

Museum

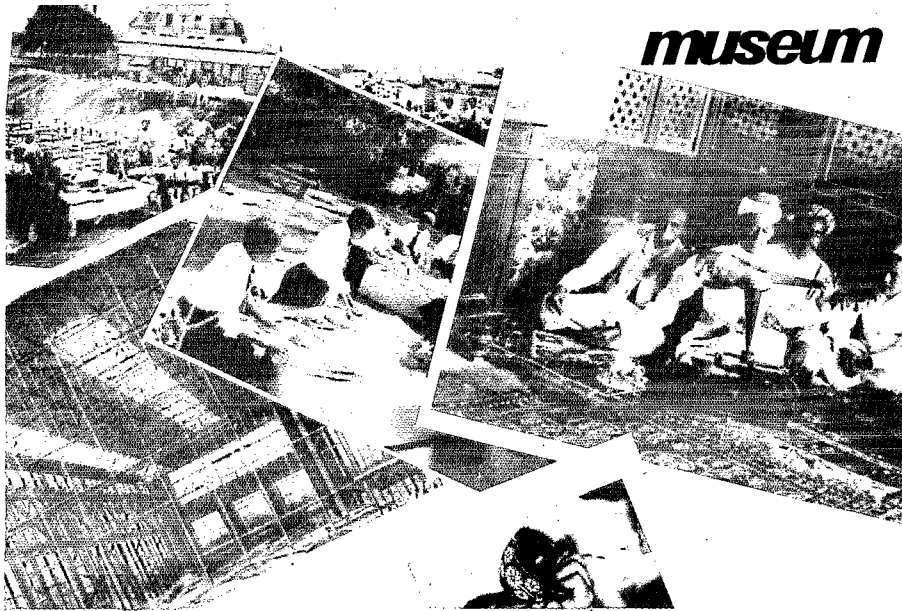
No 158 (Vol XL, n° 2, 1988)

Tour d'horizon

museum

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

N° 158, 1988



Ouvriers d'une fabrique d'agglomérés de ponce en Allemagne vers 1900. Construction d'un toit au moyen de hourdis de ponce. Écolières de Harare dans un atelier de modelage de la National Gallery du Zimbabwe.

L'enregistrement de Sayyid Mohammed », photographie historique faisant partie des collections de l'Institut oriental de Leyde, pionnier de la « phonoarchéologie ». Un artisan pakistanais au travail.

Rédacteur en chef :
Rédactrice adjointe : Marie-Josée Thiel
Secrétaire de rédaction : Christine Wilkinson
Conception graphique : George Ducret

COMITÉ CONSULTATIF

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

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

Les textes publiés peuvent être librement reproduits et traduits (sauf lorsque le droit de reproduction ou de tradition est réservé) à condition qu'il soit fait mention de l'auteur et de la source. Un numéro de la revue ne peut être repris intégralement qu'avec l'autorisation de l'Unesco.

CORRESPONDANCE

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

ABONNEMENTS

Office des publications
et périodiques de l'Unesco,
Service ventes périodiques
(UPP/V)
1, rue Miollis, 75015 Paris, France

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

Tour d'horizon

Carney E. S. Gavin	<i>Explorations phonoarchéologiques : les premières voix d'Orient</i>	67
Uxi Mufti	<i>Un musée d'art populaire : le Lok Virsa</i>	81
Neville Agnew et Michael Strong	<i>Renaissance d'un musée : l'Abbey Museum en Australie</i>	87
Dorothee Dennert et Ulrich Löber	<i>Une maison en pierre ponce pour les enfants</i>	91
Edwina Pio	<i>Le minimusée de l'Institut Heras</i>	99
Doreen J. Sibanda	<i>Les programmes éducatifs de la National Gallery du Zimbabwe</i>	103
Wang Yingjie	<i>Le Musée du « Palais impérial » de la province du Jilin</i>	107
Antoni Romuald Chodyński	<i>Les ivoires dans les collections polonaises</i>	110

CHRONIQUE DE LA FMAM

	<i>La Collection Burrell à Glasgow</i>	114
--	--	-----

Crédits photo

Frontispice : Harvard Semitic Museum; 1, 6 : Oriental Institute of Leiden; 2-5, 7, 10 : Harvard Semitic Museum; 8 : Mike Quan, *Harvard University gazette*; 9 : Omar S. Khudari; 12-19 : © Lock Virsa; 20-24 : Bruce Cowell; 25-35 : D. Dennert et U. Löber; 36-37 : Institut Heras d'histoire et de civilisation indiennes; 38-41 : Ministry of Information, Photographic Unit, Zimbabwe; 42-45 : © Wang Yingjie; 46, 49-50 : Lech Okonski, Museum Zamkowe w Malborku; 47 : Ryszard Wesolowski; 48, 51 : Mirosław Pilat, Museum Zamkowe w Malborku; 52-55 : Burrell Collection, Glasgow; 56-57 : Edward Walton.



Explorations phonoarchéologiques : les premières voix d'Orient

Carney E.S. Gavin

Prêtre originaire de Boston, il est conservateur et directeur associé du Harvard Semitic Museum. Ph. D. en langues et en civilisations du Proche-Orient à Harvard en 1973, il a fait des études au Royaume-Uni, à Oxford (humanités et archéologie), en Autriche et en République fédérale d'Allemagne (philosophie et théologie). Directeur des Archives du roi Fahd. A participé à des fouilles archéologiques et recherches sur le terrain dans de nombreux pays d'Europe et du Moyen-Orient.

Dans un article intitulé « La photo-archéologie et les musées de demain », paru dans un numéro récent de Museum (n° 145, vol. xxxvii, n° 1, 1985, p. 5-12), le Harvard Semitic Museum (HSM) avait attiré l'attention des muséologues sur le fait que les archives photographiques constituent une source d'information culturelle et scientifique quasiment inexploitée et sur l'extrême fragilité des messages transmis grâce à la lumière, lesquels sont, à moins d'être correctement protégés, condamnés à disparaître à jamais.

Le HSM se propose, dans le présent article, de montrer comment les responsables des Archives du Roi Fahd (King Fahd Archives, désignées ci-après par le sigle KFA) ont entrepris d'unir les efforts de scientifiques, de techniciens et d'artistes du monde entier pour rechercher, sauvegarder des enregistrements sonores très anciens, faire connaître et apprécier des documents ainsi mis au jour.

Le Harvard Semitic Museum (ci-après désigné par le sigle HSM), qui a été créé en 1889 « pour promouvoir une solide connaissance des langues et de l'histoire sémitiques », célébrera bientôt son centième anniversaire.

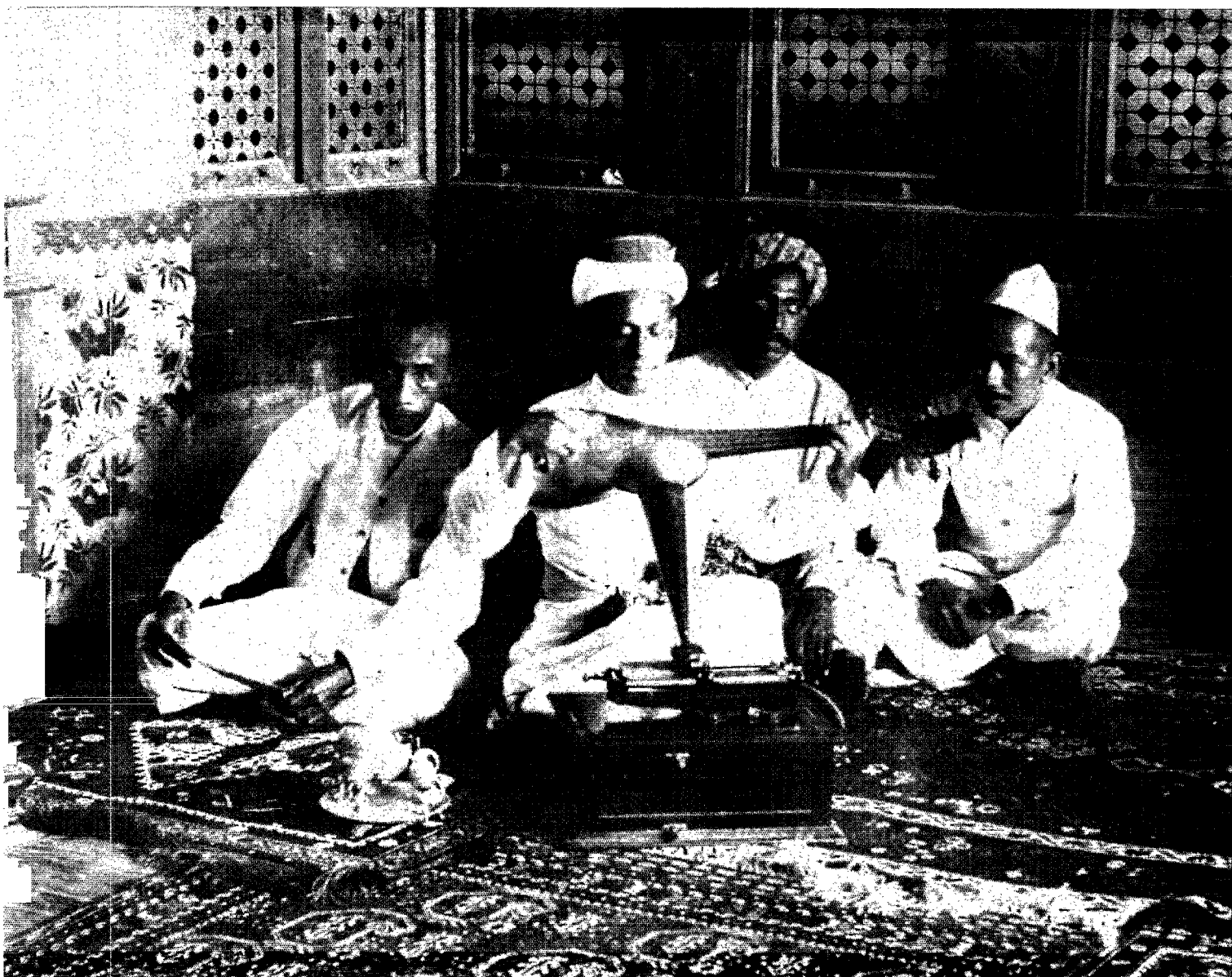
Redéfinir ses objectifs immédiats afin de réévaluer les priorités concrètes est un exercice salutaire auquel tout musée doit se livrer périodiquement. Pour un vieil institut d'archéologie, de tels « examens de conscience » constituent aujourd'hui une exigence morale, ne serait-ce que parce qu'il faut tenir compte des sages recommandations faites dans ce domaine sous l'impulsion de l'Unesco et conformément aux principes régulièrement évoqués dans les pages de cette revue.

A la veille d'aborder un nouveau siècle d'exploration, le HSM a bien des raisons de faire preuve d'humilité. En cherchant à élucider l'éternelle énigme de l'histoire de l'homme, nous marchons sur les traces des savants, des fins limiers et des esprits universels de tout premier plan qui nous ont précédés au cours des siècles.

Même si, à certains égards, l'urgence de la quête que nous menons de longue date est considérablement accrue par la rapidité avec laquelle disparaissent les vestiges du patrimoine de l'humanité dans un monde en ébullition, et même si nous disposons aujourd'hui d'outils beaucoup plus efficaces pour la recherche, la préservation, la compréhension et la diffusion des trésors du passé, nous étions loin de penser, au HSM, que le monde inexploré des rayons lumineux et, maintenant, des ondes sonores nous livrerait un jour certaines clés de notre histoire.

Un concert du fond des âges

Le 8 décembre 1985, une assemblée aussi éminente qu'extraordinairement diverse s'est réunie, à l'Université Harvard, dans une élégante galerie dont l'architecture avait été conçue pour le HSM par le neveu du poète Longfellow au début de ce siècle. Rares, parmi les spécialistes et les diplomates présents, étaient ceux qui avaient conscience de prendre place à l'endroit même où, en octobre 1970, une bombe déposée par des pacifistes avait explosé, soufflant la verrière au-dessus de laquelle on découvrit par la suite quelque vingt-sept mille documents visuels parmi les plus anciens du Moyen-Orient : les collec-



tions de photographies historiques du HSM oubliées qui remontaient aux années 1850. Ra'ad Siraj, jeune et brillant informaticien de Djeddah, prit brièvement la parole pour expliquer la traduction qu'il avait faite des monologues, dits dans d'anciens dialectes parlés sur les bords de la mer Rouge, que l'on allait écouter; puis Dietrich Schueller, directeur de Phonogram-marchiv, exposa les techniques qui avaient été utilisées à la fois quatre-vingts ans plus tôt, à Djeddah, pour graver les ondes sonores sur la cire et au cours de l'année 1985, dans ses laboratoires de Vienne, pour transférer les précieux sons des cylindres abîmés par la moisissure sur des bandes électroniques modernes, afin de les préserver et de filtrer dans la mesure du possible les bruits parasites.

Dans le silence né de l'expectative générale s'éleva ensuite la voix (enregistrée quelques semaines auparavant à Rome) du professeur Emery Van Donzel, éminent rédacteur en chef de l'*Encyclopédie de l'Islam*, retenu à l'étranger par ses fonctions. Dans son message, le professeur Van Donzel, qui est aussi le président de l'Institut oriental de Leyde, où les cylindres enduits de cire avaient été conservés pendant soixante ans, souhaitait la bienvenue aux participants et retraçait ainsi l'histoire de ces enregistrements : « Permettez-moi de dire combien je suis moi-même ému d'entendre, pour la première fois de ma vie, ces enregistrements vieux de quatre-vingts ans, qui sont restés entreposés à l'institut pendant toutes ces années [...]. Ces enregistrements ont,

semble-t-il, été rassemblés pour le compte du professeur Snouck Hurgronje, lequel, après qu'on les lui eut envoyés, les conserva probablement dans ses archives personnelles avant de les confier à l'Institut oriental créé en 1927. En 1870, le gouvernement néerlandais des Indes orientales, installé à Batavia (aujourd'hui Djakarta), prit conscience de l'importance de Djeddah en tant que lieu de passage obligé vers La Mecque pour les pèlerins indonésiens qui étaient parmi les plus nombreux. Nous avons calculé qu'entre 1870 et 1950, date à laquelle les Néerlandais ont remis le consulat de Djeddah entre les mains des Indonésiens, près d'un million de pèlerins avaient transité par là pour gagner la ville sainte! »

C'est de là que nous vient cette

1

La photo clé qui a donné naissance à la « phonoarchéologie » : il s'agit d'une photographie historique provenant des collections de l'Institut oriental de Leyde (L/OI:D/2) et portant la légende suivante : « Djeddah — 20/2/09 : Enregistrement de Sayyid Mohammed ».

musique ancienne, qui trouve encore un écho aujourd'hui.

S.E. M. Mohammed Kamal, ambassadeur de Jordanie, qui fut pendant longtemps directeur de la télévision de ce pays (laquelle diffusait régulièrement des nouvelles en cinq langues), écouta avec ravissement le récit de l'inauguration solennelle, en 1907, de la station du chemin de fer du Hedjaz à Ma'an (située aujourd'hui en Jordanie), où se rassemblaient traditionnellement les grandes caravanes de pèlerins venues par voie de terre du Caire et de Damas pour poursuivre ensemble leur voyage vers la Terre sainte de l'Islam. Le narrateur, membre de la délégation officielle de la ville sainte de La Mecque, décrit leur voyage jusqu'à la mer Rouge, où ils embarquaient à Djeddah sur un vapeur qui remontait par le canal de Suez jusqu'à Beyrouth; de là, le train les emmenait jusqu'à la grande gare de Damas, où les attendait le train officiel pour Ma'an. Après avoir remercié les autorités et tous ceux dont il avait pu apprécier l'amabilité au cours de son voyage, il forma des vœux sincères pour que, « l'année prochaine », il lui soit donné d'assister aux festivités qui devaient marquer l'arrivée du chemin de fer du Hedjaz jusqu'à la gare terminus de Médine; or, nous savons que cet événement s'est produit en 1908, ce qui nous fournit un indice pour dater ces remarquables documents.

Bien que nous n'ayons pas encore réussi à identifier le narrateur, des consultations menées à Djeddah avec des spécialistes aussi bien soudanais que mecquois ont permis d'établir qu'il devait être originaire du Soudan, même s'il avait très probablement reçu une éducation dans la ville sainte et y vivait depuis très longtemps...

2

Les premiers « enregistrements » scientifiques de musique arabe. Transcription de chants entendus par Ali Bey al-Abbassi au cours du pèlerinage qu'il a effectué à La Mecque en 1806.

LXIV.

Les ambassadeurs de la République arabe du Yémen aux États-Unis d'Amérique et auprès de l'ONU s'employèrent avec le plus grand succès à un travail de détection analogue; de même, plus tard à Sanaa, le Dr Al-Iriani, ministre des affaires étrangères de ce pays et éminent généticien, se montra capable de discerner, d'après les techniques utilisées, le lieu d'origine de divers joueurs d'oud (la ville de Kawkaban, par exemple) ou de plusieurs poètes qui récitaient chacun une plaintive *qasida* yéménite.

Les souvenirs affleurèrent rapidement au son d'une musique ancienne... Un ambassadeur se rappela soudain que sa grand-mère, originaire de la province du Do'an, dans l'Hadramaout (qui produit le miel le plus apprécié et le plus cher), lui avait raconté que l'on avait coutume, au début de ce siècle,

de choisir la cire d'abeille pure de leur famille pour l'envoyer à Aden, où elle servait, on ne savait trop comment, à capter les mélodies de grands musiciens! Chose curieuse, le mot arabe qui sert normalement à désigner un enregistrement sur phonographe, *ustuwana*, signifie en fait « cylindre ». Des membres de plusieurs familles implantées depuis longtemps dans toute la région commencèrent à se rappeler vaguement l'existence de lointains phonographes. La fille de M. Matson (longtemps photographe de la colonie américaine de Jérusalem, dont les collections sont conservées à la Division des imprimés et des photographies de la Library of Congress) s'est souvenue que, lorsque son père partit dans les steppes de Transjordanie pour photographier T. E. Lawrence et l'émir Faysal, proclamé par la suite

roi des Arabes, un de ses amis avait emporté un phonographe à cylindre enduit de cire, auquel les dirigeants de la révolte arabe confièrent leurs aspirations.

Au cours de cette froide journée de décembre, les spécialistes se mirent donc à réfléchir aux sons qu'ils entendaient. Le professeur Nicholas England, ancien doyen de l'École de musique du California Institute of the Arts, déclara : « Il s'agit de sons du passé, étonnamment bien conservés, que nous avons pratiquement perdu espoir de jamais retrouver [...] c'est tout simplement une découverte inouïe. » Le professeur Wolfhart Heinrichs, président du département des langues et civilisations du Moyen-Orient de Harvard, dit à son tour : « Je voudrais souligner l'importance de ce matériel qui nous renseigne sur des usages aujourd'hui disparus [...] Si, comme c'est peut-être le cas, il s'agit effectivement de l'arabe parlé à Zanzibar, dont il ne subsiste guère de traces importantes aujourd'hui [...] c'est une découverte capitale qui mérite assurément d'être approfondie et qui ne manquera pas de livrer des renseignements très précieux. » Le professeur Ali Jihad Racy, du département de musique de l'UCLA (University of California at Los Angeles), qui est peut-être le plus éminent expert en matière d'histoire des enregistrements de musique ancienne en langue arabe, joue aussi en

concertiste virtuose des instruments traditionnels arabes. Aussi ses réflexions personnelles sur ces découvertes, leur lieu d'origine et leur utilité revêtent-elles un intérêt particulier. « Ce qui est très important, dit-il, c'est non seulement le caractère ancien de cette musique, mais aussi la position stratégique de Djeddah (où ces enregistrements ont été effectués), où confluaient les cultures de peuples venus de trois continents et aussi d'archipels fort éloignés. C'est la conjonction de ces deux éléments, à savoir, d'une part, l'interpénétration des cultures de plusieurs continents et de nombreuses contrées plus lointaines encore et, d'autre part, l'importance même de cette région du monde, qui donne toute sa valeur à ces documents et en fait une source d'information culturelle décisive. Je pense que la musique est un processus continu par lequel les musiciens assurent la jonction entre le passé et le présent, et la tradition musicale est absolument fondamentale pour toute culture. Si la découverte en question contribue à enrichir cette tradition en offrant non seulement aux artistes, mais aussi aux spécialistes le moyen de renouer les liens rompus avec le passé, alors les perspectives qu'elle ouvre sont immenses. »

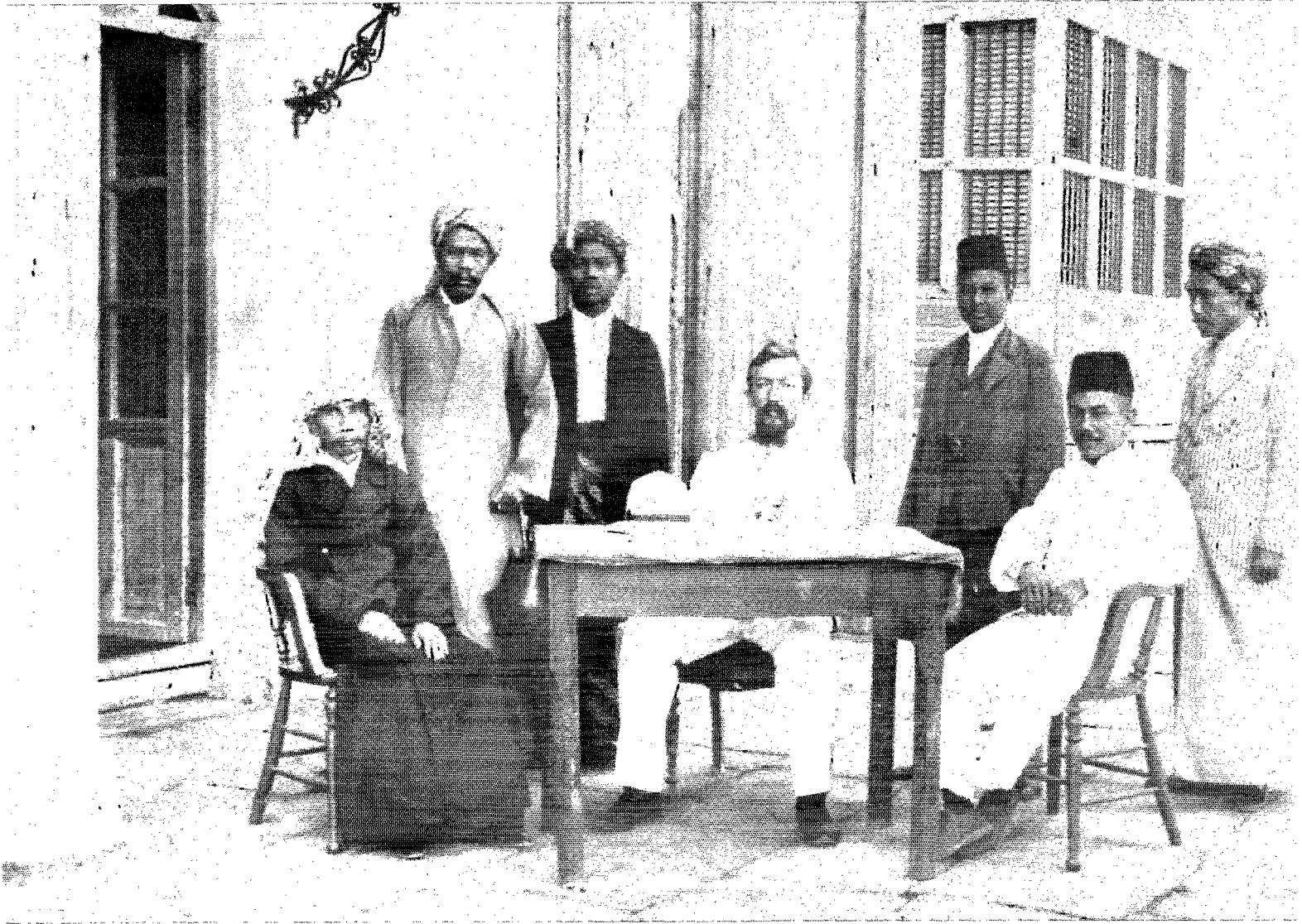
Une photo clé

Au cours de l'été 1983, les équipes du HSM/KFA entreprirent, sous la direction de deux conservateurs, Elisabeth Carrella et William Corsetti, de reproduire soigneusement plusieurs milliers de photographies historiques de l'Institut de Leyde pour en assurer la sauvegarde. Quelques mois plus tard, alors qu'il effectuait l'inventaire des photographies avec Mary Ellen Taylor, archiviste-conservatrice du HSM, l'auteur commença pour la première fois à s'interroger sur une photo de l'Institut (fig. 1) en raison de la date singulièrement reculée qui figurait dans la légende en néerlandais : « Djeddah — 20/2/09 : Enregistrement de Sayyid Mohammed ».

La photoarchéologie exige une méthode d'interrogation véritablement « socratique » : le HSM sait peut-être tout ce qu'il est possible de savoir sur certains aspects techniques des photos qu'il détient ou sur leurs auteurs; mais, pour ce qui est du contenu même de ces documents, il nous faut souvent nous en remettre presque entièrement aux experts locaux (quels que soient leur condition sociale ou leur degré d'instruction) pour savoir ce que l'objectif de l'appareil photo a réellement saisi et en quoi la scène est importante, le cas échéant. Dans cette chasse aux indices, une certaine exaltation s'em-



3
Des historiens de Djeddah aident l'auteur à interpréter la scène de la séance d'enregistrement de 1909 (reproduite dans la figure 1).



pare de nos conseillers locaux à mesure qu'ils découvrent que, s'agissant de ce travail de détection visuelle, ce sont eux les vrais spécialistes, qu'il existe encore des témoins directs de l'époque à laquelle ont été prises ces premières photos et que ceux-ci sont dépositaires de trésors qu'il faut les aider à transmettre, avant qu'avec leur mémoire ne disparaissent à jamais des pans de notre passé. Ainsi, au fil de ses recherches, le HSM a découvert qu'il était encore possible d'identifier des portraits vieux de cent ans en faisant appel à la mémoire de ces témoins capables de remonter jusqu'à soixante-dix ou quatre-vingts ans en arrière pour se rappeler les traits d'individus photographiés vingt ou trente ans auparavant!

