés —, savent ce qu'ils font ; ce qu'il leur faut, c'est un peu d'aide de la part de ceux qui ont une plus grande expérience qu'eux des mécanismes du marché. Gardons-nous de croire que nos homologues polonais ne savent pas quoi faire : ils ont, tout com-

me nous en Europe de l'Ouest, une foule d'idées, mais nous avons, en plus, de l'argent et l'expérience de la gestion dans une économie de marché.

Troisièmement, l'expérience directe est précieuse. Nos séminaires ne comportaient pas de « travaux pratiques ». Or, une chose est de parler de promotion, de collecte de fonds, de recherche de mécénat, une autre est de s'en occuper vraiment ou de voir comment on procède concrètement. Le Département de la formation de Sotheby's, la grande maison londonienne de vente aux enchères, propose d'inviter les conservateurs de musée des pays d'Europe orientale à passer une semaine en Grande-Bretagne pour visiter les musées et voir les choses par eux-mêmes. On pourrait imaginer d'associer à un séminaire initial du type de ceux que nous avons organisés, tenu dans le pays d'origine, un stage pratique à l'étranger. Mieux encore, au lieu d'une opération à sens unique, des échanges mutuellement profitables pourraient être envisagés, qui ouvriraient la voie à une collaboration durable.

Cela nous amène à cette dernière remarque : rien ne vaut la collaboration ni les échanges d'idées et de personnes, quels que soient les pays concernés. C'est un lieu commun, mais c'est la vérité. L'idée resurgit à chaque conférence Est-Ouest, et même à chaque conférence présentant un caractère international — sans doute est-ce l'enseignement le plus important que nous ayons tiré de notre travail. Offrir des conseils est bien, apprendre les uns des autres est encore mieux. Ainsi, s'agissant de survivre avec peu de ressources, les Polonais sont parfois plus ingénieux que leurs homologues de l'Ouest et, dans ce domaine, ils ont bien des choses à nous apprendre. Les idées comme les personnes doivent circuler dans les deux sens. ■

# Une exposition pour les enfants au Musée de la Barbade : l'étincelle qui fait jaillir la flamme

Wendy Donawa

*Comment concevoir et monter une exposition permanente pour les enfants quand on dispose de moyens limités ? Tel est le problème auquel a été confronté le Musée de la Barbade. Wendy Donawa explique comment une rigoureuse imagination créatrice permet de transformer un simple couloir en lieu d'amusement et d'émerveillement. C'est elle qui, en tant que conservateur chargé de l'éducation au Musée de la Barbade, a conçu l'exposition et son catalogue. Elle est aussi l'auteur de publications consacrées aux cultures caraïbes et au rôle des éducateurs dans les musées.*

Il ne faut pas, pensait Anatole France (à propos de tout autre chose que les musées), il ne faut pas satisfaire sa vanité en enseignant un trop grand nombre de choses. Il convient d'éveiller la curiosité des gens, d'ouvrir les esprits ; inutile de les surcharger. Apportons l'étincelle : si le terrain est propice, la flamme jaillira.

Cet article évoque quelques « étincelles » que nous avons souhaité allumer lorsque nous avons conçu l'exposition permanente du Musée de la Barbade destinée aux enfants : « Enfants d'hier ». Cette entreprise est fondée sur la conviction que chaque enfant est en possession d'un terrain où la flamme est prête à jaillir et que c'est à l'éducateur de découvrir ce qui permettra au feu de prendre.

Cette exposition a été réalisée alors que les perspectives financières du musée étaient incertaines, et même plutôt sombres ; aussi certaines stratégies adoptées en cette circonstance pourraient-elles intéresser, particulièrement dans les pays en développement, des collègues en proie au sentiment que leurs moyens financiers ne seront jamais à la hauteur de leurs aspirations.

Notre première préoccupation a été l'accessibilité de cette manifestation, qui n'est pas seulement une question d'horaires d'ouverture ; encore faut-il proposer un programme attirant et des expositions intellectuellement accessibles non seulement à la clientèle classique des musées — le visiteur instruit —, mais aussi à ceux qui n'ont pas reçu d'éducation formelle — les familles, les enfants des écoles, les touristes, les visiteurs handicapés. Il était donc essentiel que l'exposition « Enfants d'hier » soit physiquement, psychologiquement, intellectuellement à la portée de notre groupe cible (les enfants de 6 à 13 ans), mais aussi à celle de plus âgés ou de plus jeunes, à des groupes mixtes ou à des visiteurs ayant des besoins particuliers.

Il convenait aussi d'inscrire le déroulement de l'histoire que nous comptons raconter dans un espace physique confortable. Celui dont nous disposions n'était guère prometteur *a priori*, puisqu'il s'agissait d'un étroit couloir d'environ 4 m de large sur 26,5 m de long : la seule solution possible semblait être d'aligner des vitrines le long des murs.

Nous avons pourtant réussi à tirer parti de cet espace peu propice. Chaque objet a été isolé et mis en valeur par un système de cloisonnement formant des sortes d'alcôves, qui coupe la perspective et empêche de voir les autres objets exposés. Il n'existe ainsi aucun point d'où la galerie soit visible tout entière, et l'impression de confusion que pourrait donner une vue d'ensemble de tous les objets est ainsi évitée : pour l'enfant qui « découvre » un objet après l'autre, la visite s'apparente à une exploration. Et nous nous sommes aussi efforcés de préserver partout un espace central assez large pour permettre à un fauteuil roulant de faire demi-tour.

Rendre l'exposition accessible supposait encore que l'on tienne compte de la taille des visiteurs, de leur confort, de leur capacité d'attention. Les objets ont été placés à environ 1,25 m du sol, soit le niveau où se porte normalement le regard d'un enfant de 8 à 12 ans, et aussi celui des personnes qui se déplacent en fauteuil roulant. Certains objets ont été placés plus bas pour encourager les jeunes visiteurs à se baisser ou à s'agenouiller pour les regarder : ils sont ainsi constamment obligés de bouger, de remuer, ce qui correspond à leur besoin naturel de mouvement et leur permet de visiter l'exposition à leur propre rythme. Ainsi se trouvent aussi supprimées la tension et les bousculades qui caractérisent tant d'activités scolaires en groupe.

Notre premier souci était de ne pas rebuter les enfants, affectivement ou intel-

Avec l'aimable autorisation de l'auteur.



*Un jeune visiteur découvre un jouet d'enfant traditionnel.*

lectuellement. Or, malheureusement, le mot écrit, pour beaucoup d'écoliers, est synonyme d'échec et d'humiliation. Pour que l'écrit constitue une aide et non un obstacle à la compréhension, il fallait donc définir des critères pour son utilisation.