Constatant que 1909 était une date fort ancienne, même pour une séance d'enregistrement sonore à Boston, l'auteur consulta plusieurs historiens

de Djeddah, notamment S.E. le cheikh Ahmed Zaki Yamani, connaisseur et mécène de la musique traditionnelle, ainsi que des joueurs d'oud d'Arabie occidentale et de l'Hadramaout. Le plus ancien enregistrement de musique du Hedjaz (au demeurant grésillant et à peine audible) dont on avait connaissance était celui d'une œuvre rare interprétée au Caire à la fin des années 1920 par le vieux chanteur Sherif Hussein, cousin du dirigeant dont le fils avait été proclamé roi des Arabes. A cette exception près, les premiers enregistrements connus de musique locale remontaient à la période de la deuxième guerre mondiale.

Lorsqu'on leur demanda si cela valait la peine de partir à la recherche de cylindres gravés à Djeddah sur le phonographe qui apparaît sur la photo, tous nos informateurs érudits se sont montrés catégoriques : outre le fait — accessoire — qu'elle satisfèrait leur

⁴ La légation des Pays-Bas à Djeddah, où ont été effectués les premiers enregistrements arabes.

curiosité personnelle, une telle découverte pourrait s'avérer inestimable pour la compréhension de modes musicaux (*makamat*) tombés en désuétude. Les résultats des recherches effectuées au cours de l'été 1984 avec le concours du professeur Van Donzel dépassèrent tous nos espoirs : deux cent onze cylindres enduits de cire furent découverts à Leyde dans leurs cartons, accompagnés de quelques rares annotations en néerlandais, en arabe ou en malais (ou dans différentes combinaisons de ces langues), en même temps qu'un enregistrement sur magnétophone à bobines (hélas décevant), réalisé par Philips - Pays-Bas en 1957 (à l'occasion du centenaire de Snouck Hurgronje), de « ce que l'on [pouvait] encore entendre sur les cylindres », c'est-à-dire pas grand-chose à l'époque. Une fois les cylindres découverts, le HSM s'est occupé de savoir comment restituer et sauvegarder au mieux les sons enregistrés. Heureusement, il avait, en liaison avec les efforts de sauvegarde des photographies dé-

ployés par les KFA à Vienne, entamé une étroite collaboration avec l'Académie autrichienne des sciences, en particulier avec son principal expert du Proche-Orient, le professeur Walter Dostal, directeur de l'Institut d'ethnographie de l'Université de Vienne et lui-même spécialiste renommé de l'histoire culturelle de la mer Rouge. Nous avons certes conservé au HSM les reportages photographiques effectués par Glaser, Langer, Hein et d'autres Autrichiens qui avaient participé à l'Expédition impériale en Arabie méridionale, mais nous ne nous étions pas rendu compte que des enregistrements sonores avaient été réalisés au cours de cette même expédition par le Service d'archives phonographiques (Phonogrammarchiv) créé par l'empereur François-Joseph au sein de l'Académie en 1901 et toujours actif aujourd'hui.

Il apparut, à notre grande joie, que Schueller et ses associés, en particulier l'ingénieur Franz Lechleitner, avaient depuis longtemps résolu bon nombre des problèmes que posent la reproduc-

tion, par des moyens électroniques, des enregistrements sur cylindre et l'amélioration de leur qualité. Ainsi, grâce aux compétences de nos collègues de Vienne, on peut aujourd'hui entendre plus distinctement que jamais les sons enregistrés à Djeddah il y a quatre-vingts ans, et ce, malgré la moisissure qui a malheureusement commencé à ronger les sillons tracés dans la cire par le style du phonographe. Dans certains cas, il faudra pousser plus loin les efforts d'amélioration numérique, même si le procédé est coûteux.

Avant d'examiner les résultats des analyses encore très préliminaires de la collection de cylindres de Leyde, il nous faut donner un bref aperçu historique qui nous aidera à en comprendre l'importance. Il semble que ce soit en Mésopotamie et dans la vallée du Nil que soient nés à la fois les plus vieux systèmes d'écriture connus, mis au point vers 2500 avant J.-C., qui nous livrent la plus longue chaîne ininterrompue de discours humain et nous



5
Des historiens médinois analysent la plus vieille photographie de leur ville (prise en 1880 par un géographe militaire égyptien, le colonel Mohammed Sadiq Bey).

6
La première photographie de la ville sainte de Médine (1880).

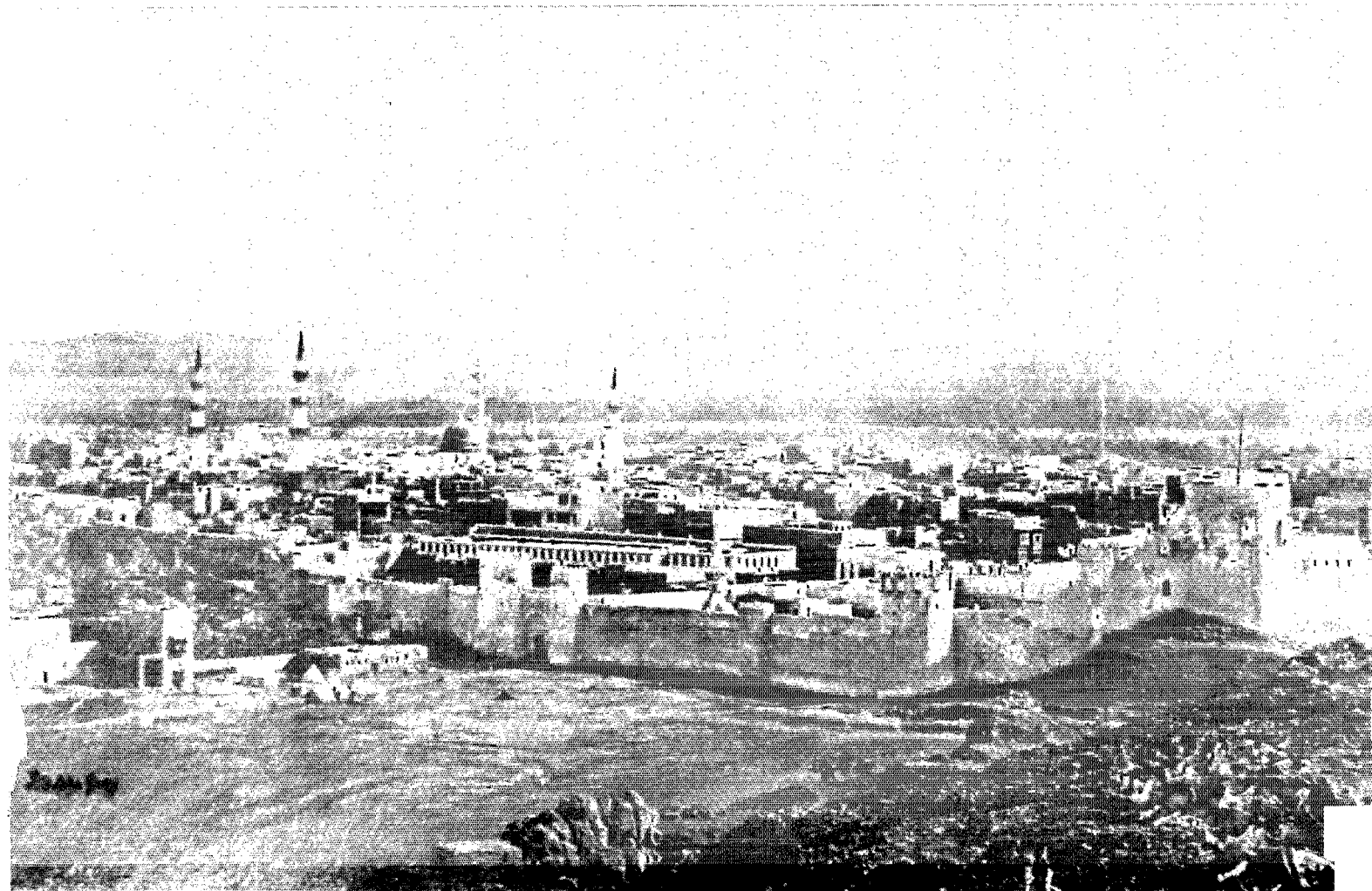
permettent de rattacher les mots employés aujourd'hui en amharique, en arabe ou en hébreu modernes aux sons correspondants qui étaient en usage il y a plus de quatre mille cinq cents ans, et les premiers poèmes et chroniques qui sont parvenus jusqu'à nous et qui, nous le savons, étaient chantés, même si nous avons perdu trace des mélodies. Il y a très longtemps, avant même l'apparition des premiers symboles cunéiformes sumériens, qui en vinrent à être utilisés de plus en plus systématiquement pour exprimer des sons syllabiques, ou de certains hiéroglyphes prépharaoniques, emblèmes héraldiques de rang et de lieux, on utilisait, semble-t-il, au Moyen-Orient un ancien système de signes pour désigner des grandeurs numériques, que l'on fait remonter aux débuts de l'agriculture sédentaire, il y a environ dix mille ans. Ce système devait certainement être lié à l'énoncé à haute voix de sons correspondant à des chiffres, même si, avec de tels signes, on pouvait compter dans plusieurs lan-

gues à la fois. Le déchiffrement de textes sumériens a permis d'établir une filiation entre les sons de quelques mots modernes et ceux utilisés il y a cinquante siècles; ainsi, les mots *sac* (porté en signe de pénitence) et *khôl* (cosmétique pour le maquillage des yeux) étaient probablement prononcés à l'origine *sag.gu* et *gu.la*. Diverses formes de notation musicale dont, dans la plupart des cas, le sens est oublié depuis longtemps ou est très douteux, subsistent dans de nombreux textes anciens, en particulier dans les psaumes.

Il y a une dizaine d'années, avec le concours de spécialistes de diverses disciplines, Anne Kilmer a fait un effort remarquable pour reconstituer la mélodie d'un hymne hourrite, datant du *xv^e* siècle avant notre ère, gravé à l'aide de signes cunéiformes dont certains étaient connus et d'autres incompréhensibles, sur une tablette d'argile et provenant de l'assemblage de trois fragments trouvés dans les ruines d'Ugarit sur la côte libanaise en 1950

et 1958. Se fondant sur la portée vraisemblable d'instruments trouvés ou décrits sur des sites antiques de Mésopotamie et sur l'interprétation mathématique possible, en tant que notes et intervalles destinés à guider les chanteurs du texte, de termes et de symboles auxquels il paraît difficile d'attribuer une autre signification, des musiciens et des archéologues sont parvenus à reconstituer une mélodie obsédante. Certes, il n'est pas aisé de vérifier les résultats par ailleurs fort agréables à l'oreille et enthousiasmants de cette initiative pleine d'imagination; mais, tant qu'elle n'aura pas été solidement réfutée, l'exécution en 1974 de cette partition vieille de quelque trente-quatre siècles demeure assurément un exploit sans précédent dans le monde.

Des diverses « techniques d'enregistrement » qui, au fil du temps, ont servi à véhiculer certains aspects du patrimoine musical oriental, les représentations picturales sont celles qui nous renseignent le mieux sur l'art



lyrique de l'Antiquité. Ainsi peut-on voir parfois sur les peintures des tombes égyptiennes des chanteurs et des joueurs d'instruments « importés d'Asie » dans la vallée du Nil. Les motifs des sceaux mésopotamiens, les incrustations qui égayent par endroits certaines lyres exhumées lors des fouilles ainsi que les scènes de cour montrant des joueurs de flûte et de harpe qui sont représentées sur les bas-reliefs des murs des salles d'audience assyriennes constituent autant de témoignages, silencieux certes, mais qui nous fournissent force détails sur de nombreux types d'instruments de musique et nous disent qui en jouait, où, quand et comment.

Aujourd'hui encore, les directeurs de chœur et les solistes continuent à se référer à divers symboles complexes pour l'interprétation de morceaux de musique religieuse traditionnelle d'Orient dans plusieurs langues sémitiques, ainsi qu'en grec. Dans le monde sémitique lui-même, les mélodies et les techniques semblent avoir été transmises essentiellement par l'intermédiaire de chaînes vivantes, des parents aux enfants dans les familles de musiciens et de maître à élève dans les corporations d'interprètes et les écoles religieuses. Au cours des derniers siècles, des compositeurs baroques ont écrit plusieurs « marches turques » pour les timbales et les *Glockenspiel* empruntés aux armées des sultans. Le premier effort de notation phonétique de sons produits par des voix arabes qui soit attesté en Occident remonte exactement à 1503, date à laquelle di Varthema s'efforça de transcrire la prononciation réelle d'une multitude de noms de lieux, de chants, de prières et de bribes de conversations entendues au cours de son voyage de Damas à Medinahalnabi (c'est-à-dire Médine, où est enterré le Prophète), à La Mecque, à Zida (Djeddah) et jusqu'au Yémen en passant par Gezan (Djizan)¹.

Trois siècles plus tard, un premier effort scientifique est fait en Occident pour enregistrer avec précision d'authentiques mélodies arabes, recueillies en tenant dûment compte du contexte dans lequel elles s'inscrivaient. Cet effort est dû à un mystérieux pèlerin, parti du Caire le 8 décembre 1806 pour la ville sainte de La Mecque. Il voyageait sous le nom d'Ali Bey al-Abbassi et prétendait être le dernier prince survivant de la dynastie abbas-

side. Il s'agissait, en fait, d'un Catalan né à Barcelone en 1766 et dénommé Domingo Badía y Leblich, mais qui, après des études scientifiques à Paris et à Londres, s'était converti à l'islam en 1801. Ali Bey est l'auteur d'un remarquable corpus d'observations scientifiques et culturelles recueillies en Terre sainte d'islam, parmi lesquelles on relève les premières indications sur la latitude et la longitude de La Mecque, et surtout la notation de cinq mélodies : deux chants de matelots de la mer Rouge, deux mélodies chantées par des femmes de La Mecque et des environs, un air chanté par un groupe d'hommes de Djeddah qu'il avait entendus lors de ses voyages au début de 1807, soit un siècle avant le premier enregistrement sur cylindre qui ait été réalisé dans ce port à notre connaissance (fig. 1-4).

*Les premiers enregistrements
« phonographiques »
en langues sémitiques*

Tout comme dans le cas de la photographie, dont on fait remonter la naissance à 1839 (invention du daguerreotype), alors qu'il existe des documents antérieurs (photo du jardin de Niepce, en 1826, et cliché des fenêtres de Talbot, en 1835), la datation des premiers enregistrements mécaniques suscite quelques controverses. On s'accorde généralement pour faire démarquer cette aventure en 1877, car, le 8 décembre de cette année-là, Edison parvint à faire répéter à son « phonographe » la récitation *Mary had a little lamb*. Or, vingt ans plus tôt, le physicien français Léon Scott avait mis au point son « phonographe », qui visualisait le tracé des ondes sonores sur des matériaux solides capables, malgré leur faible épaisseur, de reproduire en partie des sons. Quelques cylindres entourés de feuilles de papier d'étain ont été vendus en 1878. Le gramophone à cylindre enduit de cire a été mis au point entre 1881 et 1885 puis fabriqué par la Columbia et Edison en 1888. Cette même année, le premier enregistrement d'un concert remporta, semble-t-il, un tel succès que la Columbia édita en 1891 un catalogue des enregistrements mis dans le commerce. Jesse Walter Fewkes fut apparemment le premier à enregistrer, en 1890, des chansons d'Indiens passama-

quoddy du Maine pour les soumettre à une analyse scientifique et assurer la sauvegarde d'un patrimoine culturel menacé. L'entreprise était placée sous le patronage de Mary Hemenway, qui, cette même année, avait également demandé à Fewkes d'enregistrer la langue et le folklore des Indiens pueblo que Benjamin Ives Gilman, professeur de psychologie à Harvard, était chargé d'étudier. A l'occasion de l'Exposition universelle de Chicago, organisée pour célébrer le quatre centième anniversaire de la découverte de l'Amérique par Colomb, Hemenway chargea Gilman d'enregistrer de la « musique exotique », dont celle de la délégation de l'Empire ottoman et d'artistes javanais (fig. 7-10).

Ainsi, les tout premiers enregistrements acoustiques en arabe et aussi dans diverses langues indonésiennes, furent, semble-t-il, ceux que Gilman réalisa en 1893 sur des cylindres enduits de cire pour le compte du Peabody Museum of Archaeology and Ethnology de Harvard, situé juste en face du siège actuel du hsm.

Versés en 1970 aux archives de la Library of Congress, les enregistrements de « musique turque » de Gilman sont composés de neuf cylindres gravés au pavillon turc au cours de la matinée du 25 septembre 1893; malheureusement, la qualité du son est, dans l'ensemble, très médiocre. Deux d'entre eux seulement (4368 et 4369/AFS n° 14.741 : B1 et B2) reproduisent apparemment des voix arabes — une chanson d'amour interprétée par un quatuor de Beyrouth. Les autres enregistrements réalisés lors du spectacle donné par la délégation ottomane étaient ceux de pièces instrumentales, d'une chanson turque et de l'hymne impérial.

Pour étudier le contexte de ces documents, le hsm a fait appel à un homme d'affaires de Cambridge, M. Omar S. Khudari; son grand-oncle avait en effet dirigé la troupe ottomane qui avait exécuté une danse traditionnelle de Damas consistant à simuler un combat avec « sabres et boucliers » (à la suite de quoi le sultan Abdul-Hamid II lui avait conféré le titre d'*agha*). Au cours de ses recherches,

1. J.W. Jones, *The itinerary of Ludovico di Varthema from 1502 to 1508*, p. 16-36, Londres, The Argonaut Press, 1928.



7
 Haj Ahmed Agha al-Khudari, directeur d'une troupe de danseurs traditionnels que le sultan avait envoyée à l'Exposition universelle de Chicago de 1893, organisée pour commémorer la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. Le professeur Gilman, de Harvard, a enregistré les musiciens appartenant à cette délégation de l'Empire ottoman (ainsi que des artistes javanais), de sorte que les premiers enregistrements de voix arabes et indonésiennes ont été effectués à Chicago!



8
 Recherches menées à Harvard : Omar S. Khudari de Cambridge, petit-neveu du directeur de la troupe de Damas qui a exécuté la danse du sabre (fig. 7), montre à l'auteur et au Dr Awkati, de Bagdad, des photos et des reliques détenues par sa famille.

مانده بیان مارده لرده ایلی طبع عامی تاید سهرتالده و امر بقاشقا غونشور غونشور
 ن کیشی برده نخلک شیرکزده امر بقاشقا مکتوبی طرفنده التوه ایناز مرالیه سلاله لیا الهیه ویرلنده
Atchmuc Uqqa Nucary the Sworiman Amerique



9
 La délégation ottomane à l'Exposition universelle de Chicago de 1893, où ont apparemment été effectués les premiers enregistrements de musique arabe et indonésienne.

menées en collaboration avec la British Library et la Library of Congress, le hsm a par ailleurs recensé une magnifique série double de soixante et un albums de photos que le sultan avait offerts — également en 1893 — à ces deux institutions pour donner à Londres et à Washington un aperçu des établissements d'enseignement, des unités militaires et de la vie quotidienne dans tout l'Empire. Le hsm envisage de publier, avec le concours du professeur Sinasi Tekin, le catalogue de ces extraordinaires documents photographiques dans un numéro spécial de *The journal of Turkish studies*.

Même si les premiers enregistrements connus sont ceux qui ont été réalisés à Chicago en 1893, il existe de nombreuses autres pistes qu'il nous faut explorer.

En 1890, le président Bliss avait procédé, à l'Université américaine de Beyrouth, à une démonstration du fonctionnement d'un phonographe d'Edison. Il a certainement dû enregistrer des voix libanaises à l'époque. Le hsm a découvert dans cette ville des documents photographiques (présentés dans le film émouvant de Fouad Debbas *Beyrouth, notre mémoire*) dont on soupçonnait si peu l'existence que

Les études du professeur Racy sur les débuts des industries d'enregistrement en Égypte et au Liban révèlent que : un célèbre chanteur cairote, Abdu al-Hamuli, avait été enregistré, et cela avant 1901, date de sa mort; les journaux ont présenté des publicités pour les cylindres à cire des « plus grands chanteurs » jusqu'en 1904 et pour le « nouveau type » d'enregistrements (disques plats) à partir de 1905; le catalogue de 1926 de Baidaphone proposait des chansons arméniennes, des pièces instrumentales turques, des hymnes grecs orthodoxes ainsi que des chansons égyptiennes (interprétées notamment par Abd al-Hayy Hilmi, mort en 1912) et une sélection des « plus merveilleuses mélodies » de Syrie, de Palestine et d'Iraq. Notons l'absence de toute mention d'artistes ou d'enregistrements musicaux d'Arabie. Malheureusement, l'ancienne phonothèque très fournie de la Bibliothèque nationale du Caire semble avoir disparu. Nous espérons toutefois que la publication du présent article aura pour effet de stimuler partout les recherches, y compris à Berlin, où les disques de Baidaphone étaient fabriqués.

Les premiers efforts scientifiques cohérents visant à capter et à conserver les sons de langues sémitiques ont débuté à Vienne en 1902, date à laquelle Sigmund Exner, fondateur de Phonogrammarchiv, fit graver douze disques de poèmes et de chansons de l'île de Socotra à l'aide du Wiener Archivphonograph (nos 129, 130 et 138 à 147). En 1907, un autre enregistrement en socotri (n° 894) vint s'ajouter à la liste. En 1904, Fritz Hauser a enregistré un chanteur arabe du Dhofar en Oman sur sept disques (nos 109, 124 et 153 à 157). Dans les deux cas, on avait fait venir les chanteurs à Vienne dans le cadre de la grande expédition multidimensionnelle organisée par l'Académie impériale des sciences en Arabie méridionale. Dans la mesure où le socotri est une rare survivance de la vieille et importante branche sud-arabique (associée dans l'histoire à la reine de Saba) de la famille des langues sémitiques, les linguistes devraient entreprendre une nouvelle analyse de ces sons en les comparant éventuellement avec les enregistrements effectués récemment dans cette île par l'Académie soviétique des sciences.

De tous les anciens enregistrements

sonores de divers dialectes et morceaux de musique sémitiques, les mieux étudiés sont ceux qui ont été réalisés lors de l'expédition phonographique effectuée à Jérusalem entre 1911 et 1913 par le cantor morave A. Z. Idelsohn. Il a réussi à capter l'hébreu chanté et parlé par les Juifs du Yémen, d'Anatolie, d'Afrique du Nord, de Perse et de Bagdad (où les intéressés affirment que ces textes et ces mélodies leur ont été transmis sans modification depuis la captivité de Babylone), des textes en samaritain, en araméen, en ladino, et même des chansons juives en arabe et en persan ainsi que quelques mélodies populaires palestiniennes. Les transcriptions minutieuses d'Idelsohn ont été publiées dans leur intégralité, mais il doit être possible, grâce aux technologies modernes, d'améliorer les enregistrements originaux de façon à en permettre une nouvelle écoute.

L'importance des enregistrements arabes de Leyde

Nous ne sommes qu'au début d'une aventure longue et exaltante. Des spécialistes du Hajj Research Centre ont commencé à consulter de vieux musiciens et chefs religieux pour obtenir des indications susceptibles de guider notre choix des matériels à inclure dans les archives musicales que Phonogrammarchiv doit prochainement faire paraître (fig. 11). Des historiens yéménites de l'Université de Sanaa, en particulier le cadi Ismail al-Akwaa, directeur général des Antiquités et directeur de la Bibliothèque nationale, ont entrepris de solliciter le concours de poètes et de musiciens pour commenter et expliquer ces vestiges de sons yéménites dès que l'ISM sera en mesure de les rapatrier dans le courant de l'année. Les observations formulées ci-après risquent donc d'être bientôt dépassées. Toutefois, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que les enregistrements en arabe gravés sur quelque cent cinquante cylindres à Djeddah entre 1907 et 1920 (soit les deux dates extrêmes qui soient attestées) sont de toute évidence : 1. les premiers enregistrements de sons arabes (effectués en Arabie ou reproduisant des voix arabes), exception faite de celui du chanteur du Dhofar réalisé à Vienne en 1904, qui appartient à la sphère

l'on est en droit de penser qu'il subsiste peut-être aussi bien là qu'à Istanbul, parmi les diverses collections du sultan que M^{me} Nurhan Atasoy a entrepris de cataloguer, des cylindres qu'il convient de rechercher. En 1900, à l'Exposition de Paris, des orateurs et des chanteurs d'Afrique du Nord et de l'Est, en particulier des musiciens berbères, zanzibarites et sénégalais, ont été enregistrés sur cinquante-cinq cylindres enduits de cire actuellement entreposés au Musée de l'homme. Il serait étonnant que le répertoire des artistes de ces contrées n'ait pas comporté quelques textes en arabe.



10
Scène du premier enregistrement sonore de musique indonésienne : le pavillon javanais — sous la neige ! — à l'Exposition universelle de Chicago de 1893.



culturelle d'Oman, quelque peu distincte de la partie principale de la péninsule; 2. le premier grand corpus de parler et de musique arabes, suffisamment varié pour autoriser quelques comparaisons valables. Les plus vieux cylindres arabes existants, c'est-à-dire ceux de Chicago (1893), n'ont hélas d'intérêt qu'à titre de curiosité, car ils sont, en fait, pratiquement inaudibles; 3. un échantillon représentatif d'une aire géographique regroupant des arabophones du Hedjaz, du Yémen, de l'Hadramaout, de Zanzibar et même d'Indonésie et du Soudan; 4. des interprétations musicales d'une grande variété, particulièrement rares et belles — appels à la prière (*adhan*), récitations du Coran, chansons chantées à l'occasion de mariages, poèmes traditionnels et compositions individuelles alors inédites, diverses pièces pour flûtes et instruments à cordes (tel cet *oud* yéménite que l'on voit sur la photographie et qui n'est plus utilisé aujourd'hui); 5. peut-être les premiers témoignages vivants sur le contexte de l'époque. En tout cas, le crieur public que l'on entend annoncer le départ des bateaux du port de Djeddah (même si on l'avait convaincu de se produire en intérieur) nous renseigne à la fois sur de vieux usages en matière de communication publique et sur le caractère

cosmopolite de la ville, dont aussi bien le maire, M. Al-Farsi, que le directeur général du port islamique attendent aujourd'hui avec impatience le retour de ces voix du passé; 6. les premières proclamations relatives à l'hygiène publique (il y est en effet question de l'enlèvement des ordures que « les employés municipaux ramasseront avant l'aube devant l'entrée de chaque immeuble où sont logés les pèlerins »). Le ministre de la santé de l'Arabie saoudite, Cheikh Faysal al-Hegelan, et le directeur du Hajj Research Centre, le Dr Sami Engawi, ont entrepris d'étudier ces pratiques sur lesquelles le HSM est en train de réunir d'autres documents provenant des archives du Corps khédival d'hygiène, chargé de diriger la lutte contre les maladies infectieuses lors du grand pèlerinage de la Mecque, ce dont il s'acquittait avec succès malgré d'énormes difficultés engendrées par la chaleur, le surpeuplement et la grande diversité des coutumes; 7. les premières relations de voyage en mer, avec en particulier la description de voyages de Djeddah à Bombay, Calcutta et jusqu'à Rangoon, via Aden. Ainsi, en cherchant à se renseigner auprès de l'India Office sur ces voyages en mer pour retrouver l'origine d'énormes poutres en bois qu'elle avait découvertes lors

de la reconstruction de maisons traditionnelles à plusieurs étages à Mocha, et qui provenaient vraisemblablement de la côte de Malabar en Inde, la conseillère technique du Musée national du Yémen eut la surprise d'entendre le plus précieux des récits de la bouche d'un capitaine de navire qui s'exprimait il y a quatre-vingts ans à Djeddah ! 8. Enfin, les cylindres de Leyde ont enregistré bien au-delà de la mer Rouge plusieurs langues indonésiennes, chantées ou parlées.

Malgré l'immensité des distances, les communautés islamiques des archipels d'Asie de l'Est avaient conservé des liens spirituels et même familiaux étroits avec Djeddah et la Terre sainte de l'islam en raison de la piété des fidèles, qui formaient souvent le gros des pèlerins, et aussi parce que beaucoup de leurs enseignants appartenaient à des familles, telles que les Al-Atas, enracinées depuis longtemps dans le Hedjaz et l'Hadramaout.

Le professeur Van Donzel a découvert en collaboration avec M. Van Koningsveld, qui dirige la publication de la correspondance de Snouck Hurgronje, des preuves qui tendent à montrer que ce dernier avait enregistré à l'aide d'un phonographe d'Edison les langues indonésiennes de Java jusqu'en 1906 (et peut-être dès la fin des

11
Travaux (réenregistrement, analyse des vitesses et conservation du son) effectués dans les laboratoires de Vienne, au Phonogrammarchiv de l'Académie autrichienne des sciences (été 1985).



années 1890). En effet, dans l'une de ses lettres, il demande au professeur Goldziher de Budapest de consulter le Phonogrammarchiv à Vienne sur les meilleurs moyens de lutter contre la fragilité de la cire, très sensible à la moisissure.

Pour le moment, les quelque trente cylindres en indonésien qui se trouvent à Leyde semblent avoir été gravés après 1907 à Djeddah; c'est ce qui ressort de divers indices internes. Des recherches ont néanmoins été entreprises pour retrouver des enregistrements antérieurs aux Pays-Bas et en Indonésie, où le conservateur adjoint du Musée national de Djakarta se rappelle vaguement avoir remarqué la présence de cylindres enduits de cire dans les entrepôts du musée. Entre-temps, Philip Yampolsky, qui vient de rentrer après cinq années de recherches ethnomusicologiques en Indonésie, a examiné les cylindres de Leyde et en a conclu que ce corpus était extrêmement important, car il constituait l'une des plus vieilles documentations sur la musique en malais (indonésien) ainsi que dans d'autres langues (bahasa) : ačeh, gayo et sundanais.

De son côté, John Bowen, professeur à l'Université Washington de Saint Louis, a entrepris d'étudier l'importance éventuelle de ces enregistre-

ments avec le concours de spécialistes de Leyde.

Trois années de recherches sur le terrain et chez les Gayo des montagnes d'Ačeh dans le nord de Sumatra (1979-1980) ont permis au professeur Bowen de mettre en lumière l'intérêt linguistique de ces cylindres, d'autant plus exceptionnel que la langue n'est écrite que depuis très peu de temps (Snouck Hurgronje avait cependant rassemblé, en 1900, des textes qui ont permis de publier un dictionnaire en 1907). Sur les plans esthétique et social, les types de musique gayo enregistrés sur les cylindres de Leyde fournissent d'étonnants indices; les *didong* (célébrations d'événements historiques) et les *sebuku* (lamentations cérémonielles exprimant le sentiment de détresse d'une femme endeuillée) sont particulièrement importants à cet égard. Ces documents éclairent peut-être certains changements radicaux survenus dans le style et le contenu de la musique contemporaine. Certes, dans la préface de l'étude que Lee a consacrée aux enregistrements faits par Gilman à Chicago, S.C. De Vale rend compte d'analyses auxquelles ont été soumises récemment ces interprétations de musique javanaise, comparées aux mélodies indonésiennes de la collection de démonstration von

Hornbostel du Phonogrammarchiv de Berlin; mais il reste beaucoup à faire en matière d'analyse et de comparaison avec les traditions vivantes.

Perspectives d'avenir

Dans une étude qu'il a consacrée récemment aux musées du Moyen-Orient, Suhail Bisharat, directeur de la remarquable Galerie nationale de Jordanie, décrit les efforts extrêmement fructueux qu'il a entrepris pour tisser des liens entre les artistes créateurs du monde islamique et entre ceux-ci et les artistes, y compris les « orientalistes » occidentaux, qui ont tenté chacun à sa façon de saisir des traditions et des données culturelles vouées à un rapide oubli.

Reprenant la formule lancée par S.A.R. la princesse Wijdan Ali, fondatrice de la Galerie nationale de Jordanie, présidente de la Société royale des beaux-arts, elle-même peintre de renom et consultante auprès du HSM pour l'analyse de la musique ancienne d'Arabie occidentale, Bisharat a résumé ainsi les espoirs de la Galerie nationale : « Constituer un patrimoine pour la postérité. »

Une évidence s'est peu à peu imposée au HSM, qui en a pris acte en toute humilité : si le travail de conservation

(en particulier la conservation des premiers documents photographiques et phonographiques) est essentiel, il n'en est pas moins indispensable de consigner et d'illustrer la démarche entreprise pour essayer de comprendre la signification des objets découverts. En fait, le HSM avait commencé par consigner par écrit le déroulement de ses recherches photoarchéologiques et phonoarchéologiques; mais il a compris qu'il fallait aussi enregistrer sur magnétophone et illustrer par des photos les souvenirs que ces documents anciens éveillent chez les derniers témoins de leur histoire, trop fugitifs pour être enregistrés sans le secours d'un magnétophone, trop précieux et trop riches pour qu'on les laisse se perdre. Enfin, quand bien même le titre de découvreur nous honorerait, il nous a bien fallu reconnaître avec encore plus d'humilité que nous ne le méritons pas. Tout au plus peut-on dire que nous savons rester à l'écoute. Nous avons ainsi eu la chance de capter des messages qui nous ont été délibérément envoyés dans l'espace et le temps par des pionniers de la photographie et de la phonographie. Étant eux-mêmes, tout comme ceux qu'ils photographiaient et enregistraient, très conscients de l'importance de leurs témoignages, ils auraient été très étonnés d'apprendre que leurs messages, qu'ils aient été véhiculés par des rayons de lumière ou par des ondes sonores, avaient été oubliés par les générations qui leur avaient succédé!

Le HSM lance par l'intermédiaire de *Museum* un appel à tous ceux qui ont à charge de sauvegarder le patrimoine dans le monde entier pour qu'ils recherchent les chants scellés dans la cire d'abeille (et les rayons de lumière fixés dans l'argent), avant qu'il ne soit trop tard. ■

[Traduit de l'anglais]

BIBLIOGRAPHIE

- BISHARAT, Suhail. « Museums, collections, and collecting in the Arab World: some reflections on today ». *International journal of museum management and curatorship* (Butterworth Scientific Ltd, Londres), vol. 4, n° 3, sept. 1985, p. 279-287.
- BUEL, J.W. *The magic city—a massive portfolio of original photographic views of the Great World's Fair*. Saint Louis, Mo., Historical Publishing Company, 1894.
- CHISHOLM, Alison. « Photo led to old Arabic recordings ». *Harvard University gazette*, vol. LXXXII, n° 16, 1986, p. 1 et 5.
- CRUTCHFIELD, Will. « Yale Record Trove, at 25, is monument to avid collector », *New York Times*, 14 déc. 1986, p. H27 et H32.
- EL-ABBASSI, A.B. *Voyages d'Ali Bey El Abbassi en Afrique et en Asie*. Paris, Didot l'Aîné, 1814.
- GAVIN, Carney E.S. « The earliest Arabian recordings: discoveries and work ahead », *Phonographic bulletin* (Association internationale des archives sonores, Vienne), n° 43, nov. 1985, p. 38-44.
- . *The holy places of Islam in early visual records*. Numéro spécial de *The Harvard Library bulletin*, Cambridge, Mass., 1987.
- . *Image of the East*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- . *Imperial self-portrait: the gift albums of Sultan Abdul Hamid II*. Numéro spécial du *Journal of Turkish studies*, vol. XII, Cambridge, Mass., 1987.
- . « La photoarchéologie et les musées de demain... ». *Museum* (Unesco, Paris), n° 145, vol. XXXVII, n° 1, 1985, p. 5-12.
- HATCH, Martin, M.H. « Southeast Asia ». *New Harvard dictionary of music*, p. 787-800.
- IDELSOHN, A.Z. *Phonographierte Gesänge und Aussprachspröben des Hebraeischen der Jemenitischen, Persischen, und Syrischen Juden*. Académie impériale des sciences, Division des comptes rendus de séance, n° 175, vol. 4. Communication de la Commission du Phonogram-marchiv, Vienne, 1917.
- JONES, John Winter (trad.). *The itinerary of Ludovico di Varthema of Bologna from 1502 to 1508...* Londres, The Argonaut Press, 1928.
- KILMER, A.D.; CROCKER, R.L.; BROWN, R.R. *Sounds from silence: recent discoveries in ancient near eastern music*. Berkeley, Bit Enki Publications, 1976.
- KONINGSVELD (Van), P. Sj. (dir. publ.). *Abdoel-Ghaffaar: sources for the history of Islamic studies in the Western World*. Vol. I. *Orientalism and Islam: the letters of C. Snouck Hurgronje to Th. Noeldeke*. Leyde, 1985 (notamment p. 5, 60, 109, 129). Vol. II. *Scholarship and friendship in early Islamwissenschaft: the correspondence of C. Snouck Hurgronje with Ignaz Goldziher*. Leyde, 1986 (notamment p. 40, 45, 64, 81, 101, 240-264).
- KRIEKEN (Van), G.S. *Snouck Hurgronje en bet Panislamisme*. Leyde, Brill, 1985.
- LEICHLITNER, Franz. « The Arabian cylinders—Report on the re-recording of the collection of the Oriental Institute in Leiden ». *Phonographic bulletin* (IASA, Vienne), n° 43, nov. 1985, p. 44-45.
- LEE, Dorothy Sara (dir. publ.). *The Federal Cylinder Project: a guide to field cylinder collections in federal agencies*. Vol. 8: *Early anthologies*. Washington D.C., American Folklife Center, Library of Congress, 1984.
- NETTL, Bruno, B.N. « Near and Middle East ». *New Harvard dictionary of music*, p. 528-534.
- RANDEL, D. Michael (dir. publ.). *New Harvard dictionary of music*. Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- SCHMANDT-BESSERAT, Denise. « An ancient token system: the precursor to numerals and writing ». *Archaeology*, vol. 39, n° 6, nov.-déc. 1986, p. 32-39.
- SHAHEEN, H. (dir. publ.). « Harvard scholars discover window to kingdom's past ». *Saudi Arabia*, vol. 2, n° 4, hiver 1986, p. 10-14.
- WILL, Patrick, T. « Recording ». *New Harvard dictionary of music*, p. 684-686.
- YAMPOLSKY, Philip. *Indonesian music and speech on the Jiddah cylinders: a preliminary report to the Harvard Semitic Museum*. Contribution privée au projet de recherche HSM/KFA, Norwalk, Conn., 1986.

Un musée d'art populaire : le Lok Virsa

Uxi Mufti

Né en 1941 à Kasur, Pendjab. De 1967 à 1969, il a fait des études de doctorat à l'Université du 17-Novembre, à Prague (Tchécoslovaquie). Il a également obtenu une maîtrise de psychologie au Collège d'État de Lahore (1964-1965). Il a effectué de nombreuses recherches et enquêtes sur le terrain sur l'anthropologie culturelle et le folklore de la société pakistanaise. Directeur de publication d'une vingtaine de livres sur ce thème, il est également l'auteur de deux ouvrages spécialisés : *Documentation of performing arts in Asia and computer retrieval systems* et *Documentation of oral traditions—training manual*, publiés par le Lok Virsa. A acquis une longue expérience professionnelle dans le domaine de l'audiovisuel. Directeur exécutif de l'Institut national du folklore, du patrimoine et des traditions du Pakistan (Lok Virsa).

Les traditions artistiques séculaires encore si vivaces au Pakistan remontent à la plus haute antiquité. Elles sont issues des anciennes civilisations de Harappa et Mohenjo-Daro, dans la vallée de l'Indus (2500 av. J.-C.), enrichies par la civilisation du Gandhara (250 av. J.-C.), avec des influences attribuables aux cultures islamiques d'Asie centrale et du Moyen-Orient.

Les civilisations antiques de Mohenjo-Daro, de Harappa, du Gandhara (route de la soie) et de la haute vallée de l'Indus, pour ne citer que celles-là, n'ont pas complètement péri. Outre les vestiges archéologiques qu'elles nous ont laissés, on en trouve des survivances dans certains aspects du folklore pakistanais contemporain. C'est ce qui fait de ce folklore un instrument efficace de communication, car il est le dépositaire de notre tradition historique, le garant d'un héritage qui s'identifie avec notre passé. Pour ne citer que quelques exemples, plus d'un berger du district du Dadu utilise encore cet instrument à vent qu'on appelle le *borendo* et dont on a retrouvé des exemples dans les ruines de Mohenjo-Daro; le fameux char à bœufs de Mohenjo-Daro est toujours utilisé par les paysans des vallées, et nos orfèvres perpétuent la tradition des magnifiques bijoux du Gandhara.

Cette continuité des traditions culturelles de l'Asie est à la fois remarquable et étonnante. Ni l'occupation coloniale ni la pénétration de la technologie moderne n'ont pu entamer ce patrimoine incroyablement riche.

Les traditions artistiques du Pakistan reflètent la grande diversité géographique, culturelle, linguistique et humaine du pays. Dans le Nord, on y trouve les plus grands glaciers et les plus hautes chaînes de montagnes du monde. Les plaines centrales couvertes

de champs verdoyants et fertiles sont sillonnées de vastes fleuves au cours capricieux. Le Sud est le pays de la sécheresse, des immenses étendues stériles et désertiques. Plus au sud encore, le climat redevient doux et tempéré dans la région côtière du Makran, alors que le Sud-Ouest est le domaine montagneux et sauvage des rudes tribus pathan et baluchi. Cette extrême diversité géographique du Pakistan se reflète dans ses traditions, qu'il s'agisse des arts populaires, de l'artisanat, des chants, des danses, des rites, des cérémonies, des costumes, des langues, des dialectes ou des instruments de musique. Tout cela varie d'une région à l'autre et, au sein de la même région, d'une communauté à l'autre. Cela pose des problèmes très complexes au documentaliste culturel, car il n'est pas possible d'appliquer les mêmes schémas conceptuels aux divers éléments d'un ensemble de traditions aussi riche et foisonnant.

Traditions orales

L'un des aspects les plus importants des traditions indigènes asiatiques est leur « oralité ». C'est par la parole que notre culture se transmet d'une génération à l'autre et c'est pourquoi l'on parle souvent, à son propos, de culture du verbe. Cette « oralité » des cultures asiatiques est un des principaux obstacles à leur rayonnement hors de leur pays d'origine. Même en Asie, il n'existe guère de manuels qui permettent d'apprendre à jouer de la sarinda ou de s'initier à la pratique du soufisme.

Aujourd'hui encore, les techniques de l'orfèvrerie, du tissage, de la danse ou de la sculpture sur bois se transmettent par voie orale et ne peuvent être apprises à partir de manuels imprimés

qui constituent le matériel de base d'une formation scolaire classique. Même le domaine pourtant si riche de notre musique classique ne compte guère de sources écrites. Quant aux écoles, elles sont pour ainsi dire inexistantes, abstraction faite des familles de musiciens ou *gharana*, qui se transmettent leur art de génération en génération.

Nos traditions les plus authentiques sont gravement menacées par la civilisation moderne de masse et par la propagation des produits culturels des pays occidentaux avancés, qui a l'allure d'une véritable invasion. D'où l'impérieuse nécessité de procéder à un travail de documentation, d'enregistrement et de préservation, et de prendre des mesures adéquates de protection contre les effets dévastateurs de ce véritable ouragan qui déferle sur nous. Encore nous faut-il élaborer un système de documentation qui nous soit propre et qui soit le mieux adapté possible au génie de notre peuple et à ses formes d'expression artistique. Nous n'avons aucune raison d'emprunter à l'Occident ses concepts en matière de documentation culturelle. Il faut se méfier des tendances à l'imitation qui sont elles-mêmes une conséquence préjudiciable de l'invasion culturelle étrangère.

Certains pourraient être tentés de penser que tout ce qui est oral est éphémère ou inférieur à l'écrit, et ne mérite donc pas d'être pris au sérieux; pareille conception, qui ne fait que traduire le préjugé de citadins imbus de leur supériorité, doit être énergiquement rejetée. Le fait que la culture populaire pakistanaise n'est pas écrite, consignée dans des livres et couchée en caractères d'imprimerie, mais qu'elle est quelque chose de véritablement vécu, parlé, révéralé, senti et retransmis est un gage de continuité et je dirais même de durée par rapport aux cultures écrites. On pourrait aussi s'étonner que le sentiment d'appartenance commune soit si fort au Pakistan, pays si divers, qui compte tant d'ethnies et de cultures. Là encore, ce sont le folklore national, les croyances et la religion populaires, et la communauté d'attitudes, de valeurs et d'idéaux qui cimentent l'unité de la nation pakistanaise. Il s'agit d'une unité dans la diversité : les étrangers ont beaucoup de peine à saisir cette réalité paradoxale du Pakistan et à comprendre qu'un folklore aussi di-

versifié que le nôtre, avec sa multiplicité de langues, d'ethnies, de communautés et de cultures, puisse constituer néanmoins un tout. Cette unité fondamentale du folklore très varié du Pakistan est l'œuvre de nos grands mystiques et soufis, dont l'influence dans les campagnes a été considérable. Aujourd'hui encore, il existe des milliers de sanctuaires, et d'innombrables hommes de religion perpétuent l'enseignement de leurs maîtres. Bon nombre de ces soufis étaient des savants, des musiciens ou des poètes éminents, dont le souvenir est pieusement conservé par les gens du peuple auxquels ils avaient consacré leur vie. Ce sont d'ailleurs les seuls à avoir délibérément utilisé le folklore local pour faire passer leur message religieux. Incontestablement, nous devons aux soufis l'essentiel de notre folklore. C'est à eux qu'il faut attribuer bon nombre des chants populaires ou religieux, des danses et des instruments de musique qui font partie de notre patrimoine, et presque toutes les fêtes populaires organisées au Pakistan ont un de leurs sanctuaires pour centre. Ces festivals, connus sous le nom d'*urs*, ou célébrations anniversaires, s'accompagnent de manifestations folkloriques spontanées : chants, danses, acrobaties, etc. (fig. 12-14).

Le langage ou la forme du message peuvent varier d'une région à une autre, mais le contenu et les valeurs implicites n'en sont pas moins les mêmes. Ni les fêtes centrées sur les sanctuaires soufis ni la musique qu'on y joue n'ont un caractère religieux. Il s'agit de fêtes traditionnelles, auxquelles sont conviés tous les Pakistanais, sans distinction de race ni de religion. Ce folklore mystique exprime un message d'unité, un idéal de synthèse et d'accomplissement qui s'adresse à tous.

La plupart des musées pakistanais ont une vocation historique ou archéologique. Il en existe de remarquables, comme les musées de Taxila, de Lahore, de Peshawar, de Karachi ou encore le Musée du Swat. Certains abritent des collections ethnologiques plus ou moins importantes. Au Musée de Lahore, une galerie est consacrée au Pendjab; le Musée de Peshawar possède des collections d'artisanat tribal du nord du pays et celui de Karachi expose en permanence des objets d'art du Sind. Les musées sont placés sous l'autorité du Département pakistanais

d'archéologie et l'on prévoit d'enrichir leurs collections ethnologiques. Par ailleurs, des particuliers ou des familles fortunées possèdent encore de remarquables collections d'objets d'art populaire et d'artisanat traditionnel. Il n'est pas de région où un riche propriétaire, naguère radjah ou nabab, ne possède une collection personnelle d'objets rares et précieux — bijoux, pierres sculptées, armes et broderies, notamment. Une masse considérable d'objets, de bijoux et de sculptures sur bois en provenance des riches régions du Nord (civilisations du Gandhara et de la haute vallée de l'Indus) continue à franchir illégalement les frontières du Pakistan vers les marchés étrangers, notamment celui de Kaboul (Afghanistan), où le trafic est florissant.



Aucun de nos musées à vocation archéologique ne dispose d'atelier ni n'organise de cours pour la formation des artisans; ce type d'enseignement est du ressort du Collège national des métiers d'art de Lahore. Le Bureau pour la promotion des exportations de l'Office pakistanais des petites industries organise, dans la zone où se pratiquent des artisanats, des séminaires régionaux de portée limitée. Certaines organisations, qui encouragent la participation des femmes aux activités communautaires, comme l'APWA (All Pakistan Women's Association) et les associations régionales de promotion sociale, ont créé des ateliers d'artisanat florissants, qui vendent leurs produits. Malheureusement, la qualité de ces produits n'y est guère

contrôlée et, dans la plupart des cas, la volonté de faire moderne aboutit à une production dépersonnalisée.

Tout cela a entraîné une dégradation rapide du niveau des métiers d'art et de l'artisanat traditionnel. C'est pour enrayer cette tendance alarmante qu'a été créé, en 1974, le Lok Virsa, ou Institut national du folklore, du patrimoine et des traditions du Pakistan.

Qu'est-ce que le Lok Virsa ?

Préserver et promouvoir les traditions culturelles, l'art populaire et le folklore, c'est renforcer l'identité nationale. Comme la plupart des pays en développement d'Asie et d'Afrique, le Pakistan se trouve actuellement à la croisée des chemins : il doit défendre

son patrimoine culturel tout en sacrifiant aux exigences de l'industrialisation et de la modernité. Tradition et changement sont comme les deux roues d'une charrette qui doivent tourner de concert pour que le véhicule avance. Aucun pays ne peut se permettre de développer son industrie, sa science et sa technologie s'il doit en même temps négliger et perdre son identité culturelle.

Le Lok Virsa s'efforce de mieux faire connaître le patrimoine culturel du Pakistan par un travail systématique de collecte, de documentation et de vulgarisation. Connue également sous le nom d'Institut national du folklore, du patrimoine et des traditions, il a été créé en 1974 pour assurer l'étude, la collecte, la documentation, la préservation et la diffusion du folklore, des traditions orales et des cultures régionales du Pakistan. Ce qui n'était au départ qu'un modeste centre d'étude scientifique du folklore est devenu, dix ans après, un complexe dont les projets et les activités ont des ramifications profondes dans la nation entière.

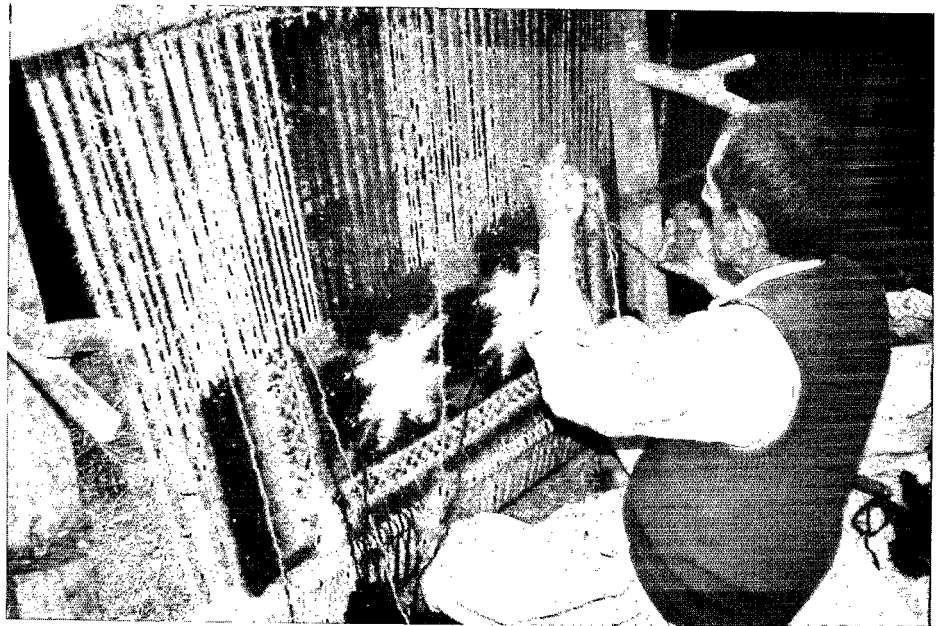
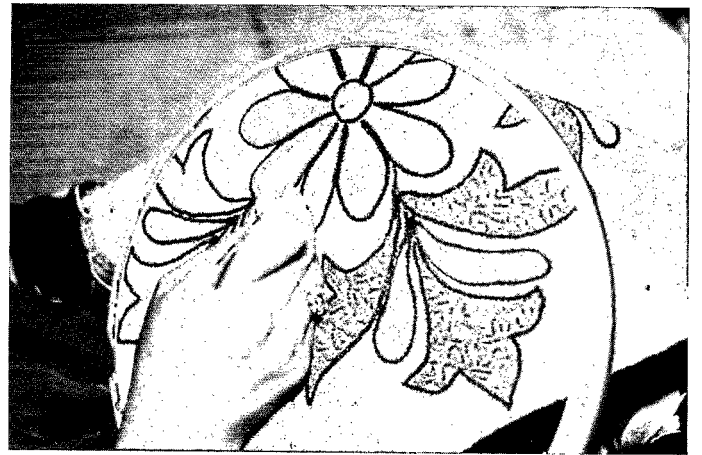
Depuis un siècle, le monopole exercé par les villes en matière d'art et de culture n'a pas été sans affaiblir les traditions régionales et rurales. Parallèlement, la pénétration massive de la culture occidentale a engagé un processus lent et progressif de déracinement et d'aliénation culturelle. La création du Lok Virsa répondait donc à une urgente nécessité : se donner les moyens d'un effort systématique en vue de préserver et renforcer une identité culturelle menacée.