En premier lieu, les textes ont été réduits au minimum, voire purement et simplement supprimés lorsqu'il était possible de faire passer le message uniquement par les objets eux-mêmes, par des graphiques, des dessins ou n'importe quel autre procédé non écrit. Par exemple, des graphiques illustrent la réalité démographique et raciale de la Barbade, et les informations historiques indispensables qui auraient pu sembler arides ont été placées, sous forme de bulles, dans la bouche de personnages célèbres. Deuxièmement, le texte est imprimé en gros caractères ; la typographie est claire, lisible et visuellement bien intégrée à la conception d'en-

semble de l'exposition. Troisièmement, les textes essentiels sont conçus en fonction du niveau de lecture des 8 à 10 ans. Un langage aussi clair que possible, direct et efficace a été utilisé pour expliquer ou décrire, non pour énumérer. Les noms propres, dates et autres données ont été pratiquement éliminés — tout ce qui pourrait inciter les enseignants ou autres adultes accompagnant les enfants à les leur faire apprendre par cœur.

#### **Le scénario : comment interpréter l'histoire sociale à l'intention des enfants ?**

L'exposition « Enfants d'hier » s'efforce d'expliquer aux enfants de la Barbade l'histoire sociale de leur pays. Mais chacun sait que, même lorsqu'elle s'adresse aux adultes, l'interprétation historique donne lieu à des débats et à des interrogations sans fin. De quel point de vue faut-il se placer ? Qui a le droit d'interpréter l'histoire ? Qu'est-ce que l'« objectivité » dans une société postcoloniale dont l'histoire se confond avec les sombres annales de la culture de la canne à sucre et de l'esclavage ?

Mettre l'histoire à la portée des enfants est encore plus difficile. Le fil conducteur de l'histoire (mais non le travail fondamental de recherche) doit être simplifié et l'accent mis sur les éléments de nature à intéresser les jeunes, le problème consistant à préserver la vérité historique sans réduire l'événement à son côté pittoresque ou sensationnel.

Nous avons donc décidé de raconter l'histoire sociale de la Barbade du point de vue des enfants, en mettant l'accent sur les individus, le foyer et la famille. En particulier, les objets à toucher et les dioramas dépeignant la vie de famille ont été conçus de façon à encourager une identification immédiate qui permette à l'en-

fant de prendre contact avec une histoire qui n'a plus la sécheresse du texte imprimé. Il découvre successivement la culture précolombienne des Amérindiens, les bouleversements liés à la colonisation, à la culture de la canne à sucre et à l'esclavage, puis l'histoire des transports à la Barbade. Le jeune visiteur poursuit sa découverte en pénétrant dans le « village », où il découvre les arts traditionnels, les jouets, l'école, le travail et les divers lieux de vie des enfants.

Contrairement aux programmes scolaires formels qui obligent chaque élève à franchir avec succès chaque étape du cursus avant d'accéder à la suivante, le programme éducatif des musées a le mérite de permettre un apprentissage de découverte informel, adapté au rythme de chacun. Un très jeune enfant et un adolescent visitant l'exposition n'auront pas le même vécu, donc pas la même perception : il n'empêche que chacun pourra en tirer des enseignements valables et fructueux.

Prétendre captiver un public aussi divers relevait d'une sorte de défi au niveau de la conception. Les très jeunes enfants, dont la capacité d'attention est réduite, n'ont guère le sens de la durée historique et sont encore incapables de pensée abstraite. Ils ont besoin de bouger pour toucher les objets, les identifier, comparer et apprendre. Par la suite, ils acquièrent à l'école primaire un regard plus réaliste et critique : il faut leur présenter des faits et du spectacle. A cet âge où l'on est soi-même un collectionneur passionné d'illustrés, de modèles réduits, de poupées ou de billes, on peut s'intéresser de façon intelligente à la fonction accumulative du musée. Les élèves du secondaire, parce qu'ils sont en train d'accéder à la pensée abstraite, sont mieux à même de comprendre les liens historiques de cause à effet et d'établir des comparaisons entre



*La mère et l'enfant dans une cuisine de la classe moyenne des années 30.*

les réalités sociales d'hier et celles d'aujourd'hui.

L'exposition doit intégrer cette évolution des capacités d'apprentissage. La nôtre a été conçue en fonction d'une hiérarchie de « points nodaux » d'une complexité intellectuelle croissante<sup>1</sup>. Au premier niveau, ces points nodaux fournissent l'information minimale nécessaire pour appréhender chaque thème. Un deuxième, un troisième, voire un quatrième niveau permettent au visiteur qui le souhaite d'approfondir le thème de manière de plus en plus détaillée et complexe pour aboutir, sur certains points précis, à une information extrêmement élaborée.

Le diorama consacré aux « Enfants au travail » illustre bien le fonctionnement des différents niveaux. La scène représente l'intérieur d'une chaumière de paysans au sol en terre battue au début de ce siècle. Un enfant étendu sur une paillasse d'herbes séchées regarde sa mère préparer le repas sur les braises, à la lueur d'une lampe. Les tout-petits sont fascinés par le chatolement des lumières et s'identifient volontiers au petit garçon qui s'apprête à dîner avant d'aller se coucher. (Au point qu'il a fallu placer un grillage de protection pour les empêcher de grimper sur le lit.) Cela peut les amener à poser des questions du genre : en quoi sont faits le sol, le plafond, le matelas ? Sur quoi la

maman est-elle en train de cuisiner ? Pourquoi n'y a-t-il pas d'électricité ? A quoi servent les outils ?

Confrontés à la même scène, des élèves plus âgés du primaire demanderont : en quoi cette maison et ce mobilier diffèrent-ils des nôtres ? Qu'est-ce qu'ils mangent ? Ceux qui savent déjà lire et compter pourront apprendre de la notice d'information ce que coûtait la nourriture à l'époque, calculer le budget hebdomadaire d'un paysan et comprendre ainsi comment vivaient les familles autrefois.

Les élèves du secondaire pourront également étudier le panneau d'informations sur les « Enfants au travail », et se faire une idée du travail des enfants et de leur niveau de vie dans le contexte socio-économique du siècle qui a suivi l'émancipation.

Mais une exposition ne fonctionne pas seulement à un ou plusieurs niveaux intellectuels : elle transmet implicitement des valeurs visant à inculquer des attitudes, en l'occurrence le respect de soi-même et des autres cultures, qui nous amène à apprécier ce qui nous fait tels que nous sommes, mais aussi ce qui fait que les autres sont différents. Dans la période coloniale et postcoloniale, bien des facteurs s'opposaient au développement de telles attitudes, à la volonté de comprendre le passé pour établir un rapport

enrichissant avec le présent. Par exemple, l'« atelier » où l'on peut toucher les outils et les produits de l'artisanat traditionnel a pour but d'enseigner aux enfants le goût et le respect de techniques artisanales en voie de disparition. Il vise aussi à combattre un engouement trop répandu pour les produits d'importation voyants et fabriqués en série ou la désaffection à l'égard des métiers manuels qui en découle.

Ainsi, les divers niveaux d'information que propose l'exposition pour permettre à l'enfant de participer et d'apprendre à son propre rythme encourageant une attitude positive devant la nécessité de préserver les témoignages matériels des temps anciens.

#### **Participation, interaction et découverte**

Les activités mentales et physiques de l'enfant ne stimulent pas toutes les mêmes parties de son cerveau. Si le jeune visiteur est systématiquement laissé libre de choisir entre plusieurs comportements — observer, comparer, lire ou ne pas lire, discuter, se tenir debout ou assis, bouger ou rester immobile —, le processus d'apprentissage, libéré de toute anxiété, de toute tension, peut se dérouler de la manière la plus agréable pour lui, avec le maximum de confort intellectuel et matériel.