Il s'agit non pas de refuser le progrès

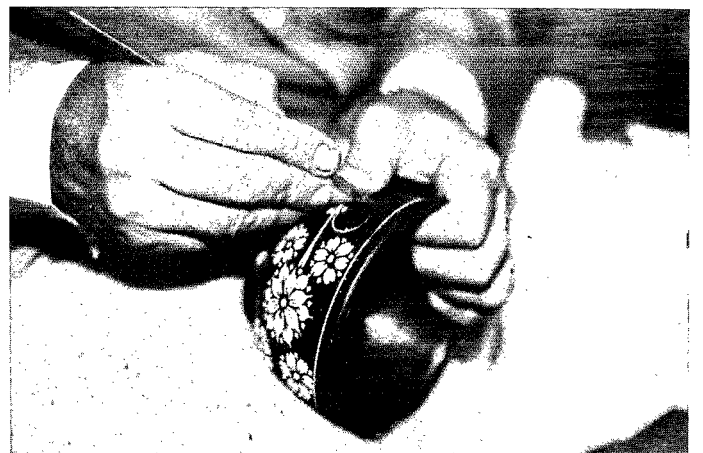
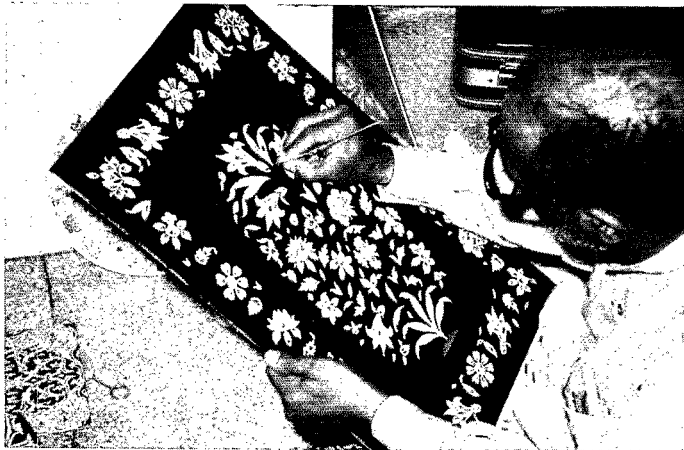


12-14
Fête des artisans au Lok Virsa (1984 et 1985).





15-19
Artisans au travail.



ou de chercher à remonter le cours du temps, mais simplement de prendre des mesures de protection contre les facteurs de perturbation. C'est aux sources profondes de notre identité que nous devons puiser pour nous développer et aller à la rencontre du monde moderne. L'avènement de la civilisation de masse et le déferlement de produits culturels en provenance des nations technologiquement avancées entraînent une disparition rapide des coutumes, croyances, arts et métiers traditionnels : c'est un peu comme si nous étions balayés par un véritable ouragan qui risque d'anéantir notre patrimoine culturel si l'on ne prend pas des mesures de protection appropriées. La redécouverte de la tradition historique du Pakistan et la réalisation d'une synthèse entre cette tradition et la vie moderne impliquent une connaissance approfondie des racines de notre culture dans toute sa diversité. Des travaux scientifiques de recherche et de collecte constituent la base indispensable de tous les projets entrepris par le Lok Virsa. Films, enquêtes sur le terrain, enregistrements au magnétoscope, photographies, rapports de recherche, essais, monographies originales, objets recueillis par les ethnologues, manuscrits rares et microfiches, tout cela est stocké dans les archives centrales du Lok Virsa et constitue une collection de documents et d'instruments de référence à la disposition de tous.

Le Lok Virsa s'intéresse aux chansons et aux légendes orales, aux romances et contes folkloriques, aux jeux et comptines des enfants, aux croyances et aux rites, aux fêtes et célébrations traditionnelles, à la sagesse populaire et aux coutumes ancestrales qui expriment véritablement le génie du peuple pakistanais. Il procède à un travail de documentation sur le folklore du Pakistan.

Le terme de folklore a une portée éminemment pratique : il désigne ce qui se transmet par opposition à ce qui s'acquiert. C'est justement ce qui fait toute son importance, car la connaissance et la prise de conscience de l'identité nationale passent avant tout le reste.

Redécouverte et recherche

Le Lok Virsa a entrepris une enquête culturelle dans tous les villages, villes et districts du Pakistan. Des unités

mobiles, équipées pour filmer et faire des enregistrements sonores, ont été créées afin de mener des recherches sur le terrain et procéder à un travail de documentation et de collecte des éléments matériels et intellectuels des traditions autochtones. Le Lok Virsa est un véritable entrepôt de documents culturels préservés pour la postérité et mis à la disposition des chercheurs, des spécialistes, des élèves, des étudiants, des professeurs et, surtout, des professionnels de la communication (radio, télévision, presse nationale).

Le Lok Virsa n'agit nullement comme un musée qui collectionnerait les témoignages du passé sans se préoccuper de préserver ce qui reste vivant dans notre culture. Il considère que son rôle est de conserver non pas des vestiges archéologiques, mais un patrimoine vivant qui a un rôle à jouer dans la société pakistanaise d'aujourd'hui. Il s'emploie à identifier et répertorier les individus, groupes ou classes d'interprètes et d'artisans les plus compétents pour tous les arts et métiers traditionnels afin de leur permettre de subsister par des mesures d'encouragement adaptées.

De nos jours, l'activité artistique a cessé d'être le fait d'individus pour devenir une industrie. Malheureusement, les pays en développement, tel le Pakistan, se trouvent réduits au rôle de consommateur. Nous sommes contraints d'importer des produits des industries culturelles tels que films, livres, magazines, programmes de télévision et enregistrements audio et vidéo. D'où une pénétration accélérée des formes artistiques étrangères au détriment de nos propres traditions culturelles. Conscient du problème, le Lok Virsa s'efforce d'aider les industries culturelles nationales à diffuser les formes d'expression artistique locales¹.

Le Centre de recherche Virsa organise des enquêtes sur le terrain et procède à la collecte des traditions folkloriques grâce à des unités mobiles d'enregistrement qui se déplacent de village en village et par l'intermédiaire d'enquêteurs basés dans des régions reculées du pays.

Contes et légendes, romances et chansons, jeux et comptines, fêtes et célébrations, croyances et rites, enseignement des saints hommes et des soufis, tout cela est enregistré et préservé de façon systématique dans un fonds national d'archives sonores.

Cette phonothèque, ouverte à tous, contient plus de 10 000 bandes enregistrées. Il n'existait pas de véritable bibliothèque centrale de recherche au Pakistan. La bibliothèque du Lok Virsa possède une collection unique dans le pays de livres et de documents sur le folklore, l'ethnologie, l'anthropologie culturelle, l'histoire des arts et de l'artisanat du Pakistan. Son fonds très riche de manuscrits, de rapports originaux, de résultats d'enquêtes sur le terrain et de monographies concernant la culture pakistanaise peut être consulté par tous.

Le centre de recherche encourage et subventionne des travaux sur les langues régionales, la littérature populaire, l'histoire culturelle, les arts, l'artisanat et différents éléments du folklore, tels que : chants populaires, chants saisonniers, chants liés au travail, romances et contes populaires; jeux et légendes pour enfants, comptines, histoires destinées aux enfants; fables animalières et légendes concernant les montagnes, les lacs, les rivières, les châteaux en ruine, etc.; fêtes traditionnelles, superstitions et croyances, coutumes et rites, cérémonies à l'occasion de la naissance, du mariage et des funérailles, bons et mauvais présages; apparitions et rêves, plaisanteries et anecdotes, proverbes et dictons; arts, artisanat, ethnotechnologie, ethnomusicologie, données et histoire ethnologiques; littérature populaire et traditions orales.

Le Musée du Lok Virsa

Ce qui n'était à l'origine qu'une petite section de l'institut est devenu, depuis 1981, un musée à part entière au sein de l'établissement. Ses galeries abritent une collection exceptionnelle d'objets d'art populaire ou d'intérêt ethnologique, soigneusement sélectionnés par des spécialistes en tant que témoignages exemplaires d'une forme d'artisanat ou d'une tradition spécifique. Les collections sont présentées d'une manière attrayante; de fréquents changements y sont apportés en cours d'année afin d'exposer de nouveaux objets.

1. Le Lok Virsa est une institution reconnue par l'Unesco, le Conseil mondial de l'artisanat, le Conseil international de la musique, le Centre culturel asiatique pour l'Unesco, le Conseil international des musées et plusieurs autres organisations mondiales qui s'occupent de diffusion des arts et de la culture.

Véritable centre national de documentation sur l'art vivant (fig. 15-19), le musée invite tous les artisans pakistanais à présenter leur travail au public lors d'un festival organisé chaque année au printemps, dans le complexe du musée, à Islamabad. Cette manifestation, qui dure cinq jours, suscite un vif intérêt puisqu'elle attire plus de cent mille participants. Les meilleurs exposants sont récompensés par des prix en espèces et l'octroi du statut de « Trésor national vivant ». Le festival donne lieu également à l'organisation de divertissements populaires, de spectacles de marionnettes, de danses folkloriques, de concerts et de marchés d'artisanat exotique. Créé en 1983 sous les auspices du Musée du Lok Virsa, le Conseil national de l'artisanat est une organisation non gouvernementale pour la promotion des techniques traditionnelles. Il s'emploie actuellement à devenir une institution fédérale à part entière, mais n'en est pas moins étroitement rattaché au Musée du Lok Virsa.

Le Lok Virsa publie des livres, des cassettes, des transparents, des cartes postales, des jeux de documents audiovisuels, des cassettes vidéo et d'autres documents sur la culture pakistanaise. Son rôle en tant qu'éditeur d'ouvrages relatifs aux traditions pakistanaise est tout à fait prépondérant. Il publie des travaux de recherche inédits dans toutes les langues régionales du Pakistan ainsi que la traduction en ourdou des textes régionaux. Le centre publie désormais deux livres par mois, touchant non seulement les spécialistes, mais aussi le grand public. Il a déjà publié plus d'une centaine d'ouvrages dans diverses collections : chants populaires, contes populaires, littérature romanesque populaire, littérature épique, divertissements populaires, poésie populaire, poésie soufie, information culturelle, enquêtes et répertoires culturels, classiques populaires, traditions orales et réimpressions d'ouvrages introuvables.

Le centre d'édition s'efforce ainsi de mettre à la portée de tous les œuvres de la littérature populaire régionale traduites dans la langue nationale pour aider tous les Pakistanais à mieux se comprendre et s'apprécier. En même temps, c'est toute une documentation culturelle qui est ainsi mise à la disposition des écoles, collèges, universités et des spécialistes de sciences sociales. De nombreux ouvrages pu-

bliés par le Lok Virsa figurent au programme d'études d'importantes universités pakistanaise et étrangères; certains ont été distingués par des prix nationaux.

Le centre produit également des enregistrements de qualité professionnelle sur audiocassettes et vidéocassettes des œuvres les plus authentiques du patrimoine musical du Pakistan. Documents de référence et outils de conservation, ces enregistrements contribuent également à l'enseignement et à la diffusion de la culture traditionnelle. D'ores et déjà, le Lok Virsa est le principal éditeur de musique populaire du Pakistan. La médiathèque s'attache à recueillir systématiquement des témoignages colorés et vivants de la culture populaire pakistanaise. Depuis sa création, en 1974, le Lok Virsa a toujours accordé une grande importance à la documentation audiovisuelle. Le système professionnel U-Matic comme le système vhs, particulièrement commode, conviennent parfaitement pour réaliser des enregistrements vidéo des rites, coutumes, fêtes et traditions menacés de disparition. Le centre d'Islamabad est équipé d'un studio professionnel d'enregistrement vidéo. Ses équipes mobiles d'enregistrement peuvent se rendre dans tous les points du pays où se déroule un événement intéressant. Les moyens mis en œuvre (photos en couleurs, transparents, films super-8 ou 16 mm et films vidéo U-Matic) permettent d'obtenir une qualité de niveau international. Qu'il s'agisse du panorama de la vie musicale pakistanaise intitulé « The Circarama Box » (primé par l'Union de radiodiffusion pour l'Asie et le Pacifique) ou du fascinant documentaire consacré à l'ancienne civilisation de Mohenjo-Daro, les jeux de diapositives réalisés par le centre se veulent à la fois instructifs et récréatifs. Ce matériel pédagogique, peu coûteux et fort bien conçu, se présente sous forme de diapositives synchronisées avec une bande sonore et accompagnées d'un livret de présentation. Des projections gratuites sont organisées dans les écoles et autres établissements d'enseignement. Le centre loue et vend aux réseaux de télévision, universités et autres institutions des documentaires et programmes vidéo de qualité professionnelle. Il prévoit également de commercialiser sa production sur des cassettes vhs destinées à la vente aux particuliers.

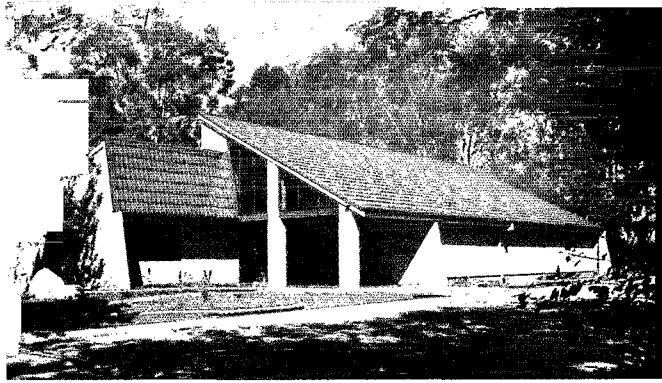
Le Centre promotionnel Virsa

Le centre promotionnel est le point de vente et la vitrine, pour le grand public, des produits du Lok Virsa. Situé au cœur du supermarché d'Islamabad et disposant d'un réseau de distributeurs dans tout le pays, il vend uniquement les produits du Lok Virsa (des réductions sont accordées aux étudiants et aux établissements d'enseignement). Il fait également fonction de centre d'information sur tous les programmes, projets, productions, fêtes, publications artistiques et autres manifestations culturelles au Pakistan.

Le Lok Virsa affecte, en principe, les deux tiers des subventions que lui alloue le gouvernement fédéral pakistanais à des activités concrètes, un tiers seulement servant aux dépenses de fonctionnement. L'institution tire des ressources supplémentaires de la vente, dans tout le pays, des livres qu'elle édite et de ses autres produits. Le Lok Virsa fait appel à toutes les compétences du pays pour l'aider à mettre en œuvre ses politiques et ses programmes. Il ne compte aucun service en dehors d'Islamabad, mais n'hésite pas à subventionner toutes les personnalités régionales, poètes, écrivains, chercheurs, artisans, artistes, spécialistes des sciences sociales, érudits, pédagogues, folkloristes, musiciens et même étudiants des régions les plus éloignées et à solliciter leur participation.

C'est la seule institution qui accorde des bourses de recherche dans le domaine culturel aux spécialistes et aux étudiants, notamment à ceux des régions les plus reculées du pays, et qui dispense ses encouragements et son appui à tous les Pakistanais de talent. ■

[Traduit de l'anglais]



20
Extérieur du nouvel Abbey Museum, à Caboolture. La grande galerie occupe la section de droite.

Neville Agnew

Né en 1938, a été pendant de nombreuses années chargé de recherche et maître de conférences en chimie. Est entré au Musée du Queensland en 1980 en tant que chef de la section de conservation et travaille à divers projets liés aux activités d'un musée général dont les principaux domaines sont l'histoire naturelle, la technologie, l'anthropologie et l'archéologie. Ces projets touchent à la préservation des sites paléontologiques, la conservation maritime et les sites archéologiques. Conseille et aide l'Abbey Museum depuis 1980. Président de son conseil d'administration en 1984.

Michael Strong

Né à Chypre en 1950 au sein de la Confrérie du Royaume du Christ. De 1974 à 1979, a fait des recherches en utilisant les installations de la bibliothèque de recherche de l'Université du Queensland. Chargé de la coordination et de la planification du programme de réaménagement de l'Abbey Museum depuis sa nomination au poste de directeur en 1979. Ses activités comprennent des travaux sur plusieurs sites autochtones avec l'Université du Queensland et des conférences sur divers sujets, notamment l'histoire et l'art.

Il y a cinquante-trois ans, l'Abbey Folk Park ouvrait ses portes au public à New Barnet (Londres). C'était l'un des premiers musées du genre au monde et le premier au Royaume-Uni¹; il obtint immédiatement un grand succès. Sa croissance fut extraordinairement rapide : en trois ans, ses collections avaient triplé et ne comprenaient pas moins de trente-cinq mille objets exposés dans quarante bâtiments. Sous l'impulsion de son fondateur, John Sebastian Marlow Ward (1885-1949), l'Abbey Folk Park continua à prospérer. La deuxième guerre mondiale entraîna sa fermeture jusqu'à la fin des hostilités. Pendant cette période, il exposa d'importantes collections d'antiquités provenant d'environ trente-cinq cultures et couvrant deux cent cinquante mille années d'histoire. Ces collections sont actuellement la propriété de la communauté religieuse fondée par Ward en même temps que le musée lui-même². Après la guerre, la communauté fut contrainte, faute de ressources, de vendre l'essentiel des collections et d'émigrer tout d'abord à Chypre puis en Égypte et à Sri Lanka, avant de s'installer en Australie, où elle emporta le reste de sa collection d'œuvres d'art et d'objets façonnés. C'est là qu'après une interruption de près de quarante ans l'Abbey Museum (c'est son nom actuel) a rouvert ses portes non plus sous forme de parc-musée, mais de petit musée exposant de façon moderne ce qui subsiste des collections originales. Peu de musées auront connu une aussi longue éclipse avant de resurgir à l'autre bout du monde.

L'Abbey Museum est situé à la campagne, dans un endroit agréable, près de Caboolture, au nord de Brisbane, sur la côte est de l'Australie, où la communauté s'est installée en 1965. Le nouveau musée est donc aux antipodes (tant géographiquement qu'historiquement) du Londres des années 1930, où son créateur avait remporté un tel succès, mais le projet laïc de Ward (qui était d'illustrer les rapports entre l'humanité, ses cultures et les

objets qu'elle a produits) survit dans la présentation adoptée par le musée qui vient de rouvrir.

La réouverture de l'Abbey Museum, en 1986, a couronné sept années de travail. Lors du lancement du projet en 1979, la collection était mal stockée et avait un urgent besoin de mesures de conservation. Or, la communauté n'était nullement en mesure d'acquiescer un bâtiment et n'avait en aucune façon pris de résolution ou adopté une politique concernant l'avenir de la collection.

Le présent article explique comment, en combinant les ressources locales, la participation motivée de simples particuliers possédant les compétences essentielles et nécessaires, des contacts soigneusement étudiés avec les fondations philanthropiques appropriées et le secteur des affaires, il a été possible de réunir les ressources voulues pour doter le nouvel Abbey Museum d'une structure solide et asseoir son avenir.

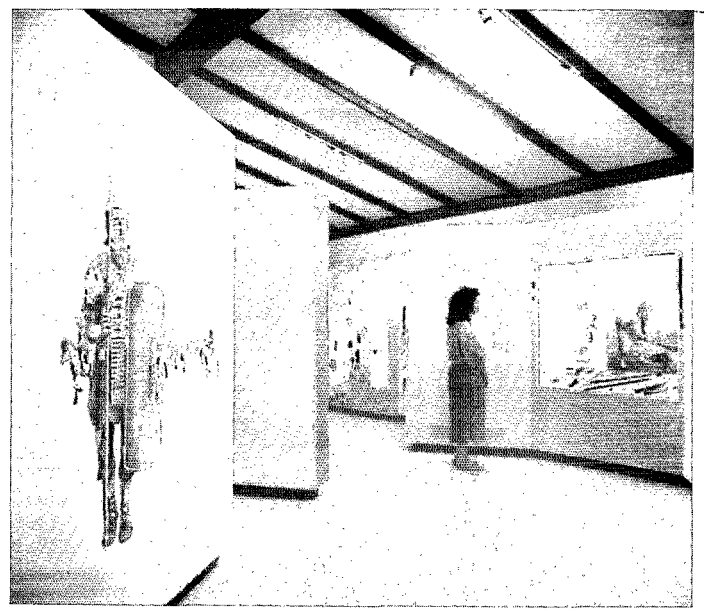
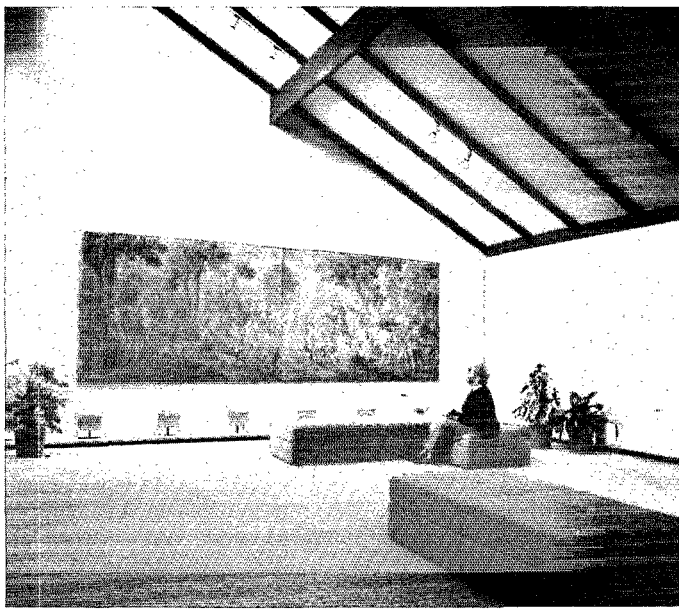
Il faut espérer que cet exemple servira d'encouragement à d'autres petits musées qui, comme l'Abbey Museum, détiennent des matériels culturels très intéressants, mais insuffisamment ou mal catalogués, étudiés, conservés et présentés.

Les débuts

En 1979, date à laquelle Michael Strong fut nommé directeur du musée, il fallait agir sur plusieurs fronts à la fois. Il fallait, avant tout, établir un catalogue détaillé pour recenser les objets qui avaient survécu aux pérégrinations de la communauté. Une grande partie de ce qui subsistait des collections originales (environ quatre mille cinq cents objets) avait été abîmée par le transport et avait passé près de trente ans dans des caisses. Il fallait ensuite arrêter les mesures de conservation prioritaires, car le matériel stocké dans le climat subtropical du Queensland s'était détérioré.

1. L'idée des *folk parks* (parcs-musées populaires) est née dans les pays scandinaves. Voir « The Abbey Folk Park, New Barnet », de J.S.M. Ward, dans *The museums journal*, vol. 36, sept. 1936, p. 239, pour un aperçu des collections et expositions de l'époque.

2. Cette communauté religieuse porte le nom de Confrérie du Royaume du Christ.



Le troisième impératif, à cette époque (après le catalogage et la conservation), était de réunir les fonds nécessaires pour remettre la collection en état et la loger dans un bâtiment approprié. La collection fut examinée par diverses personnes compétentes. Elle suscita de l'intérêt en Australie et le bruit se répandit progressivement que la communauté possédait des matériels intéressants qui demandaient à être étudiés, conservés et présentés au public. C'est donc en faisant valoir l'intérêt culturel de la collection que la communauté a sollicité des crédits auprès des organisations philanthropiques australiennes. Le coût d'un petit bâtiment était estimé en 1980 à cent mille dollars australiens. Les demandes de crédits détaillées, soigneusement établies et comportant des buts précis clairement exposés, ont été agréées et des montants importants accordés par l'Utah Foundation, la Ian Potter Foundation, la Myer Foundation et la George Alexander Foundation en vue de la construction d'un bâtiment destiné à abriter la collection.

Dès le début, le conseil d'administration³ avait décidé de ne pas attendre d'avoir réuni tous les fonds nécessaires, mais de commencer à construire au fur et à mesure qu'étaient versés des fonds. Cette décision s'est rétrospectivement avérée sage. La hausse des prix des matériaux et de la main-d'œuvre aurait entraîné une augmentation du coût global de l'opération s'élevant à des milliers de dollars. La communauté réunit des appuis grâce à son groupe d'activités religieuses et une association des amis de l'Abbey Museum se constitua. Une chaîne locale de supermarchés s'intéressa au projet et fit plusieurs dons. Si aucune possibilité de financement ne fut négligée, force

est de constater que ce sont les demandes détaillées de crédits qui furent les plus fructueuses. A noter, par ailleurs, s'agissant d'une campagne d'appel de fonds de ce genre, que la discrétion n'est point de mise et qu'il importe au plus haut point de se faire largement connaître par l'intermédiaire des médias et des mécènes. Pendant les trois années que durèrent les travaux de construction, deux cent cinquante mille dollars australiens au total furent fournis par le mécénat, dont la contribution devait s'élever à plus de sept cent cinquante mille dollars australiens si l'on compte la valeur des matériaux, des services d'experts et de la main-d'œuvre fournis gratuitement.

L'aide fournie par le musée d'État

Le directeur du musée était également entré en contact avec le musée d'État (le Musée du Queensland), qui lui permit d'utiliser ses installations pour photographier, documenter et conserver la collection. Pendant plusieurs années, le directeur passa un jour par semaine au Musée du Queensland pour en utiliser les installations et discuter du projet avec les conservateurs, architectes d'intérieur et artistes du musée. Ces contacts furent extrêmement précieux pour la détermination de ce que devaient être l'orientation et la portée du musée naissant. Le Musée du Queensland alloue également des subventions annuelles, prélevées sur les fonds de l'État, à de petits musées et à des musées régionaux pour les aider à réaliser certains projets. Ces subventions permirent d'acheter des armoires de rangement.