Chaque thème abordé dans l'exposition « Enfants d'hier » fait systématiquement appel à une technique pédagogique différente de celle qui précède ou qui suit. Cela évite la monotonie et oblige l'enfant à adapter son cerveau à un mode d'apprentissage nouveau chaque fois qu'il change d'« environnement ». Ce changement est ponctué par les couleurs différentes des panneaux qui délimitent l'aire consacrée à chaque thème.

La section consacrée aux transports, par exemple, est l'un des modules les plus structurés et les plus didactiques, l'information étant fournie essentiellement sous une forme séquentielle. Mais l'enfant peut parfaitement passer directement au module suivant, l'atelier d'artisanat, où il pourra lui-même raboter sur un établi ou démonter et remonter un siège en bois traditionnel. D'autres enfants choisiront de se livrer au travail de détection archéologique qui leur permettra d'interpréter eux-mêmes le diorama sur l'archéologie. Ou d'aller toucher du doigt l'histoire en palpant, au bout de la galerie, les étoffes de la section consacrée aux costumes d'époque, avant de se plonger dans les gros catalogues, rédigés à leur intention, qui accompagnent plusieurs des objets exposés. Certains objets, protégés par du plastique transparent, sont conservés dans des tiroirs accessibles aux enfants, ce qui répond à la double exigence de protection et de visibilité.

Quant aux textes d'accompagnement, dont il a déjà été question, ils sont utilisés le moins possible, mais de façon à encourager la participation. Le mode interrogatif a été privilégié pour mobiliser l'attention des enfants, les amener à observer et à exercer leur jugement. D'où l'emploi fréquent, dans les légendes, des formules suivantes : « Que ferais-tu si... ? » ; « Que dirais-tu si... ? »

Un minimum de texte associé à des graphiques et à des objets suffit parfois à communiquer des idées très complexes. Ainsi, beaucoup d'enfants ont un sens spatial très flou, ce qui les gêne pour déchiffrer une carte. Ils ne font pas toujours le rapport, par exemple, entre une carte plate et notre planète sphérique. Notre texte répond : « Suppose que le monde soit une orange. Épluche-la et mets-la à plat. Et voilà : tu as une carte. » Des moulages de mains d'enfants tenant un petit



globe terrestre et une orange accompagnent le texte. En dessous, le globe et l'orange ont été épluchés et aplatis comme une projection de Mercator. Cette simple métaphore visuelle suffit apparemment à éclairer les idées de nombreux enfants (et de quelques enseignants !).

### **Des résultats optimaux avec une technologie rudimentaire**

Il est évident que, pour durer, une exposition permanente destinée aux enfants doit faire appel à des matériaux locaux à la fois robustes et bon marché ; tout élément technologique doit pouvoir être facilement réparé ou remplacé sur place, et la budgétisation au niveau zéro était pour nous une dure réalité. Nous avons donc conçu un modèle unique de vitrine d'environ 1,20 sur 2,45 m pour éviter tout gaspillage de matériaux. Une gamme de couleurs naturelles et le bois blanc ou teinté ont été utilisés à la fois en raison de leur apparence agréable et parce que ces matériaux et ces couleurs supportent bien le frottement incessant des petites mains.

Chaque musée doit mettre au point ses propres méthodes pour réduire les coûts : voici quelques procédés qui se sont révélés efficaces et que nos collègues des pays en développement souhaiteront peut-être nous emprunter :

1. La terre du diorama archéologique : comment imiter la « terre » en résine si ressemblante qu'on voit dans les dioramas de musées plus riches que le nôtre ? Ayant pris une photographie d'un champ de fouilles récentes effectuées à la Barbade, j'ai fabriqué un cadre en contre-plaqué de dimensions approchantes. Plusieurs couches de terre recueillie sur place ont été mises dans des sacs, stérilisées (dans des plats passés au four, ce qui a pris des heures

et des heures !), puis mélangées à de la colle blanche de charpentier. Ce « gâteau de boue » appliqué sur le cadre de contre-plaqué ressemble à s'y méprendre à l'original. En cas d'effritement, les dégâts sont faciles à réparer à peu de frais. La même recette du gâteau de boue a été utilisée pour le sol en terre battue de la chaumière du diorama.

2. L'exposition de notre collection très fragile de poupées et de jouets posait un problème, du fait du climat très humide de nos régions : nous n'avions absolument pas les moyens d'acheter une vitrine d'exposition climatisée. L'emploi d'un boîtier hermétique aurait produit de la condensation et un effet de surchauffe, du fait de l'exposition aux ultraviolets utilisés pour l'éclairage ; un boîtier ventilé laisserait passer la poussière et les insectes. Finalement, nous avons opté pour une vitrine dont la partie supérieure et le plancher, percés de trous pour la ventilation, sont tapissés, à l'intérieur, de filtres de chaudière. La circulation d'air dans la vitrine s'effectue du bas vers le haut : jusqu'ici, aucune condensation n'a été constatée, et le degré d'humidité est le même à l'intérieur de la vitrine que dans le reste de la galerie. La vitrine, protégée par un filtre à ultraviolets, n'est éclairée que par de petites lampes actionnées par des interrupteurs, lesquels constituent notre seul équipement « technologique ». Les enfants qui s'amuse à éclairer une partie après l'autre de cette vitrine laissée dans la pénombre ne soupçonnent pas qu'il s'agit d'une mesure de protection très économique qui permet de conserver ces objets délicats à l'abri de la lumière.
3. Le bénévolat : quelle richesse insoupçonnée ! Il est vraiment profitable de

consacrer du temps et de faire des efforts pour localiser et recruter des bénévoles. Voici quelques-unes de leurs contributions à l'exposition « Enfants d'hier » : un modéliste a passé plusieurs mois à figoler la maquette extraordinairement minutieuse et détaillée d'un navire de pêche traditionnel comme il n'en existe plus à la Barbade ; un officier en retraite a entrepris des recherches pour reconstituer une collection très endommagée de modèles réduits d'avions, et un jeune pilote a passé ses samedis matin à les réparer ; des couturières ont cousu des vêtements d'enfants pour la section de l'histoire du costume ; des adolescents ont passé deux étés à faire des recherches en vue d'établir les catalogues destinés aux enfants.

Le moindre de nos sujets de fierté n'est pas d'être venus à bout de notre entreprise sans dépasser notre modeste budget. L'exposition est assidûment fréquentée par les 5 000 écoliers qui participent chaque année au programme éducatif du musée ; ce qui est plus inattendu, mais tout aussi gratifiant, c'est la réponse très ludique des adultes. Peut-être un environnement conçu pour les enfants est-il moins intimidant que la solennité des musées destinés aux adultes ; peut-être aussi existe-t-il en chacun de nous, et pas seulement chez les enfants, un terrain où la flamme est prête à jaillir et qui n'attend qu'une étincelle. ■

1. Pour la notion de développement du récit linéaire à partir de points nodaux thématiques, je me suis inspirée de l'ouvrage de A. S. Miles *et al.*, *The design of educational exhibits*, 2<sup>e</sup> éd. Londres, Unwin Hyman, 1988.

# Le Musée des sciences de Thessalonique : l'apprentissage par la pratique

*Manos Iatridis*

*Imagination et persévérance caractérisent l'histoire exemplaire du groupe de bénévoles déterminés qui ont conçu, créé, administré le premier — et unique — musée des sciences de Grèce. En progression constante depuis quinze ans, 250 000 visiteurs à son actif, le Musée des sciences de Thessalonique est sur le point de connaître une nouvelle phase de son développement. Bien que relativement modeste en regard des géants internationaux que sont l'Exploratorium de San Francisco ou les musées des sciences de Chicago et de Londres, de Munich, de Paris ou de Toronto, le Musée de Thessalonique, à présent trop important et trop lourd à gérer pour la petite équipe de ses fondateurs, attend d'être « repris » par une institution locale dont le prestige et le soutien financier puissent assurer son avenir. La municipalité de Thessalonique et l'Université Aristote pourraient être candidats. Manos Iatridis, conseiller en gestion et en formation, est spécialisé dans le développement des ressources humaines et possède une longue expérience du travail d'organisation communautaire et d'animation avec des jeunes. Membre fondateur du Musée des sciences, il en est directeur — bénévole — depuis 1978.*

Le Musée des sciences de Thessalonique est un cas très intéressant d'« apprentissage par la pratique » qui montre jusqu'où peut aller l'application de ce principe. C'est aussi un exemple unique de musée conçu et dirigé avec succès non par des experts en muséologie, mais par des visiteurs et des « fans » de musées ! En effet, aucun des vingt-quatre fondateurs et gestionnaires du musée n'avait la moindre notion de muséologie.

En revanche, tous fréquentaient régulièrement et systématiquement les musées, en Grèce comme à l'étranger, tous avaient une idée précise de ce qui convenait ou ne convenait pas aux visiteurs. Autre trait commun : tous avaient une formation en sciences et en technologie ou une prédilection pour ces domaines. Un grand nombre d'entre eux étaient des professionnels de l'éducation : cinq enseignaient la physique, trois à l'université et deux dans le secondaire ; sept étaient ingénieurs. S'intéresser à divers aspects de la science et de la technologie était pour les autres — hommes d'affaires, avocats ou dirigeants d'entreprise — un passe-temps favori. Enfin, la plupart d'entre eux avaient visité le Deutsches Museum de Munich et le Science Museum de Londres.

Ce qui, en ces premiers mois de 1978, les a rassemblés, c'est leur profond désir et leur détermination d'ajouter ce premier musée des sciences à la liste des quelque trois cents musées et galeries d'art, d'histoire et d'archéologie — publics ou privés — que comptait la Grèce. Selon eux, la création d'un tel établissement était nécessaire pour permettre aux jeunes générations de prendre conscience et de saisir le sens profond de la révolution technologique déjà en cours dans le monde occidental et, ultérieurement, d'aider leur pays à y participer. En même temps qu'un musée de type classique où seraient

collectés, conservés et exposés — assortis de la mention « prière de ne pas toucher » — les outils, les équipements et les machines témoins de l'héritage technologique de la région, le musée devait être un centre d'information et d'éducation scientifique ouvert au grand public, principalement aux étudiants âgés de 10 à 18 ans, faisant appel à un maximum d'éléments interactifs et mettant à la disposition des visiteurs divers outils pédagogiques. « Mettre la science et la technologie à la portée du public », « accroître le bagage scientifique » des étudiants, et même « attirer vers les professions scientifiques et technologiques un plus grand nombre de futurs scientifiques mieux qualifiés », telles sont les idées-forces qui se dégagent de nombreuses et longues discussions auxquelles sa conception a donné lieu.

## **La première phase (novembre 1978-juin 1980)**

La première assemblée générale a élu un conseil d'administration composé de cinq membres et présidé par le professeur N. Économou, de l'Université de Thessalonique. L'auteur devenait vice-président, chef de projet et directeur du musée ; Yannis Papaefstathiou, physicien et conseiller en éducation dans un grand groupe industriel, était élu secrétaire général.

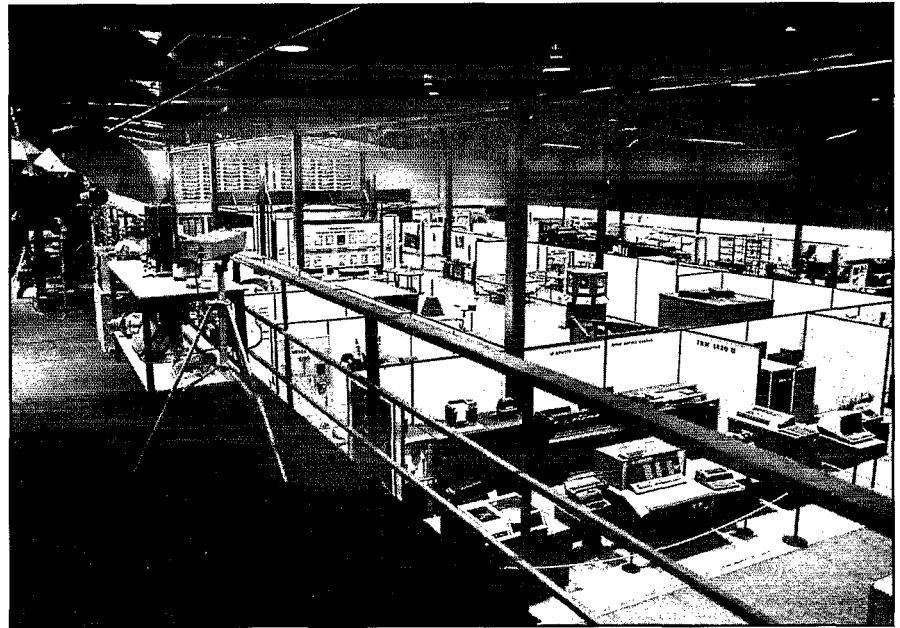
En l'espace de six mois, la première exposition pilote était montée, à laquelle furent conviés des groupes d'élèves de l'enseignement primaire, ce qui a permis aux dirigeants du musée d'étudier leurs réactions. L'exposition était installée dans un hall de 120 m<sup>2</sup>, mis à la disposition du musée dans l'immeuble de cinq étages qui abritait, à la périphérie de la ville, le siège de la Société Tsoukalas, entreprise du bâtiment d'un autre membre fondateur du musée. Les cent cinquante objets

exposés, les images, les schémas couvraient les domaines de l'électricité, de l'électronique, de la radio, de la télévision, de la photographie. Aucun élément interactif n'était encore disponible, mais, avant ou après les quarante minutes que durait la visite, les jeunes visiteurs étaient rassemblés dans une salle de lecture adjacente pour assister à des projections de films et de diapositives, participer à des discussions, à des jeux de questions-réponses, à des concours.