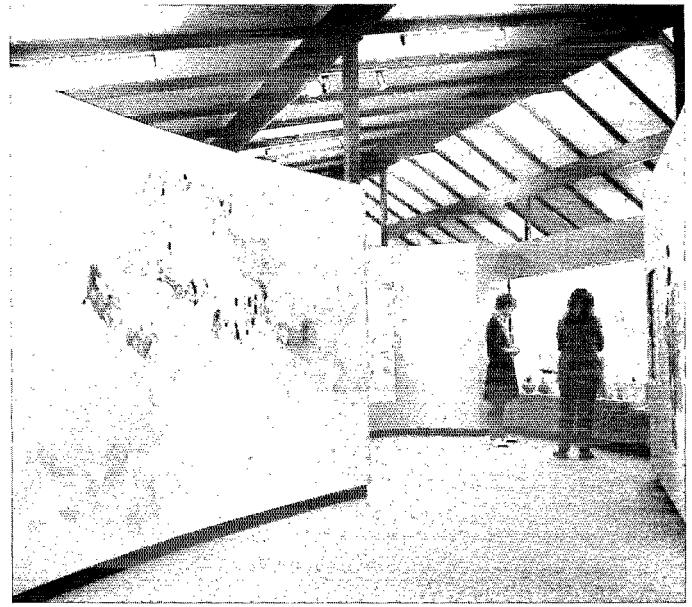
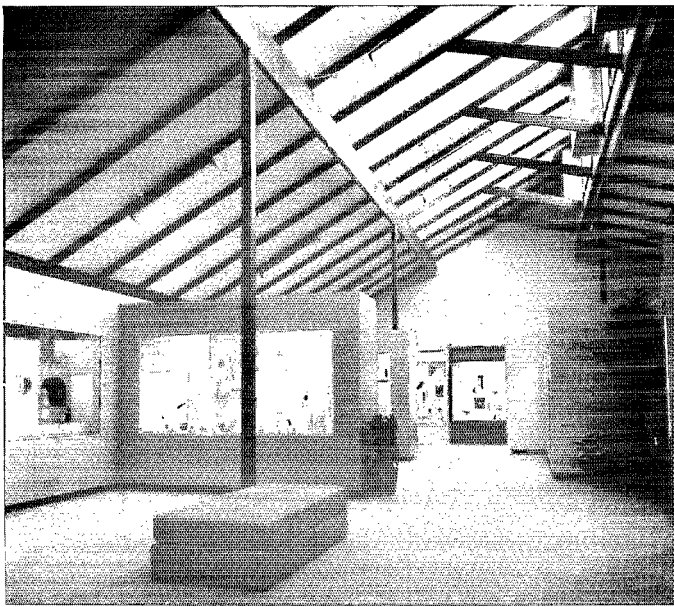
21

L'aire de repos sert à séparer le couloir recréant le déroulement du temps des séries non thématiques. Le mur est décoré par une tapisserie de la fin du xvii^e siècle.

22

Vue prise de la collection d'objets de l'époque anglo-romaine et montrant les sections néolithique et de l'âge du bronze. Les illustrations ont été peintes par des artistes recrutés dans le cadre du Programme d'emploi communautaire.

Dès que l'idée de construire un nouveau bâtiment pour abriter la collection de l'Abbey Museum eut pris corps, divers plans furent évalués. Il s'agissait de concevoir un bâtiment aussi moderne que les fonds disponibles le permettraient, qui s'harmoniserait à la fois avec les objets présentés et avec le milieu naturel environnant. Le choix se porta finalement sur un édifice sans étage et à plafond haut comprenant un foyer, une galerie, une aire de repos et une zone abritant les bureaux de l'administration et les réserves (fig. 20). La climatisation fut exclue parce que trop onéreuse et remplacée par quatre grands ventilateurs qui, installés au sommet du mur est et complétés par des arrivées d'air filtré au niveau du sol, assurent la circulation et le refroidissement de l'air en été, saison pendant laquelle la température ambiante dépasse souvent 35° C avec une humidité relative de 80 %. Des matériaux isolants et réfléchissant la lumière ont également été utilisés dans tout le bâtiment. La superficie au sol est de trois cent soixante-trois mètres carrés (soit vingt-six mètres de long sur quinze mètres de large); quant à la hauteur sous plafond, elle atteint sept mètres au



centre de la pièce, le toit étant très en pente. Le gros œuvre, y compris la voie d'accès et le parking, fut terminé au milieu de 1984. Deux années supplémentaires de travaux intensifs nous attendaient pour mener à bien les aménagements intérieurs.

Là encore, tous les appuis extérieurs possibles et imaginables furent recherchés. Dans toute communauté, il se trouve des gens de talent (architectes, maquetistes, imprimeurs) susceptibles d'offrir gratuitement leurs compétences. Qu'il suffise de dire, pour donner une idée du succès rencontré par l'Abbey Museum, qu'environ trois cents volontaires participèrent à son aménagement. Le directeur du musée s'efforça de respecter les conceptions de John Ward, compte tenu des différences évidentes entre un grand parc-musée et une petite galerie moderne. Il mit lui-même au point la conception générale de la présentation de la collection et établit un plan détaillé, en collaboration avec des artistes et architectes d'intérieur qui offrirent gracieusement leurs services le soir et pendant leurs heures de liberté. Il est heureux que, pendant cette période de deux ans, le gouvernement australien ait précisément lancé un programme d'emploi pour les chômeurs (surtout les jeunes) d'une durée de douze mois au maximum, afin de leur permettre d'acquérir de l'expérience et de trouver ensuite un emploi permanent. L'Abbey Museum put, au titre de ce programme, recruter deux artistes expérimentés qui réalisèrent les plans des vitrines, les représentations graphiques et les peintures murales prévues dans le plan. Par la suite, grâce à un deuxième projet entrant dans le cadre du même programme, le musée put utiliser les services d'un claviste et d'un

spécialiste de la sérigraphie. La fabrication des étiquettes fut l'un des éléments les plus réussis du programme d'aménagement. En ce qui concerne cet aspect, c'est une autre organisation, le Queensland College of Art, qui donna au musée la possibilité d'utiliser son service de composition automatique connecté au musée grâce à un terminal d'ordinateur Apple 2. Après mise au point d'un programme de composition, les étiquettes furent saisies sur disques, ce qui permit d'obtenir un texte de haute qualité sur papier au bromure d'argent convenant à la sérigraphie et à la photocopie.

Les aménagements intérieurs

L'accès au musée se fait par une entrée où l'ardoise tranche sur des murs de béton gris à chantignoles. Au-dessus de l'entrée, on peut admirer un vitrail allemand, *Le roi donateur*, datant de 1650, qui est inséré dans une fenêtre à meneaux. A l'intérieur, l'éclairage est tamisé, les planchers sont recouverts d'une moquette et les poutres apparentes créent une atmosphère quelque peu élisabéthaine. Le plan de la surface-plancher a été établi de façon à utiliser au maximum la superficie disponible et à attirer le visiteur en lui permettant d'avoir à tout moment un aperçu des objets exposés plus loin. On a pris soin de réaliser un enchaînement harmonieux et d'éviter les reflets qui auraient pu être causés par des vitres se faisant face. Chaque vitrine vise, grâce à l'ensemble de couleurs choisies, aux photographies et aux dessins au trait, à s'harmoniser avec les objets exposés, tandis que les étiquettes (qui sont des sérigraphies à caractères de style ancien) fournissent des informations sur les objets et sur

23

Grande vue d'ensemble de la galerie non thématique : à gauche, les objets chypriotes; au fond, les objets d'art asiatiques. Au-dessus, on peut voir deux des grands ventilateurs à air pulsé.

24

Vue du couloir consacré à l'Europe occidentale. La peinture murale d'un village celtique relie à l'exposition d'objets de la période anglo-romaine (peinture murale réalisée par l'artiste Robert Allen de Brisbane) la vitrine consacrée à l'âge de bronze.

les conditions sociales de la période ainsi que les données historiques pertinentes.

Un vaste couloir recréant le déroulement du temps occupe la première moitié du bâtiment. Il couvre deux cent cinquante mille années d'histoire de l'Europe occidentale (en particulier des îles britanniques) et retrace l'évolution de la culture depuis les premiers chasseurs de Swanscombe jusqu'à l'époque romaine au Royaume-Uni, en passant par le Néolithique et les âges du bronze et du fer (fig. 22-24). Cette présentation chronologique couvre ensuite le Moyen Age et, finalement, l'époque moderne. Le couloir débouche sur une aire de repos comprenant des sièges et une grande baie occupant toute une paroi qui permet d'admirer une forêt naturelle d'eucalyptus et de casuarinas (fig. 21). Le reste du musée est occupé par des expositions non thématiques, donnant une idée de l'ampleur de la collection : objets étrusques, chypriotes préromains, égyptiens, mésopotamiens, asiatiques et islamiques (fig. 23).

3. Au début de 1983, la Confrérie avait nommé un conseil d'administration habilité à prendre des décisions en matière de finances et d'organisation.

Les visiteurs du musée

Dans le sud-est du Queensland, qui constitue le principal « réservoir » de visiteurs de l'Abbey Museum, il n'existe que très peu de collections d'antiquités et de matériels archéologiques (surtout européens). Elles se ramènent, à l'heure actuelle, à quelques objets exposés dans le département de langues classiques de l'Université du Queensland et à un nombre extrêmement réduit de matériels exposés au Musée du Queensland. C'est pourquoi l'Abbey Museum complète utilement la gamme des musées implantés dans la région. En fait, exception faite des musées et galeries d'État des capitales, il n'existe pas en Australie de musée régional disposant d'une collection aussi importante de matériels étrangers.

Les visiteurs arrivent par groupes scolaires, en autocar ou en voiture. L'électrification — achevée cette année — de la voie ferrée reliant Caboolture et Brisbane a rendu le musée facilement accessible au grand public. Toutefois, le musée est sans aucun doute appelé à développer ses rapports avec les établissements d'enseignement supérieur (universités, collèges et centres d'éducation des adultes) qui s'efforceront d'utiliser ses ressources.

Le catalogage de la collection

Les inventaires des collections de l'Abbey Folk Park à New Barnet établis par Ward étaient brefs et les notices se bornaient généralement à mentionner l'objet, sa provenance et sa date. De nombreuses pièces ne faisaient même pas l'objet d'une notice individuelle. Le deuxième inventaire recense environ quarante mille objets. Lorsque la Confrérie quitta l'Angleterre en 1946, de nombreuses pièces furent vendues pour régler les frais d'un long procès dans lequel elle s'était laissé entraîner, et pour réunir les fonds nécessaires à son installation à Chypre. Lorsque les opérations de catalogage des pièces restantes (quatre mille cinq cents environ) commencèrent en 1979, il devint aussitôt évident qu'il fallait pratiquement repartir de zéro. La Confrérie fit appel à des spécialistes australiens et étrangers. Un grand nombre d'entre eux répondirent généreusement (et continuent à le faire) en identifiant les objets à l'aide des photographies et des autres infor-

mations qui leur avaient été envoyées. Parmi les spécialistes et érudits qui participèrent ainsi aux travaux, il faut citer les conservateurs de divers départements du British Museum, du Museum of London, du Victoria and Albert Museum et du musée de la ville de Leeds, de l'Ashmolean Museum, du Corning Museum of Glass, du University College de Londres et de l'Université de Sydney.

Des spécialistes ont récemment pu visiter l'Abbey Museum pour examiner les diverses parties de la collection, et la première publication (consacrée aux matériels chypriotes) vient de paraître⁴. Les travaux sur d'autres parties de la collection (Paléolithique supérieur britannique, art étrusque, islamique et mésopotamien) progressent. Les articles ainsi publiés dans des revues spécialisées devraient permettre, enfin, de disposer d'un catalogue complet de la collection.

Mesures de conservation nécessitées par la collection

Avec ses fluctuations saisonnières et quotidiennes du degré d'humidité et des températures, le climat de la côte du Queensland est extrêmement nuisible aux collections stockées et exposées dans un environnement non contrôlé. Pendant la saison pluvieuse d'été, lorsque l'humidité augmente, les moisissures se développent rapidement sur les surfaces en cuir, en bois et les autres matériaux organiques; les objets en fer rouillent et les antiquités en bronze peuvent subir une corrosion accélérée. Pendant l'hiver, lorsque l'humidité diminue, ce sont d'autres processus tout aussi nuisibles qui interviennent : les objets, les panneaux et les peintures sur bois qui ont emmagasiné une certaine humidité perdent une partie de cette eau en vapeur dans l'atmosphère et se fissurent ou se déforment. Tels étaient quelques-uns des dangers auxquels étaient exposées les collections de l'Abbey Museum lorsque Neville Agnew a pour la première fois examiné les matériels en février 1981. Après concertation, le directeur du musée entreprit d'examiner en détail l'ensemble des collections pour déterminer quels objets avaient le plus grand besoin d'un traitement urgent. Achevé fin 1981, cet examen a permis de classer les objets en fonction de leurs besoins de conservation.

Le nettoyage, la vérification, la conservation et la restauration d'objets fabriqués et d'œuvres d'art ayant l'ancienneté, la qualité et la valeur de ceux de l'Abbey Museum posaient de très grands problèmes. Les mesures de conservation sont, bien sûr, extrêmement onéreuses. Étant donné la pénurie de fonds, la seule possibilité était de prendre contact avec la section de la conservation des matériels culturels du College of Advanced Education de Canberra, qui a apprécié l'occasion ainsi offerte aux étudiants d'entreprendre, sous contrôle, la restauration et la conservation d'objets qui n'auraient normalement pas été à la disposition de stagiaires en Australie. La restauration des objets en métal et des peintures a commencé en 1982. En 1983, il a été décidé d'étendre la gamme des matériels traités à la poterie, à la verrerie et aux laques. Plusieurs œuvres d'art et de nombreux objets fabriqués ont été magnifiquement restaurés ou préservés.

Les mesures de conservation nécessitées par la collection, en ce qui concerne tant la restauration que le stockage, semblaient irréalisables au début de 1981. Maintenant, quelque sept années plus tard, il est encourageant de constater l'ampleur du travail accompli. Les mesures de conservation les plus urgentes ont déjà été prises en ce qui concerne quelques-uns des objets fabriqués, et les autres sont bien à l'abri dans des meubles de rangement en acier du nouveau bâtiment. La sécurité de la collection semble maintenant assurée.

L'avenir

Après de nombreuses années d'incertitude, l'Abbey Museum semble avoir atteint une certaine stabilité et suivre une politique énergique en matière de documentation et de conservation. L'enseignement à tirer des sept dernières années, consacrées à faire revivre le musée, est que les gens sont prêts à mettre leurs talents et leurs connaissances au service d'une cause si celle-ci fait l'objet d'un dévouement visible et continu. Institutions philanthropiques et milieux d'affaires sont, eux aussi, disposés à fournir une aide et des fonds si on les aborde avec tact. Face à une raréfaction des ressources qui semble bien constituer un phénomène universel, il est essentiel que les musées améliorent leur image publi-

que en mettant davantage l'accent sur l'éducation et sur leur rôle dans ce domaine⁵. Pour un musée, déterminer lequel de ces aspects est le plus susceptible de présenter une « valeur marchande » constitue un élément essentiel dans cette course aux appels de fonds. S'agissant de l'Abbey Museum, aucune hésitation n'était possible : il lui fallait, de toute évidence, jouer du fait qu'il possédait en abondance des matériels européens, par ailleurs fort rares en Australie.

Les plans concernant l'avenir de l'Abbey Museum prévoient le développement tant des installations que des collections. Il est important de créer une galerie pour la collection de manuscrits, de gravures et de maîtres anciens. Il faut aussi s'occuper du patrimoine aborigène. L'un des plus anciens sites aborigènes de la région a récemment été découvert par Michael Strong au cours de travaux sur le terrain avec l'Université du Queensland, et le musée a été chargé de stocker les matériels recueillis sur ce site. L'acquisition d'objets aborigènes et de matériel ethnographique d'Océanie permettra de rééquilibrer la collection où prédominent actuellement les témoignages de la culture européenne, cette prédominance découlant à la fois des intérêts de Ward et de la nature des matériels auxquels il avait accès dans les années 1930. Des accords de prêt avec d'autres institutions ont été conclus : le Musée du Queensland et l'Université de Sydney ont prêté des matériels pour combler les lacunes de la collection. Il est à espérer que ces accords pourront, par la suite, être étendus à d'autres institutions.

L'Abbey Museum veut faire œuvre muséologique de qualité et n'épargnera aucun effort pour améliorer ses collections, les conserver, les étudier et publier les résultats de ces études. ■

[Traduit de l'anglais]

4. Jennifer M. Webb, « Corpus of Cypriote antiquities. Cypriote antiquities in the Abbey Museum, Queensland, Australia », *Studies in Mediterranean archaeology*, vol. XX, n° 12, 1986, publié par Paul Aströms Förlag, Göteborg.

5. K. Hudson, « Une campagne en faveur du "consommateur" de musées : le Prix européen du musée de l'année après sept ans d'existence », *Museum*, vol. XXXVI, n° 2, 1984, III (n° 142).



25
Fabrique d'aggloméré de ponce aux environs de 1900. Transport des blocs dans des tombereaux tirés par des chevaux et séchoirs.

Une maison en pierre ponce pour les enfants

Dorothee Dennert

Née en 1943 à Siegen (République fédérale d'Allemagne). Études de pédagogie à Bonn et à Berlin. Depuis 1977, pédagogue au Musée de Coblenche. Activités antérieures dans l'enseignement primaire et supérieur. A contribué à la rédaction de guides et catalogues d'exposition du Musée de Coblenche. Membre de la direction du Comité national de la République fédérale d'Allemagne pour le Conseil international des musées (ICOM) et du Deutschen Museumsbund (Association allemande des musées).

Ulrich Löber

Né en 1939 à Allendorf (République fédérale d'Allemagne). Études d'anthropologie culturelle, de philologie et de culture allemandes et de préhistoire à l'Université de Marburg; doctorat. Rapporteur scientifique pour les musées d'histoire de la civilisation et sous-directeur de l'administration du Musée du Rhin. Depuis 1976, directeur principal du Musée du Land, à Coblenche, et représentant national du personnel des musées régionaux de la circonscription administrative de Coblenche. Nombreuses publications relatives à l'art populaire allemand et à la muséologie.

Lorsqu'en 1969 le Musée du Land, à Coblenche, remisa les objets présentés jusque-là dans ses différentes sections d'art populaire, de préhistoire et de protohistoire pour faire place à une « collection nationale d'outils et machines anciens », il se trouvait déjà en possession d'un matériel considérable : objets faisant jusque-là partie de la section des traditions et arts populaires (ainsi l'ensemble du gros matériel utilisé en viticulture au bord du Rhin et de la Moselle) et équipements récupérés sur les lieux de production, démontés au cours des mois précédents et transportés jusqu'au musée.

Il y avait tout d'abord le matériel de production de l'industrie de la ponce de la région moyenne du Rhin, tel qu'on pouvait encore le trouver à l'époque dans la zone du bassin de Neuwied (fig. 25-33). Ainsi les collections se sont-elles enrichies de témoignages sur une branche de l'industrie qui, avec la viticulture et l'industrie de



la céramique, a joué un rôle déterminant dans la structure économique de la zone élargie de Coblenche et qui, dans la mesure où elle était indispensable à l'effort de reconstruction des villes et communes, a connu un regain d'importance après la seconde guerre mondiale. Grâce à ses collections insolites et à son emplacement exceptionnel, dans la forteresse d'Ehrenbreitstein, perchée sur un rocher à pic, face au confluent du Rhin et de la Moselle, le musée de Coblenche comptait déjà de nombreux visiteurs quelques années seulement après sa création. De vingt mille environ en 1960, ils étaient passés à cinquante mille nationaux et touristes en 1970 et à près de trois cent mille en 1980. Actuellement, on prévoit qu'il accueillera quatre cent mille personnes par an pendant les neuf mois d'ouverture, ce qui en fait l'un des musées les plus visités de la République fédérale d'Allemagne.

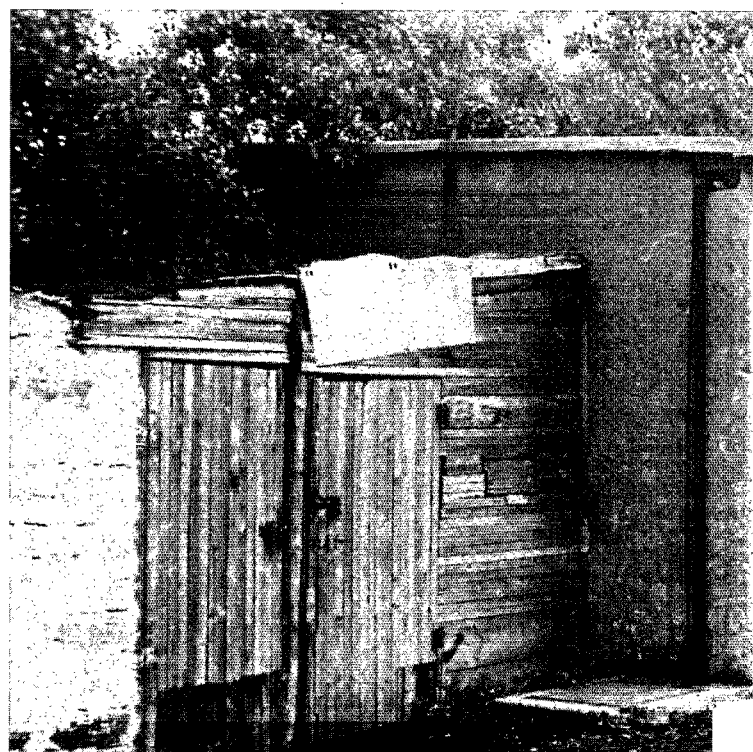
Genèse du projet

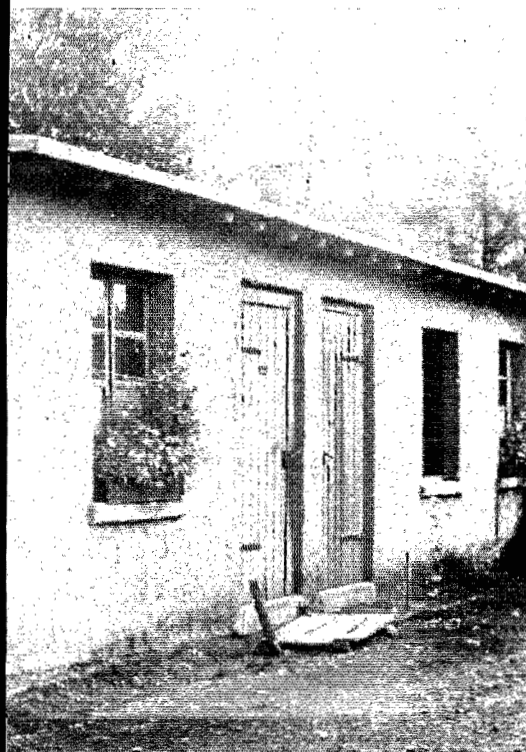
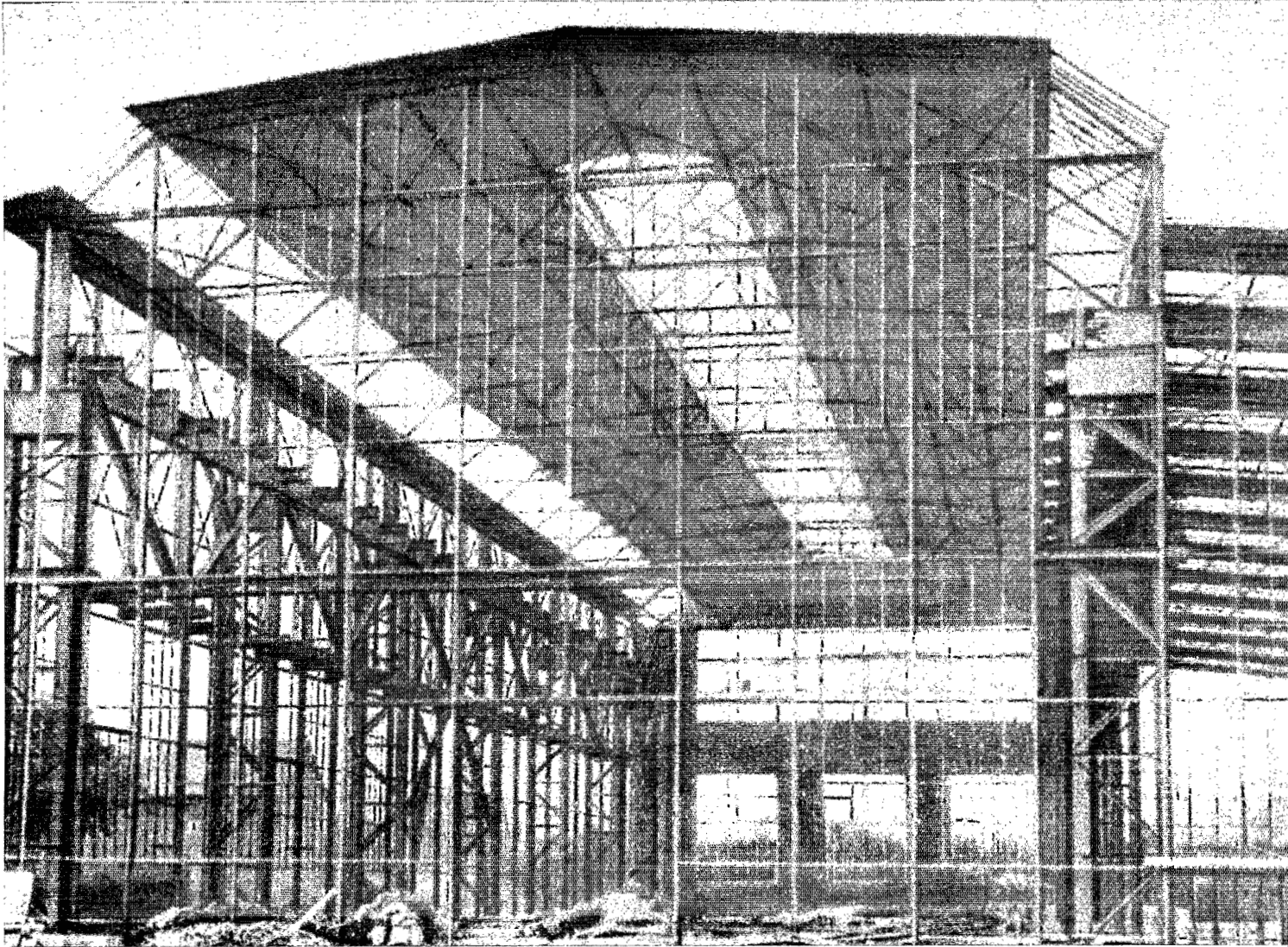
En 1986, on décida que la section du Landesmuseum de Coblenche consacrée à la ponce devait constituer le principal centre d'intérêt d'un cours de vacances organisé, pendant l'été, à

26
Personnel de la fabrique d'agglomérés de ponce Jakob Weber, à Weissenthurm, vers 1900.

28
Construction d'un toit au moyen de hourdis en ponce.

27
Constructions en aggloméré de ponce destinées aux saisonniers, vers 1900.





l'intention d'enfants âgés de huit à dix ans. Nous nous sommes demandé ce que des enfants de cet âge pourraient apprendre de cette section et comment nous pourrions les aider à en tirer un enseignement.