Cette phase a duré une année, durant laquelle les vitrines se sont progressivement remplies d'objets nouveaux, et les étudiants, chaque mois plus nombreux, se sont vu offrir un choix grandissant de diapositives et de films de 16 mm. Aucune somme n'a alors été déboursée pour l'acquisition des objets exposés — ils ont tous été donnés — ni pour le travail effectué — le personnel était bénévole —, pas plus que pour le local, le chauffage, le nettoyage, l'électricité, etc. Tout était offert gracieusement.

Ainsi l'été 1980 allait voir atteint l'objectif initialement fixé. Le premier musée des sciences de Grèce n'était encore ni bien grand ni très imposant, mais il existait bel et bien. La ville, les écoles, la presse, la radio le connaissaient ; surtout, les membres et les amis du musée avaient prouvé que leur projet n'était pas une utopie.

Dans l'esprit des huit ou dix personnes qui assuraient la gestion effective de l'entreprise, cette période constituait en quelque sorte un stage pratique intensif consacré à l'organisation et à la direction d'un musée. Il leur a fallu, à une très petite échelle, aborder le fonctionnement d'un grand établissement, à l'exception du travail de recherche et de la collecte de crédits. L'expérience, la confiance en eux, le savoir-faire acquis leur permettaient d'envisager avec sérieux de développer les



Avec l'aimable autorisation de l'auteur

*Une vue des installations du Musée des sciences.*

activités. Mais cela nécessitait davantage d'espace et beaucoup d'argent : les gestionnaires du musée allaient bientôt devoir se lancer dans la collecte de fonds.

### **La deuxième phase (juin 1980-octobre 1989)**

La deuxième phase a débuté par un véritable bond en avant : l'espace au sol du musée était multiplié par cinq !

La Société Tsoukalas offrait un étage entier de l'immeuble, qui s'ajoutait aux 120 m<sup>2</sup> initiaux, transformés en salle de réunion destinée à des activités éducatives et à celles des clubs scientifiques ; une salle de lecture, d'une capacité de soixante places, était aménagée, dotée de tout le matériel audiovisuel nécessaire. Cet espace était offert pour une durée de un an. Mais — ce ne fut une surprise pour personne — l'offre a été renouvelée d'année en année jusqu'en 1989, et toujours aux conditions convenues en 1978 — gratuitement !

En moins de deux ans, cet « énorme » espace au sol était rempli d'objets nouveaux et totalement occupé. Cloisons, supports, vitrines, panneaux, appareillage électrique, et même un certain nombre de dispositifs interactifs simples — inspirés des installations de l'Exploratorium —, ont été conçus et réalisés par des bénévoles, aidés par des entrepreneurs locaux.

Le musée, dès lors largement connu dans la région, n'a eu aucun mal à obtenir des dons, qui ont une valeur historique. Des particuliers, des organisations professionnelles, des services publics et même des organismes gouvernementaux ont accepté facilement de céder des matériels ou des machines qui n'étaient plus utilisés, proposant même souvent de prendre en charge les frais de démontage et de transport qui dépassaient fréquemment les possibilités financières du musée.

Grâce à cette pratique (qui perdure aujourd'hui), le musée s'est procuré plus de 96 % des matériels technologiques non interactifs qu'il expose : machines servant à la fabrication du textile, matériels de production et de transmission d'électricité et de télécommunications, dont beaucoup datent des années 20 et 30, tel le premier microphone utilisé en Grèce, en 1928, à la radio, le plus puissant canal de sortie pour émetteur ondes moyennes (500 kW, provenant de la station VOA<sup>1</sup> la plus proche), le premier processeur central utilisé dans le nord de la Grèce en 1964 (un IBM 1620 II, provenant de l'Université de Thessalonique), ou encore les magnétophones à quinze pistes avec une capacité d'enregistrement de douze heures que la tour de contrôle de l'aéroport de Thessalonique avait utilisés pendant vingt ans, sans oublier la plus grosse (50 000 W) et la plus petite des lampes à incandescence offertes par la Compagnie d'électricité ou encore la première horloge parlante utilisée dans la région par le réseau téléphonique — et bien d'autres choses.

Étant donné le passé industriel récent de la région, la qualité des expositions — déterminante, au départ, pour attirer des visiteurs — a été satisfaisante, aussi bien pour le nombre d'objets exposés que pour leur importance, voire leur caractère unique, et la plupart des objets exposés

avaient un lien direct avec l'histoire récente de la région et son développement. Le musée enregistrant de plus en plus de demandes de réservations de la part des écoles, les membres de la direction pouvaient à présent se concentrer sur les « activités parallèles » et sur la nécessité de développer les collectes de fonds.

Jusqu'en 1985, le montant des dépenses de fonctionnement — services, main-d'œuvre, matériels, activités d'information du public, auxquels s'ajoute l'acquisition de nouveaux objets — n'avait jamais dépassé 25 000 dollars, dont, heureusement, 30 % seulement devaient effectivement être déboursés, le solde correspondant au travail des bénévoles et aux services gracieux. En l'absence de sources de revenus régulières ou permanentes, les besoins financiers étaient couverts, pour une petite partie, par les cotisations des membres et, dans une large mesure, par le mécénat, par des dons provenant d'entreprises ou de banques, des ministères de Macédoine et de Thrace, de l'industrie et de la culture et, non des moindres, de la municipalité de Thessalonique. Cela signifiait que le conseil d'administration était dans l'impossibilité d'établir des budgets prévisionnels bien assurés.

Malgré ces incertitudes, les activités parallèles ont fini par représenter plus de la moitié des activités du musée : conférences sur des sujets scientifiques, régulièrement assurées par des orateurs hautement qualifiés, concours annuels de composition littéraire pour les étudiants, clubs scientifiques de travaux pratiques pour les élèves de 10 à 13 ans et de 14 à 16 ans, stages d'initiation au maniement des auxiliaires pédagogiques audiovisuels à l'intention des professeurs de l'enseignement secondaire, projets menés conjointement avec des organisations de jeunesse ou des organismes éducatifs. Des travaux de

conception et de réalisation de petites expositions itinérantes ont été menés à bien : la plus importante, « L'homme dans l'espace », a été mise sur pied à l'occasion du 25<sup>e</sup> anniversaire du lancement de *Sputnik I*, grâce à du matériel fourni notamment par la NASA, l'European Spatial Agency et l'Agence spatiale russe. L'échantillon de roche lunaire de la NASA a connu un énorme succès, mais il fallait aller le chercher et le remettre en lieu sûr — tous les jours — au consulat américain !

Durant cette période, le musée a pris une autre initiative importante — une véritable « première » en matière de contacts internationaux : l'accueil pendant trois mois, sur 200 m<sup>2</sup>, d'une très importante exposition itinérante du Musée national de technologie de Prague sur le thème « Lumière et énergie ».

Deux faits importants ont enfin marqué l'histoire du musée pendant les dernières années de cette deuxième phase : tout d'abord, les Amis du musée ont reçu le Dr Stelios Papadopoulos, ethnologue et muséologue, directeur de l'Institut technique et culturel de la Banque hellénique pour le développement industriel, l'une des très rares personnes, en Grèce, à posséder une expérience pratique et théorique de la gestion et de l'organisation d'un musée. Le conseil d'administration a pu ainsi bénéficier des conseils d'un professionnel et... de ses critiques. L'autre fait marquant a été la première embauche d'une personne à plein temps : un jeune chimiste possédant une excellente expérience pratique en électricité, en mécanique et... dans le travail du bois ! Deux ans plus tard, l'embauche d'un physicien, doté de compétences tout aussi variées, a permis d'assurer de façon autonome la plus grande part des travaux de maintenance et de construction.

Un fait mérite ici d'être signalé : si le musée a réussi à se développer comme il l'a

fait, c'est en grande partie parce que son directeur est allé visiter d'autres musées scientifiques ou technologiques dans le monde et étudier leur fonctionnement. Combinant ses voyages d'affaires avec des arrêts dans des villes soigneusement sélectionnées, il a visité plus de vingt musées, de Londres à San Francisco, d'Amsterdam à Toronto, de Budapest à Boston, de Copenhague à Tunis. Toutes ces visites ont été enrichissantes et utiles pour puiser des idées nouvelles et des solutions judicieuses à des problèmes techniques et de fonctionnement. De plus, en de nombreuses occasions, le Science Museum de Londres et le Centre d'expositions techniques de l'Université technique de Delft, en Hollande, ont organisé pour lui de véritables stages de formation à diverses techniques de l'organisation, de la conception et de la réalisation d'une exposition.

### **La troisième phase (octobre 1989-juin 1994)**

Au début de l'année 1988, il était clair qu'un espace plus grand et mieux adapté à toutes ces activités était nécessaire, l'idéal étant la construction d'un bâtiment conçu spécialement pour cet usage. Obtenir un terrain des autorités locales ou du gouvernement n'était pas à exclure, et chacun avait bon espoir à ce propos. Mais trouver les fonds nécessaires à la conception et à la construction d'un bâtiment moderne destiné à un musée était une tout autre chose. Dans des conditions optimales, une telle opération prendrait au moins dix ans, pendant lesquels l'établissement perdrait une partie de son dynamisme, ses acquis ou même risquait de disparaître. Il fallait une solution bien plus rapide — fût-ce au prix de quelques sacrifices.

A cette époque, heureusement, le musée s'était fait une solide réputation d'efficacité ; institution privée à but non lu-



Une vue de l'exposition  
« L'homme dans l'espace ».

cratif au service de la communauté, il jouissait d'une très bonne image auprès du monde des affaires, des groupes bancaires et des industriels. C'est ainsi que la Banque hellénique pour le développement industriel, *deus ex machina* des temps modernes, a accepté de mettre à sa disposition un bâtiment neuf de 1 500 m<sup>2</sup> dans la zone industrielle de Thessalonique, à 20 km de la ville. Une offre en principe valable dix ans.

Le 8 octobre 1989, le nouvel espace d'exposition, d'une surface de 1 200 m<sup>2</sup>, était inauguré en présence de nombreuses personnalités, des membres du musée et de ses Amis. 300 m<sup>2</sup>, répartis sur deux étages, étaient en outre occupés par les bureaux, les ateliers et les services annexes ; l'espace ne posait donc plus de problème. Mais toute médaille a son revers, et le nouveau bâtiment avait un vice caché : aucune installation de chauffage. Dans ces conditions, pas de visites durant les quatre mois d'hiver ! Et pas de climatisation, donc pas de visites pendant les trois mois d'été ! Voilà qui aurait posé d'énormes problèmes à un musée fonctionnant « normalement ». En l'occurrence, les activités parallèles organisées à l'extérieur pouvaient se poursuivre toute l'année, et comme, au fil des ans, le musée était devenu un véritable centre de découverte et d'apprentissage à l'intention des écoles, une fermeture pendant les va-

cances scolaires était possible. Certes, le nombre annuel de visiteurs chuta, mais, pendant les périodes d'ouverture, chaque jour les visiteurs se firent plus nombreux. On comprend donc aisément que la collecte de fonds destinés à l'acquisition d'un système de climatisation intégré soit devenue une priorité majeure. (Tous les dons pour la réalisation de ce projet seront hautement appréciés !)

Pendant cette troisième phase, un certain nombre d'activités parallèles ont été lancées avec succès. Le Starlab — un planétarium transportable fabriqué à Boston —, mis à la disposition du musée par une maison d'édition dans le cadre d'une opération publicitaire, a circulé durant deux ans dans les écoles de Thessalonique et des villes avoisinantes : 530 séances ont permis à 17 000 étudiants de vivre pendant quarante minutes une aventure astronomique et spatiale. En 1991, grâce à une aide financière de la municipalité de Thessalonique, un espace scientifique de 800 m<sup>2</sup>, créé au centre de la ville sur le modèle de l'Exploratorium et fort opportunément appelé Eureka, a accueilli en quarante-six jours 34 000 visiteurs — élèves et adultes. La plupart des trente-sept dispositifs interactifs avaient été conçus et fabriqués par le personnel du musée ; certains font maintenant partie de l'espace scientifique permanent Eureka, désormais intégré dans le musée. Mentionnons encore le désir manifesté par certains de disposer au sein du musée d'un stand d'exposition conçu par des professionnels. De tels stands ont déjà été mis en place par les Télécommunications et par l'Association des amis du chemin de fer ; plusieurs sont en préparation.

Cette revue de détail serait incomplète si l'on passait sous silence deux grandes expositions historiques, préparées et réalisées grâce à l'aide financière de la Banque hellénique pour le développe-

ment industriel en 1988, et montées pour la première fois, en 1990, dans la galerie de l'Institut français. Ces expositions, qui retracent le développement industriel de Thessalonique de 1870 à 1912 et de 1912 à 1940, occupent chacune une surface de 80 m<sup>2</sup>; elles donnent à voir des documents originaux, des tableaux, des cartes, des photographies. De nombreux aspects de l'infrastructure de la ville y sont traités — routes, chemins de fer, navigation, banques, réseaux d'approvisionnement en eau, échanges internationaux —, l'accent étant mis sur la production industrielle.

En ce début de l'année 1994 où cet article est écrit, une exposition installée dans un pavillon de la Foire internationale de Thessalonique connaît un très grand succès et retient toute l'attention du musée. Il s'agit de l'exposition itinérante consacrée à l'environnement : « La terre, quelle terre ? », de la Cité des sciences et de l'industrie de La Villette, accueillie en Grèce grâce à la collaboration et au soutien financier de l'Institut français. Cette impressionnante exposition française, qui comporte de nombreux éléments interactifs, s'est encore enrichie de contributions de l'Université de Thessalonique et du Centre grec des biotopes et des zones humides. Sur la base du nombre de visiteurs actuels, on estime que, lorsqu'elle fermera ses portes le 26 février 1995, elle aura accueilli plus de 25 000 visiteurs.