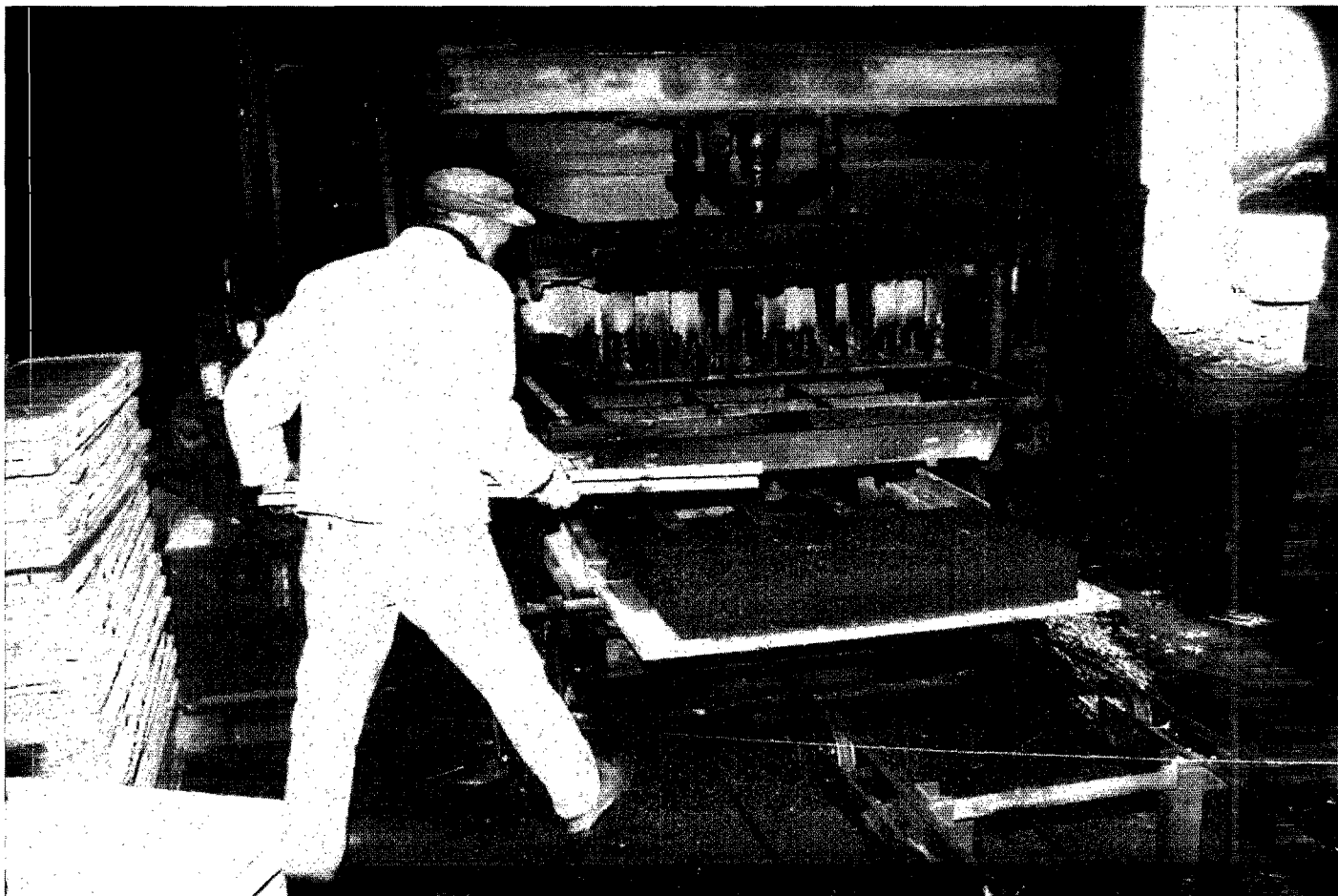
Un enfant de huit à dix ans a de l'histoire une conception très schématique. L'« avant », c'est ce qu'ont vécu parents et grands-parents. « Bien avant », il y avait les Romains et les hommes de l'âge de la pierre. Les enfants de cet âge ne sont pas capables d'appréhender concrètement si telle ou telle époque remonte à quatre-vingts ou trois cents ans¹. Les enfants de la région du bassin de Neuwied, la seule en République fédérale d'Allemagne à posséder des gisements propres à la fabrication des blocs d'aggloméré de ponce, savent à quoi ressemble la ponce, savent qu'elle est utilisée dans le bâtiment, qu'il existe tout près de chez eux de vastes aires de stockage

et que le matériau de construction est transporté en camion jusqu'aux chantiers.

Certes, le musée est un lieu qui renseigne sur le passé et, présentés « en situation » ou dans leurs rapports fonctionnels, des objets originaux, photos et textes y donnent au visiteur adulte un aperçu du passé. Les enfants ont toutefois besoin d'autres modes d'assimilation. Chez eux, « le mode d'assimilation le plus typique, qui permet d'apprendre et de découvrir de manière active, est le jeu, catégorie pédagogique relativement sous-évaluée² ».

1. Jean Piaget, *Le développement de la notion de temps chez l'enfant*, Paris, PUF, 1946, p. 273 et suiv.

2. Klaus Weschenfelder et Wolfgang Zacharias, *Handbuch Museumspädagogik*, Dusseldorf, 1981, p. 161.



29
Travail à la machine semi-automatique à
commande oléo-hydraulique.

Nous partageons l'opinion de Weschenfelder et Zacharias selon laquelle « de nombreuses variantes d'activités ludiques sont imaginables au musée. L'aménagement des loisirs, le bénévolat et l'orientation de groupes cibles sont autant de possibilités qui militent en faveur du recours au jeu comme importante méthode pédagogique au musée³ ».

Les objets exposés dans la section du musée de Coblenze consacrée à la ponce peuvent fort bien, moyennant surveillance, être touchés et manipulés sans risque de dommage. Ils se prêtent donc parfaitement à l'expérience envisagée.

Nous avons décidé d'axer le projet sur l'étude de la fabrication manuelle des agglomérés de ponce à l'ancienne parce que ce procédé se prête à une reconstitution active. Les enfants étaient censés découvrir comment et par qui les agglomérés de ponce étaient fabriqués manuellement, quelle était la durée du processus, et comment vivaient les ouvriers et leur famille.

Nous avons recherché des modes d'apprentissage qui seraient organisés non pas de façon isolée et abstraite,

analytique et réflexive, mais de façon active, concrète, en situation, en faisant intervenir la personne et la situation sociale et affective tout entière⁴. La fabrication manuelle des agglomérés est une activité que l'on peut assimiler en la reproduisant. Il fallait entremêler cette activité sensorielle ludique d'informations sur la réalité du travail qu'accomplissaient les enfants au début de l'industrie de la ponce. L'évocation historique et anecdotique de la vie et du travail des ouvriers, au milieu et au moyen d'objets originaux et de photos, devait inciter les enfants à se mettre dans la peau des personnages évoqués. « Le musée, en l'occurrence, remplit en quelque sorte la fonction d'un magazine destiné à stimuler la curiosité et à informer; il fournit matière à réflexion, renforce et matérialise l'invention, l'imagination et peut, à certains égards, être le lieu d'activités particulières débouchant sur le monde du jeu⁵. » Pour lier davantage encore jeu et réalité, on avait prévu d'organiser une entrevue avec un ancien ouvrier de l'industrie de la ponce, âgé de soixante-quinze ans. Il s'agissait de rendre l'histoire perceptible aux

3. *Ibid.*, p. 163.

4. *Ibid.*, p. 142.

5. *Ibid.*, p. 168.

6. Hans Mayrhofer et Wolfgang Zacharias, *Projektbuch ästhetisches Lernen*, Reinbek, 1977, p. 172.

enfants en tant qu'« événement vécu » dont l'authenticité est corroborée par les déclarations du « spécialiste ».

« Ce qui est intéressant, ici, sur le plan pédagogique, ce n'est pas l'assimilation de l'histoire en tant qu'ensemble de données, mais la faculté de se représenter diverses structures, certains rapports et développements, d'élargir ainsi l'éventail de ses propres modes de comportement et d'action. Jouer l'histoire signifie donc s'identifier à titre expérimental à une réalité passée⁶. »

Les cours de vacances du musée de Coblence

Depuis 1978, le musée de Coblence organise régulièrement des cours de vacances à l'intention des enfants ou des jeunes, dont l'âge varie en fonction du thème choisi. Traditionnellement, les participants se recrutaient parmi des enfants et des jeunes de Coblence et des environs que, dans la plupart des cas, leurs parents amenaient à ces cours en voiture, en l'absence d'un service d'autobus direct pour le musée, au vu de la publicité faite dans les journaux locaux.

Le stage pratique qu'effectuèrent au musée des étudiants en sociopédagogie pendant l'été 1986 fournit l'occasion de s'intéresser de plus près aux enfants capables de venir au musée à pied ou à bicyclette sans l'aide de leurs parents. Nous avons pris contact avec l'école primaire du quartier de Niederberg, géographiquement le plus proche du musée. C'est toutefois à la deuxième tentative seulement que notre collaboration se concrétisa lorsque, un semestre plus tard, la classe de neuvième de cette école décida d'intégrer le projet dans son programme scolaire. Le cours d'été se déroula donc, comme à l'accoutumée, avec la participation d'enfants venant de tous les quartiers de la ville, attirés par la publicité faite dans le journal local et aussi celle inédite d'un grand-père et d'une grand-mère qui accompagnaient régulièrement leurs petits-enfants au musée et qui, après avoir quelque peu hésité, décidèrent de suivre eux-mêmes le cours. Ils y apportèrent une contribution des plus utiles, ayant tous deux travaillé dans l'industrie de la ponce.

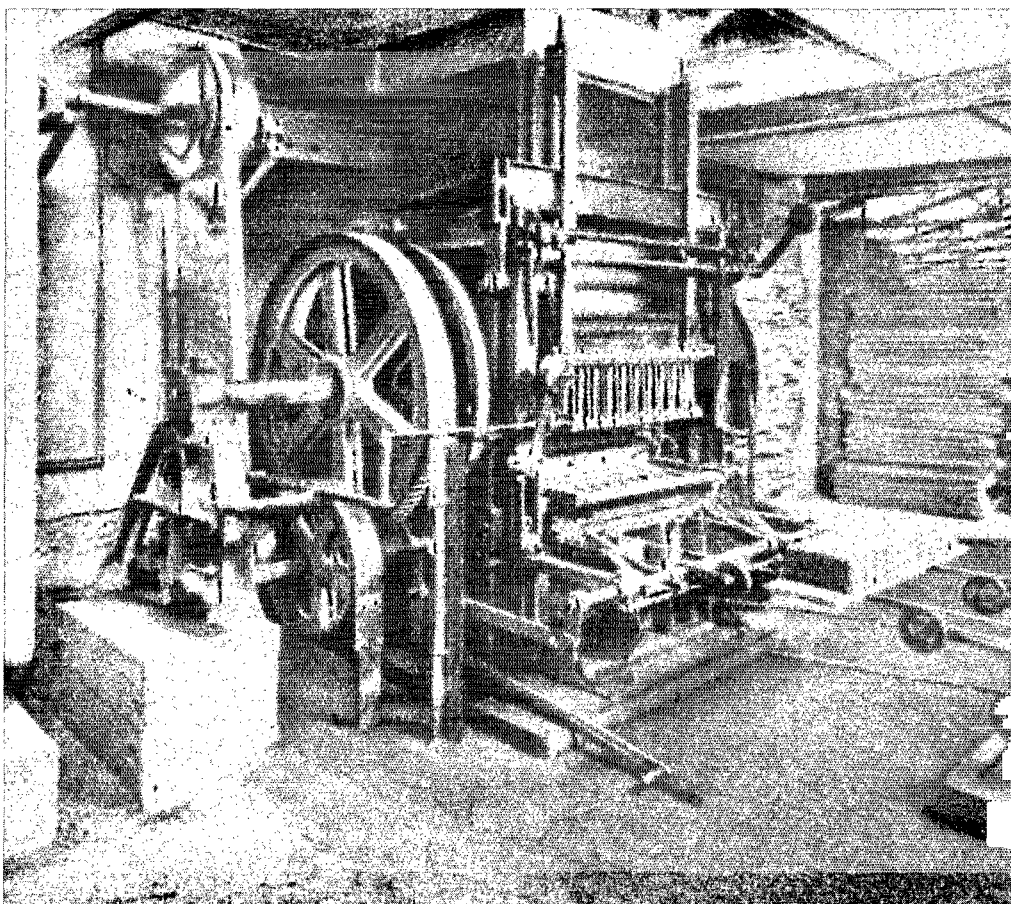
Le musée est logé dans la forteresse d'Ehrenbreitstein, édifiée il y a cent soixante ans. Les plafonds sont voûtés,

les murs ont par endroits plus de deux mètres d'épaisseur et toutes les pièces sont reliées les unes aux autres par un corridor d'environ deux mètres de large. Aucun local particulier n'est réservé au travail avec les enfants et les jeunes. Depuis dix ans que nous organisons des activités pédagogiques dans les salles d'exposition, très rares ont été les cas où les autres visiteurs s'en sont trouvés gênés. Beaucoup ont au contraire manifesté un intérêt particulier pour le travail en cours avec les enfants. Nous pensons que, si un musée veut faire comprendre un contexte historique, il doit le faire dans les salles où sont exposées les collections qui s'y rapportent, et non dans des pièces à part. Il est important que les enfants, précisément, puissent sentir directement l'atmosphère qui se dégage des objets originaux et des photos historiques.

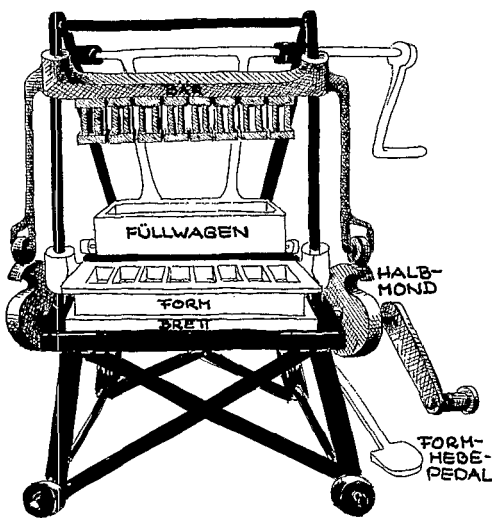
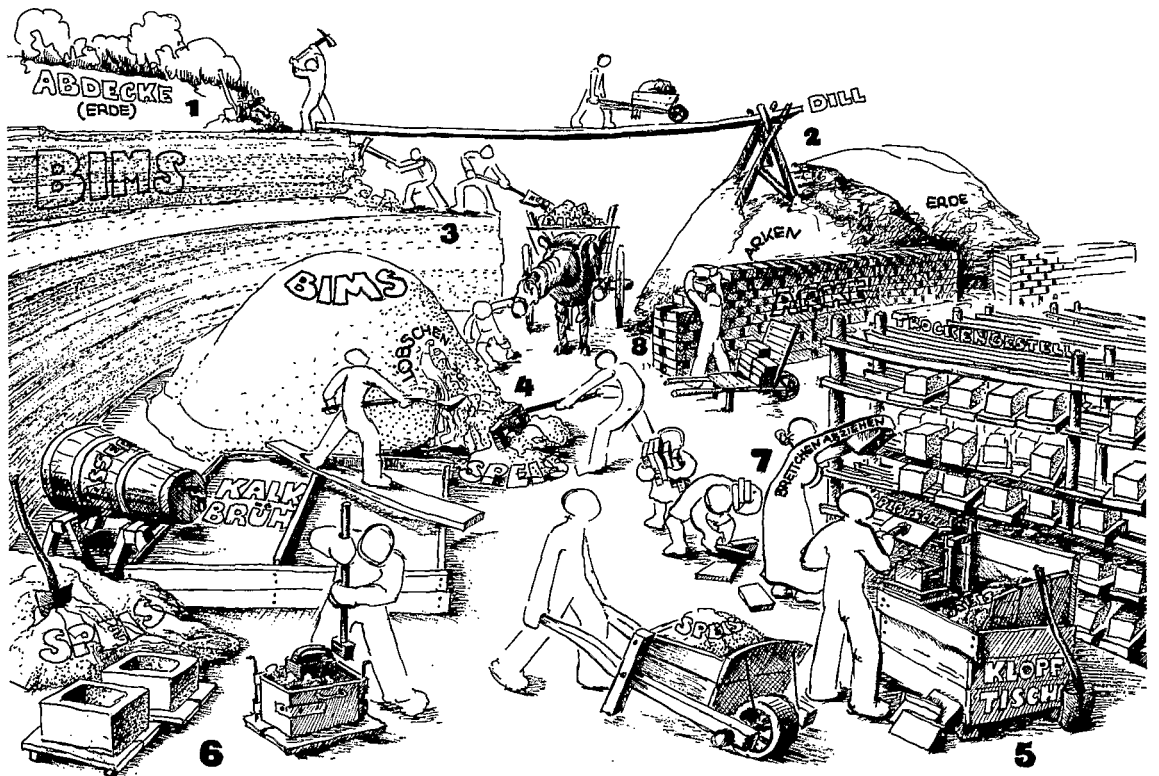
Déroulement du projet

La construction d'une maison en aggloméré de ponce pour les enfants a pris deux heures chaque jour, de 10 heures à midi, du 4 au 11 juillet 1986. Le projet a été réalisé sous la

30
Machine entièrement automatique à commande mécanique servant à fabriquer des blocs d'aggloméré de ponce.



31
Les différentes phases
de la fabrication
manuelle des blocs
d'aggloméré de ponce.



32
Presse manuelle « demi-lune » pour la
fabrication des blocs d'aggloméré de
ponce.

direction de Dorothee Dennert, coauteur du présent article, par le service pédagogique du Musée du Land, à Coblenze. A la même époque, trois stagiaires de l'École supérieure de sociopédagogie de Coblenze accomplissaient un stage au musée. En tout, onze enfants et deux adultes ont participé au cours. Les enfants étaient : Thilo et Sabrina, âgés de cinq ans; Timo, Christina et Sébastien, de six ans; Nils et Manuel, de sept ans; Stefan, André et Katia, de neuf ans; Holger, de dix ans.

Les activités suivantes étaient prévues : la fabrication manuelle de briques en ponce, comme autrefois (fig. 34-35); la conception et la construction collectives d'une maison pour les enfants. Il fallait raconter et jouer « la vie et le travail des ouvriers de la ponce du temps jadis ». Une entrevue avec un ancien ouvrier de l'industrie de la ponce était organisée et la fête marquant l'achèvement de la construction clôturait le cours.

Nous avons commencé par fabriquer des briques à la main, comme on le faisait jusqu'en 1920, mais avec des coffrages en bois au lieu de moules en acier et dans un format correspondant à environ un tiers du format normal. Les matériaux, ponce à grain fin et ciment à prise rapide, nous avaient été fournis gratuitement par l'Association de l'industrie rhénane de la ponce

(Verband der Rheinischen Bimsindustrie). Pendant que les briques séchaient et durcissaient, nous avons tracé avec les enfants l'ébauche de la maison dont les dimensions au sol, soixante centimètres sur soixante, avaient été fixées, mais dont le nombre de fenêtres et de portes, ainsi que leur taille et la hauteur du pignon, devaient être décidés par les enfants. Chaque enfant a confectionné un côté de la maison à l'échelle en collant des modèles de briques en carton, puis nous avons décidé ensemble quelle solution choisir et réaliser. Le travail de maçonnerie a pu commencer après que les menuisiers du musée eurent construit une plate-forme et préparé un gabarit respectant exactement les dimensions et la disposition indiquées sur le plan. Protégés par des tabliers et par des gants en caoutchouc, les enfants ont gâché du mortier et construit ensemble la maçonnerie comme de véritables professionnels. Les menuisiers ont complété la maçonnerie avec la charpente de comble et les encadrements de portes et de fenêtres.

Pendant que le travail de maçonnerie, qui ne pouvait se faire qu'avec quatre enfants à la fois, se déroulait dans la cour intérieure face à l'entrée du musée, où il ne manquait pas de susciter l'intérêt des visiteurs, l'étude « de la vie et du travail des ouvriers de la ponce au temps jadis » se poursuivait

dans la section permanente du musée consacrée à l'industrie de la ponce. Pour l'avoir expérimenté eux-mêmes, les enfants n'ont eu aucun mal à se représenter le processus de production des briques. Les objets originaux exposés, une grande représentation graphique en couleurs et des objets historiques ont contribué à illustrer les autres phases du processus de fabrication, depuis l'abattage de la ponce jusqu'au produit fini. Les « anecdotes sur l'industrie de la ponce » étaient formulées de façon à contenir d'avance des idées pour un jeu de rôle ultérieur. En guise de « costume », les petites filles et les femmes disposaient de tabliers en mousseline et de foulards, les garçons et les hommes de casquettes en papier. Les enfants étaient autorisés à manipuler les objets originaux de la section.

Aidés par les stagiaires, les plus âgés ont formulé les questions qu'ils voulaient poser à l'ancien ouvrier de la ponce, âgé de soixante-quinze ans, à l'occasion de la fête organisée le dernier jour du cours pour célébrer l'achèvement de la construction. Les enfants ont orné d'un arbre la charpente de comble de la petite maison, ont joué au « chef de chantier » et au « commanditaire », se sont félicités les uns les autres et ont célébré l'achèvement des travaux. Le vieil ouvrier de la ponce, qui avait lui aussi été invité à la fête,

a répondu patiemment à toutes les questions et a assisté plus tard en spectateur enthousiaste et averti à la reconstitution par les enfants de l'histoire de l'industrie de la ponce.

Bilan du projet

Les enfants — de même que le grand-père et la grand-mère —, qui ont régulièrement participé à ce cours facultatif, ont tous contribué avec enthousiasme à la fabrication des briques et à la construction de la maison. Ainsi, ils ont beaucoup mieux compris la production manuelle des briques dans l'ancienne industrie de la ponce que les enfants du même groupe d'âge appartenant à des classes qui n'avaient pas participé au projet et se sont montrés mieux à même de l'expliquer. Ils ont également fait preuve de compétence et d'imagination dans le maniement des objets originaux.

Le fait que des femmes et des enfants aient travaillé dans des fabriques de ponce était à peine concevable pour des enfants d'aujourd'hui. C'est peut-être la raison pour laquelle il a fallu un certain temps pour que le jeu de rôle prévu puisse démarrer et que les enfants reconstituent avec esprit et réalisme l'histoire de l'industrie. Ce sont surtout les enfants de neuf ou dix ans qui ont manifesté de l'intérêt pour l'entrevue avec le vieil ouvrier de la

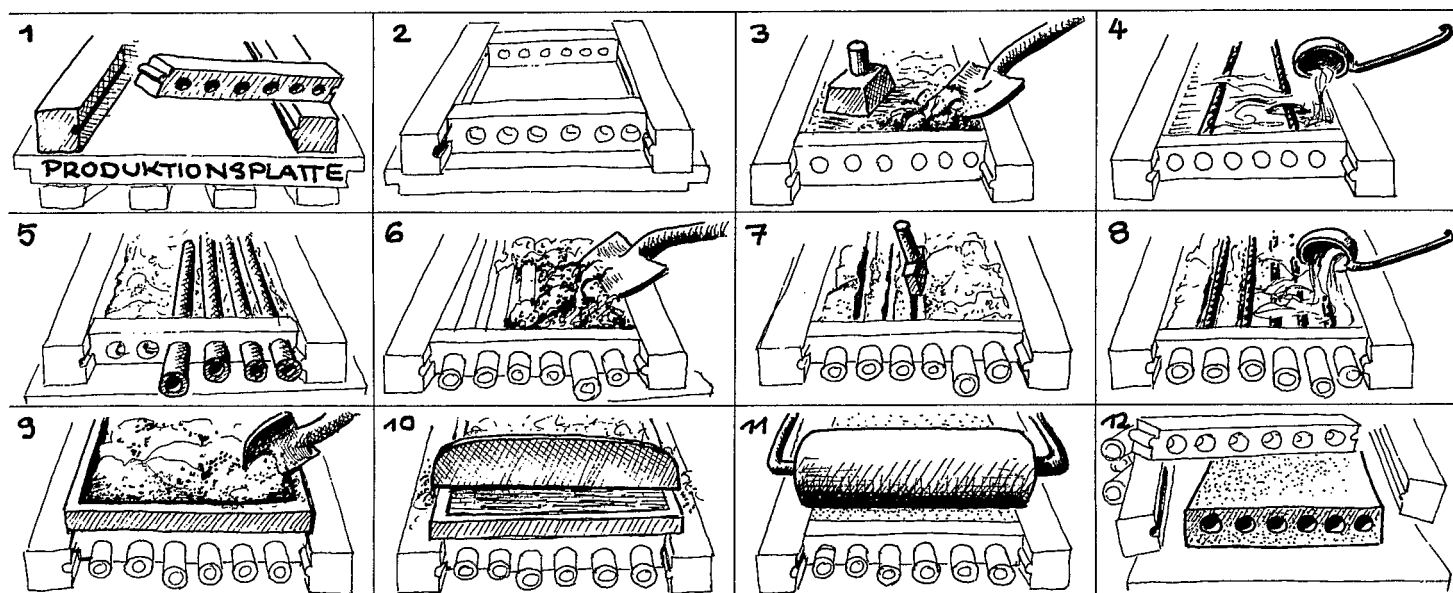
ponce, âgé de soixante-quinze ans. Ils ont préparé leurs questions avec les travailleurs sociaux, demandant, par exemple : quelle était la durée quotidienne du travail? Quelle était la distance à parcourir pour se rendre au travail? Quel genre de travail devaient effectuer les femmes et les enfants?

Les enfants ont tiré de l'expérience les enseignements suivants : ils se sont sentis pris au sérieux parce qu'on les a laissés se comporter comme des enfants de leur âge; ils ont appris à connaître les conditions de vie et de travail de l'ère préindustrielle, où même les enfants devaient accomplir un rude travail physique; leur propre activité leur a permis de comprendre l'histoire; ils ont compris, à travers le jeu de rôle, le message des photos et gravures; leur entrevue avec un vieil ouvrier de l'industrie de la ponce leur a permis de vivre l'« histoire » comme un événement vrai.

Les résultats pour le musée

Les produits finis sont restés exposés plusieurs semaines dans le cadre d'une petite exposition organisée dans la section consacrée à l'industrie de la ponce et ont beaucoup intéressé les visiteurs. Désormais, les moyens de production mis au point pour le cours de vacances ainsi que des moyens de production originaux et des photos et

33
Les différentes phases de la fabrication des hourdis.





34
Fabrication manuelle de blocs
d'aggloméré de ponce par des enfants.

35
Enfants remplissant soigneusement un
coffrage en bois avec du mélange.



documents historiques font partie d'une mallette pédagogique mise à la disposition des écoles.