#### La quatrième phase

L'enthousiasme, la clairvoyance et la détermination qui ont été à l'origine du musée continuent d'animer ceux qui ont lancé le projet dans les années 70 et ceux qui les ont rejoints en cours de route, peut-être de façon plus marquée encore aujourd'hui, le rêve étant devenu une réalité bien vivante, dynamique et fort ap-

préciée, qui offre aux jeunes de la ville et des alentours une multitude de services.

Le conseil d'administration est conscient du fait que le musée est devenu trop grand et trop important à gérer, avec un budget annuel d'un montant que ne peut espérer réunir un petit groupe de personnes, quels que soient leur enthousiasme et leur détermination. Il ne lui échappe pas que l'établissement ne peut plus continuer à fonctionner uniquement grâce au dévouement, à l'ingéniosité, aux efforts de deux salariés et de bénévoles qui apportent un précieux concours : 3 000 à 4 000 heures de travail par an. La responsabilité de la planification et du développement du musée ne peut plus être ainsi convenablement assumée. En 1990 déjà, un personnel permanent d'au moins cinq personnes était nécessaire, dont deux professionnels ayant une expérience de travail dans un musée. Fait encourageant, le Ministère de la culture a promis que le musée sera, à titre permanent, inclus dans sa sphère d'activité et bénéficiera d'une subvention régulière, ce qui allégera les charges qui pèsent sur l'établissement ; par ailleurs, un organisme public local ou une institution éducative réellement intéressée par la vocation du musée, et ayant les moyens de lui assurer un réel soutien, pourrait prendre la relève des membres fondateurs.

Il est toujours difficile de se séparer d'un enfant, surtout lorsqu'on a été responsable de son orientation et de sa formation durant seize ans. Mais l'intérêt de l'enfant et la nécessité d'assurer son développement bien au-delà de la fin du siècle l'emportent sur toute autre considération. Lorsque ce transfert de responsabilités aura lieu, l'actuel conseil d'administration et les membres du musée se regrouperont dans une association des Amis du Musée des sciences de Thessalonique et offriront leurs services bénévoles à la nouvelle direction. ■

1. VOA : Voice of America. L'une des cent stations radio dans le monde, qui diffuse les émissions de l'agence américaine d'informations USIA (United States Information Agency).

# Trafic illicite

## Pillage du patrimoine culturel d'Afghanistan : l'UNESCO donne l'alerte

La guerre et les pillages ruinent le patrimoine culturel d'Afghanistan : le Musée national de Kaboul, la capitale afghane, a été dévalisé ; le Musée de Djalalabad a été détruit, et plusieurs objets d'art ont été vendus en Occident. Le marché international de l'art serait le bénéficiaire de ce pillage.

L'Afghanistan est victime d'un conflit depuis 1980, et plus récemment de combats entre factions. En novembre 1993, plusieurs tirs de roquettes ont atteint le Musée national de Kaboul : les explosions ont anéanti la collection de poteries, défoncé le toit, le dernier étage, ainsi que la plupart des portes et des fenêtres du bâtiment.

L'UNESCO et le Bureau des Nations Unies pour la coordination de l'assistance humanitaire en Afghanistan (UNOCHA) ont entrepris de consolider le bâtiment pour prévenir d'autres dégradations. Mais le saccage des collections du musée, qui sont parmi les plus belles de la région, a été massif : les collections de monnaies et de médailles ont complètement disparu. L'UNESCO a reçu des informations sur le pillage du patrimoine culturel d'Afghanistan en janvier 1994 : on sait qu'au moins une pièce du musée de Djalalabad est parvenue sur le marché international de l'art.

Afin d'empêcher d'autres pillages, le Directeur général de l'UNESCO, Federico Mayor, vient d'inviter les collectionneurs et les marchands à se montrer particulièrement vigilants avant d'acquérir des objets d'art qui pourraient provenir

d'Afghanistan. : « Ce pays possède un patrimoine culturel extraordinairement riche, a souligné M. Mayor, mais des années de conflit ont amené non seulement sa destruction et des dommages sévères, mais aussi le pillage des musées et des sites archéologiques. Je demande à tous ceux qui s'occupent ou qui achètent des objets qui pourraient provenir d'Afghanistan de respecter scrupuleusement les intérêts du peuple afghan en évitant d'acquérir des objets qui auraient pu lui être volés. »

Il existe un inventaire du Musée national de Kaboul. La description des objets a été publiée dans de nombreux livres et revues. Quiconque se voit proposer un objet d'art qui pourrait provenir d'Afghanistan est prié d'écrire à la Section des normes internationales de la Division du patrimoine physique de l'UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France.

---

## Informations professionnelles

### Cours de gestion des musées

« Planifier l'avenir », tel est le thème, pour l'année 1995, du programme de gestion des musées de l'Université du Colorado (25-29 juin 1995). Destiné aux directeurs et aux administrateurs d'un rang élevé en milieu de carrière, ce cours portera sur les sujets suivants : planification à long terme, gestion du changement, planification de l'expansion, structures d'organisation et gestion du personnel, mise en place de collections, politiques et stratégies de programmation des activités s'adressant au public, conception d'expositions, commercialisation de l'expérience muséale, utilisation des nouveaux médias à haute résolution et questions éthiques.

Pour plus de renseignements, écrire à :  
Victor J. Danilov  
Director, Museum Management Program  
University of Colorado  
250 Bristlecone Way  
Boulder, CO 80304 (États-Unis)  
Tél. : (1.303) 473-9150  
Fax : (1.303) 443-8586

Le sixième cours de gestion des musées, qui doit se tenir en anglais au Deutsches Museum à Munich, du 25 au 30 juin 1995, est consacré aux principaux aspects des activités muséales, l'accent étant mis sur le fonctionnement efficace du système dans son ensemble. Les thèmes sont les suivants : questions financières, architecture des musées, conception et réalisation d'expositions, gestion des collections, conservation, rédaction et impression de notices, publications et sécurité.

Pour plus de renseignements, écrire à :  
Abt. Bildung  
Deutsches Museum  
D-80538 Munich (Allemagne)  
Tél. : (49.89) 217.9294  
Fax : (49.89) 217.9324

### Répondre aux besoins des handicapés

Le souci de rendre les musées plus accueillants pour les visiteurs handicapés a été au centre des efforts récemment déployés par la section française de Handicap International, qui, en 1994, a consacré un colloque intitulé « Au bonheur des enfants » aux problèmes spécifiques que pose la conception d'activités destinées aux jeunes handicapés ; il a abouti à la publication d'un manuel à l'usage des ad-



ministrateurs de musée. En 1995, le colloque « Créer, recréer le musée » étudiera les moyens d'encourager la participation des handicapés à tous les aspects de la vie du musée et jettera les bases d'un réseau international d'échange d'informations sur cette question.