L'école et le musée sont tous deux des lieux d'apprentissage. Toutefois, l'école a un programme d'études et des objectifs obligatoires, ainsi que des groupes d'apprentissage homogènes, tandis que le musée présente des collections qui permettent à des groupes hétérogènes de découvrir volontairement certains domaines et de se familiariser avec eux⁷. Cependant, le projet exposé est transposable à l'école. Il répond aux exigences du programme de leçons de choses de l'enseignement élémentaire et peut être inclus dans le cours normal, en tout cas pour ce qui est de la phase de fabrication manuelle des briques. Si l'on veut construire une maison tout entière, il faut soit y consacrer une semaine, soit en faire le but d'activités facultatives se déroulant en dehors des heures de cours obligatoires. La visite de la section du musée consacrée à la « fabrication manuelle de blocs d'aggloméré de ponce » n'en est pas moins nécessaire, le musée ayant pour mission de permettre d'établir entre niveau sensoriel et niveau cognitif des recoupements et des passerelles⁸, qu'il faut consolider à l'école. ■

[Traduit de l'allemand]

BIBLIOGRAPHIE

- FRECHEN, Josef. *Der rheinische Bimsstein*. Wittlich, 1953.
 MEYER, Wilhelm. *Geologie der Eifel*. Stuttgart, 1986.
 OSTER, Hans. *Die geschichtliche Entwicklung der mittelrheinischen Bimsbaustoffindustrie*. Cologne, 1934.
 RÖDER, Josef. « Die Frühzeit der Bimsindustrie ». *Rheinische Bimsbaustoffe*. Wiesbaden, 1956.
 SCHMINCKE, Hans-Ulrich. « Die Bims-Ablagerungen des Laacher-See-Vulkans ». Dans : NEUNAST, A.; THEINER, J. (dir. publ.), *Bauen mit Bimsbaustoffen*. Cologne, 1981.

7. *Ibid.*, p. 156.

« L'assimilation ou la théorie de l'assimilation [...] souligne au contraire le point de vue de l'apprenant actif qui, poussé notamment par le désir d'apprendre quelque chose, 'assimile' de façon dynamique et concrète son environnement. »

8. Sylvia Heinje, « Museumspädagogik und städtische Kulturarbeit », dans : *Museumspädagogik*, Cologne, Rheinland-Verlag, 1985, p. 89.

Le minimusée de l'Institut Heras

Edwina Pio

Née à Bombay en 1955. Doctorat en histoire de la civilisation indienne, thèse sur « La psychologie bouddhique : essais sur une théorie orientale de la personnalité ». Diplômée du Saint Xavier's College, à Bombay, spécialisée en psychologie et dans l'étude du pali. Licence ès lettres avec mention très bien à l'Université de Bombay. A obtenu diverses bourses d'études, (dont celle du duc d'Édimbourg), et distinctions. Depuis quelques années, elle enseigne la psychologie au Saint Xavier's College. Elle publie de temps à autre des articles dans la presse en plus de son activité au sein de l'Institut Heras d'histoire et de civilisation indiennes.

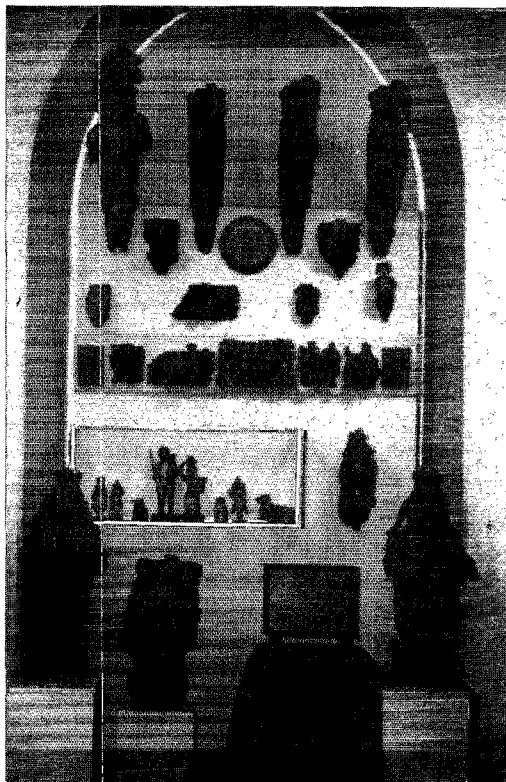
Dans la chaude atmosphère du musée, récemment remis à neuf, de l'Institut Heras d'histoire et de civilisation indiennes, à Bombay, les pièces gréco-bouddhiques constituent de loin la plus importante catégorie d'objets exposés et ont été choisies par le père Henri Heras lors d'une visite aux champs de fouilles de Quetta (aujourd'hui au Pakistan). Cette impressionnante collection comprend également des panneaux illustrant des scènes tirées de la littérature bouddhique, comme la courtisane Amrapali faisant présent au Bouddha d'un jardin planté de manguiers, le miracle de Sravasti, ainsi qu'un bas-relief inspiré par le *Sambula Jātaka*.

D'une ordonnance simple et rigoureuse, le musée présente des objets représentatifs de la civilisation de la vallée de l'Indus et de la civilisation mésopotamienne jusqu'à une époque relativement récente, qui proviennent de sa riche collection de quelque quatre mille antiquités, amassée par un seul homme pendant plus de la moitié de sa vie. Pourtant, le visiteur fasciné ne sort pas épuisé de ce long pèlerinage à travers des civilisations marquées par un extraordinaire épanouissement artistique. Au contraire, quelque chose lui est insufflé de la vigueur inaltérable de l'esprit et de la beauté qui l'entourent. Les œuvres du Gandhara, qui pour la plupart ne sont pas protégées par une vitrine, se mêlent à d'autres objets bouddhiques, tel ce stupa de Nalanda, du IX^e siècle, avec ses petites niches sculptées relatant les grands événements de la vie du Bouddha. Le stupa des Cent Bouddhas s'appuie contre un panneau en bois de déodar fait à la manière d'un store vénitien de lamelles verticales qui tamisent la lumière du jour venant de la fenêtre.

L'imagination du visiteur est captivée par les figurines de métal, objets de

grande vénération, choisies dans un vaste panthéon. Une Pārvatī de bronze du XIII^e siècle, provenant du sud de l'Inde, se tient debout dans l'attitude du *dvibhāṅga*, parée d'une magnifique tiare, de bracelets et d'autres bijoux. Parmi les belles statuettes anciennes en métal du Gujarat, on remarque une Ambikā en cuivre jaune, datant de 1154, debout sous un manguiers figuré par une petite branche au-dessus de sa tête; du bras gauche, elle tient un enfant perché sur sa hanche et, de la main droite, elle saisit une branche chargée de mangues. Elle est flanquée de deux *tīrthāṅkara* nus fixés au *pañcatīrthī parikara* qui l'encadre. Assis, les mains jointes en *dhyāna mudrā*, trois autres *tīrthāṅkara*, de taille beaucoup plus réduite, sont fixés aux *torana*. Une autre représentation d'Ambikā nous la montre assise en *latitasāna* sur une fleur de lotus soutenue par un lion accroupi. Mahisāsura-mardinī figure au centre d'un mandala népalais de cuivre du XVI^e siècle, entourée des *aṣṭamātrakās* juchées sur leurs socles posés sur les huit pétales d'une fleur de lotus. D'autres figures de métal représentent Sarasvatī, Mahā-manasī, Venugopala, Sūrya, Vishnu, Vighneśvarī et Lakshmiṅśimha.

Grâce à une ingénieuse utilisation de l'espace, les différents moments de la visite ou, plus exactement, les différentes séquences de l'exposition sont nettement séparés. Des sculptures de bois du Gujarat, datant du XIX^e siècle, sont fixées à une porte condamnée : la présentation réaliste fait ressortir clairement leur destination originelle (fig. 36). La haute porte de bois sert également de support à une étagère de verre et d'aluminium où sont exposées des sculptures peintes sur bois du XII^e siècle, provenant de Patan. Ces sculptures, différentes des pièces que nous venons d'évoquer, sont placées à l'écart et ne brisent pas la continuité



36
Sculptures sur bois du Gujarat
(xix^e siècle) et sculptures peintes
sur bois de Patan (xvii^e siècle).

thématique de la visite. De même, les vitrines modulaires situées presque au centre de la pièce servent en quelque sorte de cloison entre la section du Gandhara et les figures vishnuites et shivaïtes. L'idéal serait effectivement d'exposer dans des salles séparées les objets des vitrines qui constituent cet écran central, s'il était possible de leur assurer l'« espace vital » dont ils ont besoin. D'un côté de l'écran, on peut voir des sceaux et des terres cuites, vestiges de quelques-unes des plus anciennes civilisations qui nous soient connues. Le père Heras s'intéressait beaucoup à la civilisation de l'Indus et, pour procéder à une étude comparée des systèmes d'écriture, il se rendit en Mésopotamie, d'où il rapporta des sceaux faits de calcaire, de silex, de marbre, d'hématite et d'os datant des périodes d'Urum, de Jamdett, de Nast et d'Akkad. Les sceaux mésopotamiens servaient notamment à cacheter les récipients, comme on le voit sur un pot de terre vide exposé sur le côté. Non loin de là, une vitrine met en valeur des terres cuites, provenant de la vallée de l'Indus, qui représentent sous des formes simples des êtres humains, des animaux et des divinités.

Une sensibilité et un style assez différents sont illustrés de l'autre côté de l'écran central, où les deux grands thèmes sont l'art populaire du Maharashtra et l'art chrétien de l'Inde, dominé par les sculptures sur bois et sur ivoire de Goa et de Bassein. La section consacrée à l'art chrétien resplendit des reflets dorés ou grenat de la soie grège. Dans le fond, un panneau de bois dont la forme cintrée rappelle une église offre, par la richesse de ses couleurs, un audacieux contraste avec les teintes plus sobres des autres sections. Bien que la peinture en soit en grande partie ternie ou écaillée, le spectateur peut y reconnaître Paul, Sébastien et d'autres saints du christianisme, ressentir encore le pathétique du Christ crucifié, l'attachement qui unit la Vierge et son enfant.

Heras s'est vu décerner le titre du « père de l'art chrétien de l'Inde » pour avoir encouragé des formes d'expression artistique adaptées au contexte culturel indien. Avec une grande largeur de vues, il a incité et aidé plusieurs jeunes artistes de talent à traiter des sujets chrétiens en recourant aux symboles et aux styles de l'art indien. Angelo da Fonseca, qui fut parmi les premiers d'entre eux, fut chargé par Heras de peindre une série de scènes tirées de l'histoire des jésuites en Inde. Le mot portugais *Mogor* désignait à la fois le Grand Moghol et ses possessions, lesquelles exercèrent beaucoup d'attrait sur les premiers missionnaires jésuites : un tableau d'Angelo da Fonseca nous montre la première mission jésuite au Mogor, dirigée par Rodolfo Acquaviva, qui était accompagné de Francisco Henriques et Antonio Monserrate. D'autres tableaux représentent Dona Juliana Dias da Costa rendant visite aux jésuites d'Agra pour les dédommager de la perte de leur propriété de Parel, le martyr du père A. Criminali à Vedalai, sur la côte de Coromandel, le père R. de Nobili prêchant l'Évangile à un brahmane à Madurai, les pères J. Grueber et A. d'Orville, venus de Chine, offrant un télescope au prince népalais Raja Pratap Malla. Fait intéressant, l'Institut Heras possède la pierre tombale du père d'Orville, qui est une dalle de grès rouge portant une épitaphe en latin et une inscription en caractères chinois. Orville mourut à Agra, épuisé par un voyage de onze mois qui l'avait conduit de Beijing à la capitale de l'empire des Moghols en

passant par le Tibet et l'Himalaya. Des tableaux d'autres artistes représentent des scènes bibliques de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui, au-delà de la diversité des styles, possèdent toutes une beauté singulière qui suggère avec force la vie intérieure. Pour le visiteur qui s'intéresse à l'évolution de cet art, il y a en outre une collection de soixante aquarelles modernes dues à des peintres chrétiens de l'Inde. Faute de place pour les exposer toutes, elles sont rangées, sous une vitre, dans des tiroirs de bois contenant chacun l'œuvre d'un artiste différent.

Juchée sur un haut piédestal de bois près des vitrines centrales, une élégante *dīpalakshmi* tient dans ses mains tendues un petit bol rempli d'huile où trempe une mèche de coton qu'on allume les jours de fête. Plus loin, au niveau du sol, près de la porte d'entrée, se trouve une statue en granit, haute de soixante-dix-neuf centimètres, représentant le Bouddha assis, les mains jointes en *dhyāna mudrā*. Cette statue, découverte à Mushirvado (Colvale, Bardez), date du vi^e siècle; c'est la plus ancienne œuvre d'art bouddhique qu'on ait trouvée à Goa, où le bouddhisme, implanté dès avant l'ère chrétienne, est resté florissant au moins jusqu'au x^e ou xi^e siècle.

La récente remise à neuf du musée de l'Institut Heras est l'œuvre de Sadashiv Gorakshkar, directeur du Musée Prince-de-Galles de l'Inde occidentale, qui a consacré une partie de ses loisirs à cette tâche. La preuve est ainsi faite que, avec le sens de l'économie et suffisamment d'ingéniosité, même les institutions modestes peuvent posséder un musée capable de solliciter la mémoire et l'imagination des visiteurs. De fait, la qualité d'un musée ne se mesure pas seulement au raffinement de la présentation. Soucieux avant tout de créer une impression d'ouverture, Gorakshkar a choisi une décoration discrète et des teintes douces : vert pâle pour les murs, crème pour les vitrines et les socles, sauf deux vitrines qui sont de couleur marron et la section consacrée à l'art chrétien de l'Inde. La pièce est directement éclairée par la lumière du jour qui entre par une fenêtre d'où elle ne peut affecter la vue des visiteurs. Des tubes fluorescents dissimulés et, ici et là, un petit projecteur mettent en valeur une frise gréco-bouddhique ou une *Yakshi* de grès. Les grandes dalles de pierre brute du plancher sont recouvertes de nattes

brunes en coco qui empêchent l'humidité de trop remonter et donnent à la pièce un aspect fini. Le conservateur du Musée Prince-de-Galles, Kalpana Desai, qui a exercé les mêmes fonctions au Musée Heras, a aussi participé, par ses conseils d'expert, au réaménagement de ce musée après avoir classé et catalogué les pièces de la collection Heras. De son côté, la société Phillips India Ltd a fait un don en espèces de cinquante mille roupies et fourni une aide matérielle, encore que Gorakshkar et Desai fassent remarquer qu'ils avaient réussi à rester dans la limite du budget prévu en faisant de sérieuses économies sur les vitrines, par exemple, pour lesquelles ils avaient utilisé les volumineuses vitrines de teck que possédait déjà l'Institut.

La prodigieuse collection d'antiquités historiques déborde la salle du musée pour se déployer également dans les deux longs couloirs situés de part et d'autre. Des étudiants viennent souvent y contempler la divinité de la musique, les énormes *viragal* (stèles) de pierre où sont représentées des scènes de bataille, des fusils mahrates, un Nandih de granit, des calligraphies musulmanes, ainsi que des placards vitrés sur les étagères desquels s'alignent quantité de figures de bronze ou de cuivre jaune provenant de diverses sectes religieuses. Plus loin, dans l'un des couloirs, se trouve une pièce qui abrite la réserve du musée et une excellente sélection de livres et de manuscrits rares (fig. 37).

Cette étonnante collection a été réunie par le jésuite catalan Henri Heras. Né en Espagne en 1888, il se rendit en Inde en 1922 pour enseigner l'histoire au Saint Xavier's College à Bombay. Passionné par ce pays et ses habitants, il fonda dès 1926, dans les locaux du collège, l'Indian Historical Research Institute (Institut de recherches sur l'histoire de l'Inde), qui est aujourd'hui l'Institut Heras d'histoire et de civilisation indiennes. Véritable guru doué d'une « vision intérieure » (*antar dr̥sti*), Heras attira dans son ashram des étudiants venus de l'Inde entière. Savant d'une mémoire prodigieuse, il étudia les philosophies européenne et indienne, l'épigraphie, la numismatique, les beaux-arts et l'architecture, les langues classiques de l'Europe et l'histoire des religions. Auteur fécond, infatigable, il écrivit des ouvrages d'érudition sur la dynastie mandchoue des Ch'ing, les Gupta,

les Aravidu, l'expansion du bouddhisme en Afghanistan et les civilisations proto-indoméditerranéennes. Il se considérait fièrement lui-même comme un Dravidien d'Espagne et, dans les cercles scientifiques, était connu comme le « grand prêtre de Mohenjo-Daro ». Pour acquérir une connaissance concrète des sujets qui l'intéressaient, Heras voyagea énormément, visitant villes et villages, rencontrant des savants, toujours à la recherche de documents et d'images de culte et fouillant même les sites archéologiques. Lorsqu'il mourut en 1955, il avait enseigné à plus de trois cents étudiants de troisième cycle, écrit dix-sept livres et près de trois cents articles scientifiques. Un quart de siècle plus tard, son *karma bhumi* (pays d'adoption) rendit hommage à son œuvre exceptionnelle par l'émission d'un timbre spécial célébrant l'anniversaire de sa mort.

L'Institut a été conçu comme un laboratoire de recherche dont les deux éléments essentiels sont la bibliothèque et le musée. La bibliothèque possède un riche fonds d'ouvrages de référence sur l'art, l'archéologie, l'architecture, les langues classiques, l'épigraphie, l'histoire et la religion, ainsi que de récits de voyages. Elle compte aujourd'hui trente-deux mille volumes, et la section des périodiques, assez bien fournie, reçoit des publications du monde entier. Le matériel conservé à la section des microfilms provient notamment des archives nationales (New Delhi), du British Museum, des Archives du Vatican et de la Biblioteca Nacional (Madrid). Ces microfilms reproduisent surtout des documents anciens européens, relatifs à l'histoire de l'Inde, de la Société de Jésus en particulier, qui font partie des collections Marsden and Egerton, mais aussi quelques manuscrits persans comme le *Tarikh-e-Dilgusba* et l'*Akbar-e-Delhi*. Plus récemment, des documents sur microfiches sont venus s'y ajouter. La bibliothèque et le musée sont spécialement destinés aux chercheurs : il y règne en effet une atmosphère propice à la recherche et à la création. L'Institut s'enorgueillit d'avoir formé tant d'étudiants au fil des ans, et aujourd'hui encore la formation d'indianistes est au centre de ses préoccupations.

Dans un manuscrit inédit de 1952, qui est conservé dans les archives de l'Institut, le père Heras écrit : « Je me

sentais comme écrasé par l'énorme poids des innombrables trésors de la civilisation de l'Inde, enfouis dans son histoire millénaire comme dans une boîte de Pandore, avant d'apprendre à les connaître et à les estimer. En effet, l'histoire de l'Inde n'est pas celle d'une nation, c'est l'histoire d'un continent où bien des peuples se sont mêlés, c'est l'histoire de multiples migrations qui ont toutes laissé une poussière d'or dans leur sillage [...]. C'est enfin l'histoire d'une quête constante de la vérité à travers les siècles, d'une aspiration qui a contraint des sages à se retirer au fond des forêts, qui a incité des rois à renoncer à leur trône, qui a inspiré aux philosophes des idées métaphysiques que l'on ne trouve dans aucune des civilisations les plus fameuses de l'Antiquité. » Telle était la conception que le père Heras se faisait de l'histoire et de la civilisation indiennes, et c'est encore ainsi que les envisage l'Institut. Sous l'impulsion d'un directeur méthodique et attentif au moindre détail, le père João Correia-Afonso, l'Institut a inscrit à son actif un grand nombre de manifestations, dont le Séminaire international sur l'histoire indoportugaise qui s'est tenu à Lisbonne et à Goa, l'exposition de la collection Heras organisée à la Fondation Gulbenkian, à Lisbonne, et la création du Centre Xavier de recherches historiques à Porvorim (Goa).

Depuis 1960, l'Institut organise chaque année une série de conférences, les « Heras Memorial Lectures », données par des spécialistes de renom comme A.L. Basham, C.R. Boxer, Ravinder Kumar ou R.C. Majumdar. Depuis 1964, il publie une revue semestrielle consacrée à l'indologie, *Indica*. Un séminaire annuel sur l'histoire de l'Inde ainsi qu'un atelier annuel de formation de jeunes historiens ont été mis en place en 1977. Pour encourager l'analyse de ses collections, l'Institut invite des étudiants à venir les examiner et offre un petit nombre de bourses de recherche financées par la Heras Society, le Mahindra Trust et le Kilachand Research Trust.

Pour faire bien comprendre au public que l'histoire et la civilisation indiennes ne doivent pas être considérées comme des symboles de richesse au même titre que le champagne ou le caviar, réservés aux oisifs et aux privilégiés, l'Institut s'est efforcé — avec succès — de piquer sa curiosité en mettant sur pied des expositions

comme *Footsteps through India* (Promenade dans l'histoire de l'Inde), *Old Bombay in Books* (le vieux Bombay à travers les livres), *The Art of Angelo da Fonseca* (l'art d'Angelo da Fonseca) et *Modern Christian Art* (l'art chrétien moderne). Il a aussi collaboré à plusieurs expositions organisées par le Musée Prince-de-Galles de l'Inde occidentale. Son directeur a toujours essayé d'associer aux projets de l'Institut des citoyens ayant, outre de l'argent, des compétences à y apporter. C'est ce qui explique en partie le succès des activités variées de l'Institut. Il faut cependant reconnaître que celui-ci devrait se préoccuper bien davantage de ses rapports avec le grand public, car ses activités ne touchent encore, pour l'essentiel, que l'élite intellectuelle des milieux universitaires, alors que dans un pays comme l'Inde il est d'une importance vitale d'atteindre la majorité de la population, pour qui les musées restent une *terra incognita*, et de donner un sens à l'exploration du passé en montrant qu'il est toujours vivant.

Les contraintes budgétaires et des frais d'entretien considérables ont empêché jusqu'à présent le Musée Heras d'employer à temps plein un personnel spécialisé. C'est pourquoi, bien qu'il soit parvenu à mettre sur pied pour les visiteurs plusieurs services complémentaires qu'il est normal de trouver dans un institut de civilisation indienne, il demeure trop axé sur

l'érudition. De regrettables incidents survenus dans le passé ont conduit à interdire aux lecteurs l'accès direct aux rayons de la bibliothèque; et, bien que l'entrée de l'Institut soit gratuite, rien n'est fait pour y attirer les lycéens, les étudiants du premier cycle et le non-spécialiste. Il ne faudrait cependant pas oublier que ce dernier, qu'il soit romancier, sociologue ou fonctionnaire, a besoin de l'histoire pour aiguïser ses outils de travail, car, en dernier ressort, c'est le souvenir que nous avons de ce que nous avons été qui fera de nous ce que nous serons.

L'Institut est doté d'un personnel peu nombreux, mais trié sur le volet, qui est toujours à la disposition des visiteurs, lesquels peuvent aussi trouver des compléments d'information sur les questions auxquelles renvoient les pièces exposées dans des dépliants imprimés, dans le catalogue du musée et dans une bibliographie constamment tenue à jour. L'Institut vend également des ouvrages publiés par ses anciens élèves et un petit choix de cartes postales du musée.

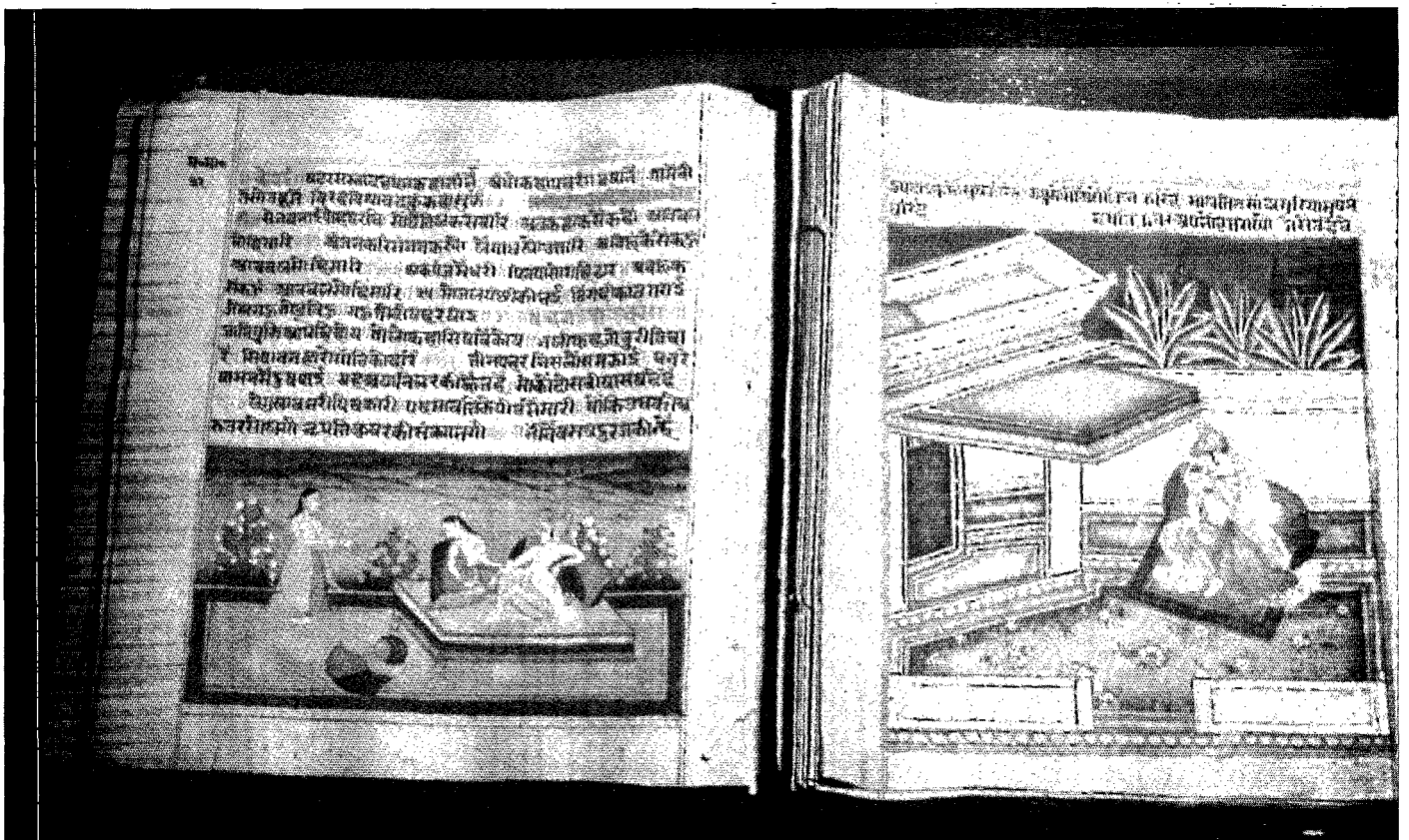
Bien qu'il ne soit pas équipé d'un hygromètre (l'humidité, extrêmement forte à l'époque de la mousson, c'est-à-dire de juillet à septembre, provoque moisissures et gauchissement), l'Institut a su conserver intactes les vastes collections qu'il abrite en faisant observer strictement quelques règles élémentaires d'entretien (propreté, époussetage fréquent, fumigations).