Pour plus de renseignements, écrire à :  
Françoise Dufreney  
Handicap International/ERAC  
Programme France/Actions Musées  
14, avenue Berthelot  
69361 Lyon Cedex 07 (France)

### Deuxième Conférence internationale des musées de la paix

Le Centre autrichien d'études pour la paix et le règlement des conflits à Schlaining accueillera du 16 au 20 août 1995 la deuxième Conférence internationale des musées de la paix. La première, qui s'est tenue à l'Université de Bradford (Royaume-Uni), avait abouti à la mise en place d'un réseau international de musées de la paix et à la publication d'un bulletin d'information semestriel. La conférence est ouverte à toutes les personnes intéressées. Pour plus de renseignements, écrire à :  
D<sup>r</sup> Peter van den Dungen  
Department of Peace Studies  
University of Bradford  
Bradford, West Yorkshire BD7 1DP (Royaume-Uni)  
Tél. : (44.274) 385.235  
Fax : (44.274) 385.240

### Nouvelles publications

*Pillage en Afrique. Cent objets disparus.* Publication du Conseil international des musées (ICOM), Paris, 1994, 144 p. (ISBN 92-9012-017-7). Bilingue anglais/français. Disponible à l'ICOM, Maison de l'UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15 (France).

Après les résultats obtenus à la suite de la publication en 1993 de *Pillage à Angkor, Cent objets disparus* (voir *Museum international*, n° 182), l'ICOM a jugé prioritaire de publier des catalogues semblables pour d'autres régions du monde, afin d'alerter les professionnels et le public en appelant leur attention sur le tra-

fic continu d'œuvres d'art volées dans des collections publiques et sur des sites archéologiques. L'engouement spectaculaire pour le patrimoine africain et, plus particulièrement, pour les masques, reliques et statuettes, dont la demande ne cesse d'augmenter, a créé une situation où l'absence de scrupules des trafiquants, conjuguée à la pauvreté de la population rurale locale, a ouvert la porte à une contrebande généralisée. Cette publication, qui fait partie d'une série de mesures prises par les muséologues africains dans le cadre du programme AFRICOM de l'ICOM, contient des extraits des législations nationales, ainsi qu'une description des objets pillés attestant du caractère illicite de ces actes.

*Environmental management : guidelines for museums and galleries*, par May Cassar. Publié par Routledge et la Museum and Galleries Commission, 16 Queen Anne's Gate, London SW1H 9AA (Royaume-Uni), 1994.

Cette publication, qui est centrée sur les besoins en matière de conservation des collections, met en lumière le rôle que jouent à la fois le bâtiment et l'organisation dans la création d'un environnement muséal viable et d'un bon rapport coût-efficacité. L'auteur aborde, sous un angle pragmatique, les besoins auxquels il faut satisfaire, d'un triple point de vue : celui des collections installées dans des bâtiments historiques, celui des bâtiments eux-mêmes, celui des visiteurs et de ceux qui y travaillent ; elle recommande enfin une stratégie de régulation qui assure un équilibre entre ces trois types de besoins. May Cassar est membre de l'Institut international pour la conservation des objets d'art et d'histoire, et conseillère en environnement à l'unité de conservation de la Museum and Galleries Commission.

*Analyses et conservation d'œuvres d'art monumentales.* Publié par EPFL, Département des matériaux, Laboratoire de conservation de la pierre, MX-G Ecu-blens — CH-1015 Lausanne (Suisse), 1994, 152 p.

Cet ouvrage, qui rassemble les communications présentées lors d'une confé-

rence organisée en 1992 à l'occasion du dixième anniversaire du Laboratoire de conservation de la pierre de l'École polytechnique fédérale de Lausanne, est destiné aux restaurateurs de peintures murales, aux chimistes spécialisés dans la conservation, aux architectes, aux archéologues et aux historiens de l'art. Prenant en considération les méthodes analytiques les plus avancées actuellement en usage, il souligne la nécessité de continuer à encourager la recherche scientifique dans le domaine de la conservation, essentielle pour la sauvegarde de notre patrimoine culturel.

*Museological Review*, revue semestrielle établie et compilée par les étudiants chercheurs du Department of Museum Studies, University of Leicester, 105 Princess Road East, Leicester LE1 7LG (Royaume-Uni). Prix : 6 £ le numéro.

Cette revue, lancée en 1994, se propose de publier des informations sur les recherches et les tendances muséologiques du moment, et de servir de tribune internationale aux étudiants et aux membres de la profession pour les tenir au courant des innovations et des nouvelles conceptions concernant les musées et les questions qui s'y rapportent.

*Design Quarterly (DQ)*, revue publiée par MIT Press Journals, 55 Hayward Street, Cambridge, Massachusetts (États-Unis). Tarifs des abonnements : particuliers 30 \$, organismes 75 \$ ; prix du numéro : particuliers 10 \$, institutions 20 \$.

Publiée autrefois par le Walker Art Center of Minneapolis, sous le titre *Everyday Art Quarterly : a Guide to Well Designed Products*, cette revue contribue, depuis 1946, à sensibiliser les professionnels et le public au design. Qu'il s'agisse d'architecture, de conception des produits ou de conception graphique, chaque livraison explore en profondeur un seul thème à la fois, à l'aide d'articles concis et d'abondantes illustrations. Le premier numéro de *DQ* (n° 160) retrace le développement d'un ouvrage environnemental permanent, « The Poetry Garden », aménagé dans la cour du siège de la Fondation Lannan, vouée aux arts, à Los Angeles.

# ***museum** international*

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

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

N° 187 (vol. 47, n° 3, 1995)

Couverture, p. I et IV :

Jean Pattou, *Le canal du Casino*, aquarelle,  
1986.

© Jacques Quecq d'Henripret

Directrice de la publication :

Milagros Del Corral Beltrán  
Rédacteur en chef : Marcia Lord  
Rédacteur en chef adjoint : Ika Kaminka  
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson  
Iconographie : Carole Pajot-Font  
Rédacteur : Mahmoud El-Sheniti  
(version arabe)  
Rédactrice : Tatiana Telegina (version russe)

## COMITÉ CONSULTATIF

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

Composition : Éditions du Mouflon,  
94270 Kremlin-Bicêtre

Impression : Imprimerie M.R.S.,  
59601 Maubeuge, France

© UNESCO 1995

CPPAP n° 74565

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

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

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

## CORRESPONDANCE

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

Abonnements (anglais)  
Blackwell Publishers  
108 Cowley Road  
Oxford OX4 1JF  
Royaume-Uni

## Abonnements (français et espagnol)

PROPUBLIC  
Service abonnements  
B.P. 1  
59440 Avesnes-sur-Helpe, France

## Abonnement institutionnel 1995

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

## Abonnement individuel 1995

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

## Pays en développement

### Abonnement institutionnel 1995

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

### Abonnement individuel 1995

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

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

# CONNAISSANCE des Arts

**OFFRE  
D'ABONNEMENT**  
valable jusqu'au 31/12/1995

LA COLLECTION POLAIN  
**chefs-d'œuvre chinois**

STRASBOURG  
**palais des droits de l'homme**

EXPOSITION  
**art forain**

**France 460 FF**  
au lieu de 520 FF  
**Etranger 560 FF**  
au lieu de 620 FF



OUI, je désire souscrire un abonnement de 1 an (11 numéros) à *Connaissance des Arts*  
Nom ..... Prénom.....  
Adresse .....  
Pays .....

Bulletin à adresser accompagné de votre règlement à : Connaissance des Arts 25, rue de Ponthieu 75008 PARIS (France)