On utilise le moins possible de produits chimiques de conservation et de produits hygroscopiques, ce qui a parfois pour conséquence la présence de blattes, de termites ou de lépismes. Une partie des collections de la réserve est en revanche conservée dans des caisses en bois de déodara qui ont des propriétés anti-insectes. La sécurité laisse beaucoup à désirer, car l'Institut ne possède ni système d'alarme antivol ni avertisseur d'incendie, ce qui lui a déjà coûté très cher. Il n'est actuellement protégé que par quelques verrous, quelques grilles et un seul gardien!

Pourtant, en dépit de certains désavantages, l'Institut Heras, dans le souci d'éclairer le passé pour les hommes d'aujourd'hui et de demain, s'efforce d'être comme le figuier banian qui se dresse au milieu de la plaine, entouré de centaines d'arbrisseaux nés de sa sève et qui seront un jour grands et forts comme lui. « Peux-tu vivre, demande Krishnamurti, si pleinement qu'il n'y ait dans ta vie que le présent et l'action présente? Tu ne pourras vivre ainsi si tu n'as pas compris le passé et t'en es ainsi complètement coupé, car le passé, c'est toi. » ■

[Traduit de l'anglais]

37
Manuscrit illustré de Madhumalati, spécimen raffiné d'art kotah (1770).



Les programmes éducatifs de la National Gallery du Zimbabwe

Doreen J. Sibanda

Née à Derby, (Royaume-Uni). Certificat en pédagogie, art et design de l'Université de Birmingham en 1975. Enseigne l'art dans une école secondaire à West Bromwich pendant deux ans. Diplômée de l'Université du Zimbabwe. En 1981, a rejoint la National Gallery du Zimbabwe comme membre du personnel éducatif. Dirige actuellement le département éducatif et est responsable de l'animation culturelle et des programmes éducatifs *extra-muros*. A exposé ses œuvres personnelles dans plusieurs galeries d'art nationales et internationales. Elle est secrétaire générale de la Zimbabwe Association of Visual Arts, Craftsmen and Designers, préside le Conseil artisanal du Zimbabwe et est membre du Comité de la culture de la Commission nationale du Zimbabwe pour l'Unesco.

Les différents musées du Zimbabwe indépendant contribuent largement à susciter chez les gens le sentiment de leur identité culturelle et à les rapprocher les uns des autres, en leur présentant un vaste ensemble d'objets naturels et matériels avec lequel ils peuvent s'identifier en tant qu'expression culturelle d'une nation à laquelle ils se sentent fiers d'appartenir. Dans le cadre de la politique gouvernementale menée depuis l'indépendance, les musées et les autres institutions culturelles ont pour vocation de présenter une image plus équilibrée de la réalité et de faciliter l'accès du plus grand nombre aux manifestations culturelles et à l'art du pays. Le personnel des musées et les responsables de la culture sont chargés d'une mission d'ordre éthique : transformer radicalement l'image des institutions culturelles et les habitudes du public, souvent sans bénéficier d'une aide financière supplémentaire. Les conservateurs et autres administrateurs du domaine de la culture ont donc dû innover par rapport aux programmes classiques. Des projets nouveaux ont vu le jour au Zimbabwe : des programmes visant à fournir oralement une documentation historique, des bibliothèques itinérantes et des projections cinématographiques, la création de maisons de la culture départementales, la revivification de techniques artisanales anciennes, des programmes de formation à des techniques artisanales nouvelles et de meilleures stratégies de commercialisation des produits de l'artisanat rural, autant de projets destinés à étendre la participation populaire aux entreprises culturelles et à redonner aux habitants du pays un sentiment d'orgueil à l'égard de leur culture nationale. Les programmes éducatifs

de la National Gallery ont été conçus dans ce contexte¹.

C'est en 1981 qu'a commencé à fonctionner le département éducatif créé par la National Gallery afin d'aider le public à mieux apprécier les œuvres qu'elle possède. Rares étaient encore à cette époque les enseignants qui avaient été sensibilisés à l'art au cours de leur formation pédagogique et les quelques écoles coloniales au programme desquelles figurait l'art en tant que discipline étaient totalement sous l'influence des courants artistiques européens.

Pour mettre au point ses programmes éducatifs, la National Gallery devait connaître la proportion, au sein de la collectivité, des enseignants n'ayant eu que peu, voire pas, de contacts avec l'art occidental et de ceux qui avaient une certaine connaissance des formes de l'art africain. Il fallait également prendre en considération la répartition de la population entre villes et campagnes. Le responsable des services éducatifs s'était rendu au Royaume-Uni et aux États-Unis d'Amérique fin 1981 afin d'y étudier l'organisation des musées et leurs contacts avec les collectivités. Cette visite fut extrêmement utile pour définir les structures et les modalités éventuelles des programmes éducatifs. Il fut convenu d'emblée que les programmes devaient viser quatre types de public : les visiteurs occasionnels, les artistes professionnels, les élèves et enseignants de Harare et ses environs et ceux des régions éloignées de la capitale.

Le grand public

Les visiteurs du musée peuvent consulter la documentation illustrant toutes les expositions, permanentes ou

1. La National Gallery du Zimbabwe a été inaugurée en 1957. Elle occupe dans la capitale, Harare, un bâtiment moderne de deux étages qui abrite des collections variées : une sélection d'œuvres européennes anciennes, d'art graphique européen contemporain, et d'arts africains traditionnels et contemporains.

temporaires. Il s'agit de notices d'information ou de brochures se présentant sous la forme d'un questionnaire, qui portent sur divers aspects de l'exposition, remplaçant celle-ci dans son contexte historique et analysant les qualités esthétiques d'un certain nombre d'objets. Les adultes peuvent suivre des visites guidées et les expositions sont le plus souvent complétées par des projections de films à l'heure du déjeuner et en début de soirée. Certains thèmes des expositions font parfois l'objet de manifestations spéciales fort intéressantes, surtout quand des artistes de passage acceptent de faire une démonstration de leur savoir-faire ou lorsqu'il est possible d'organiser des ateliers ouverts au public. Au nombre de ces manifestations figurent également des défilés de mode, des productions théâtrales et des spectacles chorégraphiques.

Les artistes professionnels

Dans un pays où il n'existe encore aucune école des beaux-arts, la National Gallery a d'emblée jugé de son devoir d'encourager leur développement partout où cela était possible. Ainsi, en 1981, un atelier a été créé, sous les auspices du musée et grâce au soutien financier d'une compagnie de tabac, afin d'encourager les jeunes talents zimbabwéens. Désormais, une

vingtaine d'étudiants s'y inscrivent chaque année. La plupart d'entre eux ont reçu une formation artistique des plus sommaires, — quand elle existe. L'enseignement et les fournitures sont gratuits, les étudiants doivent subvenir à leurs besoins pendant toute la durée du cursus. Tous les étudiants suivent obligatoirement une première année d'initiation à diverses disciplines. Ceux qui achèvent cette année avec succès sont admis en seconde année de spécialisation. Les œuvres des étudiants ont un caractère expérimental très marqué et se différencient très nettement de la production de leurs prédécesseurs autochtones autodidactes. Ils puisent leur inspiration dans le milieu où ils vivent et beaucoup de leurs œuvres dépeignent avec sensibilité et acuité la situation sociale et politique du Zimbabwe.

Les étudiants de l'atelier exposent leurs œuvres à la National Gallery et plusieurs ont déjà remporté des prix pour des travaux prometteurs. L'atelier a reçu de nombreuses commandes d'affiches, de peintures murales ou d'illustrations et a organisé des expositions en Australie, au Royaume-Uni et au Zimbabwe. Bien qu'aucun diplôme ne soit délivré en fin de cursus, la plupart des étudiants passent chaque année avec succès les épreuves du General Certificate of Education. Toutefois, cette absence de diplôme

constitue un handicap pour les étudiants lorsqu'il s'agit de trouver un emploi. Plusieurs d'entre eux travaillent aujourd'hui comme assistants dans un atelier d'artiste ou dans un musée; certains sont professeurs vacataires non certifiés, d'autres encore se sont installés à leur compte et tentent de vivre de la vente de leurs œuvres. On envisage la création d'une institution qui dispenserait une formation artistique en bonne et due forme et qui accueillerait non seulement les étudiants du Zimbabwe, mais éventuellement d'autres étudiants de la région de l'Afrique australe.

Le musée organise parfois des cours de brève durée à l'intention des artistes et du grand public. Ces cours sur les techniques du croquis ou de la gravure se déroulent dans l'atelier et sont souvent suivis par des enseignants des disciplines artistiques qui trouvent à l'occasion de se recycler ou d'acquérir une compétence nouvelle, qu'ils transmettront à leurs élèves.

De temps à autre, des artistes, des sociétés artistiques et des mécènes sont invités à des séminaires ou à des débats organisés par le département éducatif de la National Gallery sur des questions susceptibles d'intéresser les participants (fig. 38). Des séminaires ayant pour thèmes « Le Zimbabwe et la sculpture », « Producteurs et consommateurs : leur rôle dans l'art du



38

Des artistes participent à un cours du soir sur le design et l'impression organisé par la National Gallery du Zimbabwe en février et mars 1984.

39

Un groupe d'élèves du lycée de filles de Harare participe à un atelier de modelage dans le jardin des sculptures de la National Gallery du Zimbabwe, en 1986.

Zimbabwe » ont permis au grand public, aux artistes et aux responsables politiques de discuter des modalités les plus efficaces de la contribution des artistes au développement de la société.

Les élèves et les enseignants de Harare

Chaque trimestre, les écoles reçoivent des informations, sous forme audiovisuelle ou imprimée, sur les expositions et manifestations à venir et les programmes des services éducatifs. Le personnel qualifié du musée assure les services suivants : visites guidées, ateliers d'auto-apprentissage, ateliers de travaux pratiques collectifs (fig. 39), visites d'établissements scolaires, prêt de diapositives et d'objets. Chaque année, le musée organise une exposition avec les œuvres d'écoliers des quatre coins du pays.

Un nombre croissant d'élèves des instituts pédagogiques font connaissance avec le musée au cours de leur formation. Ceux qui se spécialisent dans les arts et les techniques artisanales ont souvent recours au fonds de la bibliothèque et aux articles parus dans le bulletin interne du musée, *Zimbabwe Insight*. Ces élèves-professeurs sont actuellement à la pointe de la recherche concernant différents aspects des disciplines artistiques et le

fruit de leurs recherches est souvent très utile lors de l'élaboration des programmes éducatifs du musée. C'est particulièrement vrai pour les recherches en milieu rural.

A l'heure actuelle, l'initiation aux techniques d'animation appliquées aux objets culturels est totalement absente des programmes de formation pédagogique, ce qui se traduit par un manque d'enseignants compétents dans ce domaine. La création future d'un module pédagogique, conçu pour les élèves-professeurs ou les enseignants qui se recyclent en cours d'emploi, devrait, on l'espère, remédier à cette carence.

Les élèves et les enseignants des régions éloignées

Le musée met en œuvre un programme qui lui permet d'atteindre les enseignants et les élèves vivant loin de la capitale. Les programmes éducatifs sont adaptés en vue de leur diffusion dans les écoles des zones rurales. Des manuels illustrés, consacrés à un thème artistique particulier, fournissent à l'instituteur un certain nombre d'informations de base et proposent des activités pour les élèves. L'accent est mis sur les arts appliqués que les élèves peuvent voir dans leur région et sur les matériaux employés localement : argile, fibres naturelles, pierre, bois².

2. Parmi les manuels déjà produits, on peut citer : a) *Les objets usuels africains*. Les objets utilitaires traditionnels (pots, tabourets, nattes), ainsi que les instruments de musique sont considérés d'un point de vue esthétique, l'accent étant mis sur leur forme et leur conception; b) *L'art africain traditionnel*. Dans ce manuel, on étudie les qualités esthétiques d'un certain nombre d'objets ouverts, notamment de masques provenant de tous les pays du continent africain, ainsi que la fonction qu'ils remplissent dans leur société d'origine; c) *La sculpture sur pierre au Zimbabwe*, qui retrace les antécédents historiques de la sculpture contemporaine, ainsi que le folklore et les croyances qu'elle matérialise; d) *L'artisanat vivant du Zimbabwe*, qui est essentiellement une étude des techniques artisanales traditionnelles encore utilisées au Zimbabwe (les spécialisations et les particularités régionales sont mises en lumière et détaillées); e) *Quelques instruments de musique traditionnels du Zimbabwe*. L'étude porte sur des instruments de musique traditionnels, leur fabrication et la façon de s'en servir.



Ces manuels ont été initialement distribués par les fonctionnaires du Ministère de la culture en poste dans toutes les circonscriptions administratives du pays. Chacun d'entre eux était accompagné d'un questionnaire invitant les enseignants à faire part de leurs observations en vue d'une étude d'évaluation. L'analyse d'un échantillon de réponses a montré qu'il fallait donner aux destinataires la possibilité de se familiariser davantage et plus concrètement avec les objets présentés.

A la suite de cette constatation, une série de « mallettes pédagogiques » (*zvioneso zvinofamba/umbikiso obambayo*) ont été produites et distribuées dans le plus grand nombre d'écoles possible en province. Chaque mallette, conçue autour d'un thème particulier (fig. 40), contient des affiches et des photos cartonnées, ainsi qu'un assortiment d'objets ouverts représentatifs accompagnés de la documentation. Une

fois encore, ce sont les fonctionnaires du Ministère de la culture qui ont été mis à contribution pour diffuser ces mallettes, tâche qui, s'ajoutant à leurs autres responsabilités, s'est souvent montrée trop lourde. Il fallait se rendre à l'évidence : pour étendre, comme nous le souhaitons, nos programmes de façon qu'ils atteignent les collectivités des environs et peut-être même prennent une envergure nationale ou internationale³, il nous faudrait assumer la pleine responsabilité des objets, depuis leur départ du musée jusqu'à leur arrivée dans la salle de classe d'une école de campagne.

Cela nous a incités à rechercher les ressources nécessaires pour la création de notre service régional itinérant. La générosité du Fonds de l'Agence norvégienne pour le développement international a permis d'acheter un véhicule et de le doter d'un équipement correspondant à nos besoins (fig. 41).

Le département de l'éducation, en collaboration avec les ministères et les services administratifs compétents, choisit les institutions et les groupes à visiter. Dans un premier temps, nous espérons mettre en œuvre un programme pilote qui permettra d'identifier dans l'une des provinces voisines de la capitale les problèmes qui pourraient se poser à ce stade initial de l'expérience. En l'occurrence, les objets, transportés par le camion illustrent un seul thème qui fera l'objet d'une exposition avec projection de films et documentation imprimée. Un certain nombre d'élèves, de femmes ou de jeunes seront conviés à participer à un atelier de travaux pratiques, sous la direction d'un artiste qui suivra l'exposition.

Nous espérons ainsi instaurer avec la communauté locale des relations qui nous permettront de consacrer en partie notre deuxième visite à l'enregistrement audiovisuel de formes d'art types de la région. Ces films seront projetés par la suite au musée, où ils permettront aux visiteurs citadins de se familiariser avec les formes de la créativité telle qu'elle s'exprime en milieu rural.

Les objectifs que s'est assignés le département éducatif de la National Gallery du Zimbabwe ne diffèrent guère de ceux que poursuivent la plupart des musées sur le plan éducatif. Il s'agit, fondamentalement, de créer un milieu interdisciplinaire propice à un apprentissage portant sur divers aspects de la vie avec lesquels les gens du pays peuvent s'identifier. Beaucoup reste à faire pour systématiser la collaboration avec un certain nombre de personnes ou de groupes (responsables de la conception des programmes, conseillers pédagogiques et associations d'enseignants) afin de mieux leur faire connaître toutes les possibilités qu'offre un travail d'animation appliqué aux objets culturels. Ce sont eux, somme toute, qui détermineront par leur influence l'attitude des adultes de demain à l'égard de leur patrimoine et des formes d'expression artistique qui sont les leurs. ■

[Traduit de l'anglais]



40 Mallette pédagogique conçue sur le modèle des expositions itinérantes produites par Riksställningar en Suède (voir Stella Westerlund, « Vingt ans d'expositions itinérantes », *Museum*, n° 152). Le thème de cette mallette est la sculpture sur pierre.

41 Le camion du service d'art mobile de la National Gallery du Zimbabwe, qui permet de transporter les expositions et autres services audiovisuels dans les régions rurales du Zimbabwe.

3. A.F. Chadwick, p. 76, *The role of the museum and art gallery in community education*, Nottingham, Département de l'éducation des adultes, Université de Nottingham, 1980.





« Palais impérial »

de la province
du Jilin

42

Le Palais Tong De.

Wang Yingjie

Chercheur. Diplômé de l'Université de Jilin, (Chine 1988). Travaille depuis cinq ans au Musée du « Palais impérial » en tant que responsable d'une partie des expositions. Auteur d'articles et de traductions dans des magazines spécialisés de muséologie. Membre de l'Institut des musées de Chine.

Au mois de mai, dans la tiède lumière du printemps, à travers l'écran de verdure que forment les arbres de l'avenue Guangfu, dans le nord-est de la ville de Changchun, on peut entrevoir, en un frappant contraste, une enfilade de toits aux couleurs vives. C'est le Musée du « Palais impérial » de la province du Jilin (fig. 42). Ce musée a été créé sur le site archéologique de ce qui fut le palais de Pu Yi, empereur fantoche du Mandchukuo. A la suite des événements du 18 septembre 1931, qui ébranlèrent la Chine et le monde, les impérialistes japonais occupèrent le nord-est de la Chine et, dans le dessein de tromper l'opinion internationale et d'affermir leur domination, ils manipulèrent Aisin Giro Pu Yi, empereur détrôné de la dynastie des Qing, et s'assurèrent le concours d'une poignée de traîtres à la nation pour créer ce qu'ils appelèrent le « Mandchukuo ». Les bâtiments du Bureau des transports du Jilin et du Heilongjiang furent aménagés et transformés en « palais impérial ». Après divers travaux d'extension et de reconstruction, le palais allait bientôt s'étendre sur une superficie de cent vingt mille mètres carrés. L'ensemble était divisé en deux : la cour est et la cour ouest. La cour ouest, comprenant principalement les anciens bâtiments du Bureau des transports du Jilin et du Heilongjiang, était divisée elle-même en deux parties : la partie intérieure et la partie extérieure. La partie intérieure servait de résidence à Pu Yi et à sa

famille, la partie extérieure était le lieu où il donnait audience à ses subordonnés ou traitait les affaires publiques. L'édifice principal de la cour est, le palais Tong De, a été construit en 1938. En août 1945, le Japon, vaincu, capitula. Pu Yi et sa suite s'enfuirent en toute hâte, et tous les biens du palais furent pillés. Après avoir pris possession du palais, le Guomindang le dégrada sans scrupule et les monuments situés dans l'enceinte du palais subirent de graves dégâts.

Au lendemain de la fondation de la Chine nouvelle, la capacité économique nationale étant encore très limitée, le problème de la protection et de l'utilisation des sites témoignant de l'invasion de la Chine par l'impérialisme japonais n'était pas à l'ordre du jour. De ce fait, la plupart des vestiges du palais furent occupés par des ateliers, des organismes divers, des établissements d'enseignement, ou aménagés en logements. On avait même construit dans l'enceinte des habitations, et une partie des monuments avaient été démantelés ou reconvertis. En 1962, les autorités de la province du Jilin décidèrent de protéger et d'utiliser le site de l'ancien palais impérial, de mobiliser des ressources humaines pour préparer l'exposition sur *L'invasion du nord-est de la Chine par l'impérialisme japonais* et de remettre en état le palais Tong De. Pendant la « Révolution culturelle », les services nationaux de musée furent interrompus et les travaux d'aménage-

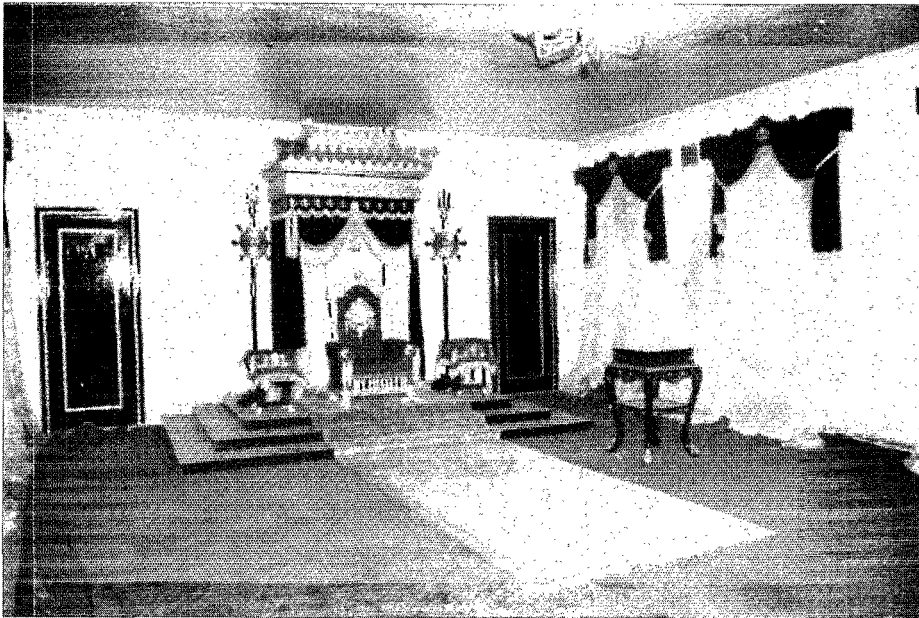
ment du futur musée suspendus. A la suite de la troisième session plénière du onzième Congrès du Comité central du Parti communiste chinois, les sciences, l'éducation et la culture furent mis de plus en plus à l'honneur. Les services de musée, en tant qu'élément décisif de l'édification d'une civilisation fondée sur des valeurs spirituelles, furent bientôt repris et connurent une rapide expansion. En 1978, l'*Exposition sur le palais impérial* était sur pied, tandis que se poursuivaient les travaux d'aménagement. En octobre 1982, le Musée du « Palais impérial » était officiellement ouvert.

Au bout de cinq années d'efforts, notre musée a récupéré, l'un après l'autre, la plupart des monuments si-

tués dans la cour ouest de l'ancien palais impérial : pavillon Huaiyuan, pavillon Qinmin, porte Zhonghe, pavillon Jixi, etc. En 1983, les pavillons Huaiyuan et Qinmin furent remis à neuf, et dans ce dernier fut organisée l'exposition intitulée *Souvenirs historiques de l'invasion de la Chine du Nord-Est par les Japonais*, dans laquelle était présenté un choix de vestiges culturels précieux. L'exposition fut ouverte au public dès la fin de novembre 1984. Un an à peine après son ouverture, on avait déjà enregistré cent cinquante-sept mille entrées dont plus de quatre mille visiteurs étrangers. Les visiteurs — tant étrangers que chinois — ont tous manifesté un vif intérêt.

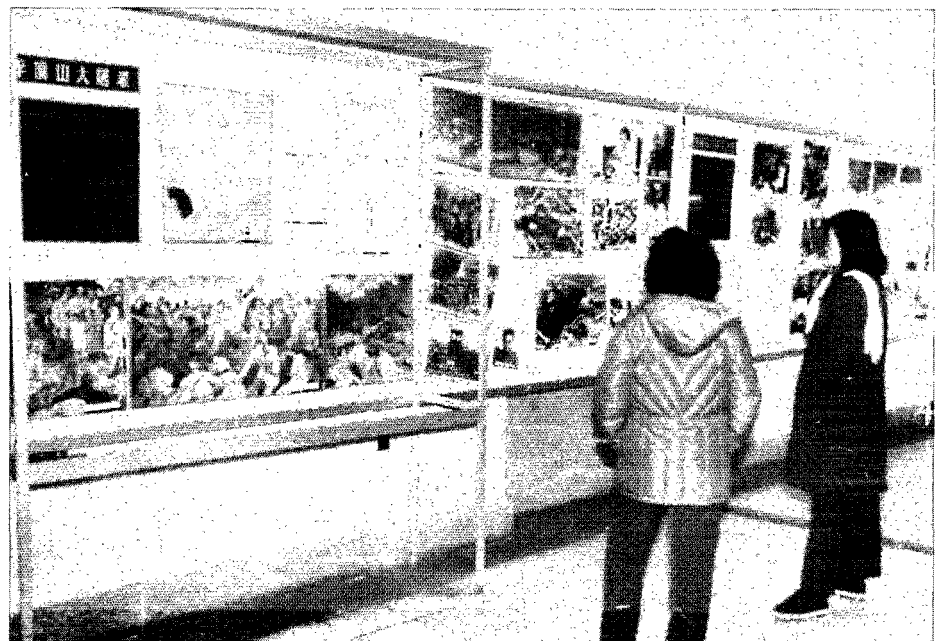
L'exposition du pavillon Qinmin est la pièce maîtresse de notre musée. A l'étage, la salle ouest, la salle Jianxing et la salle principale ont été remises en état. Dans la salle principale, le sol est recouvert d'un tapis rouge. Les grandes fenêtres qui l'éclairent du côté est comme du côté ouest sont toutes ornées de doubles rideaux : rideaux de soie jaune clair, fine et transparente, rideaux de velours de couleur pourpre et or, d'une longueur moyenne. Ces derniers sont suspendus en forme de feuille de palmier, laissant apparaître les rideaux jaunes. L'ensemble est somptueux et imposant. Le trône, rouge, placé au milieu du côté nord, est surmonté d'une décoration en forme de niche du Bouddha (fig. 43). Il repose sur un tapis dont le fond est bleu et le motif de décoration — dragon et phénix — jaune. Le tapis s'étend jusqu'au bas des trois marches qui mènent au trône. Le 1^{er} mars 1934, ce fut dans ce cadre, et assis sur ce trône, que Pu Yi, revêtu de son uniforme de général en chef, reçut les félicitations de ses sujets du Mandchukuo fantoche. Le bureau sur lequel fut signé le Protocole entre le Japon et le Mandchukuo est exposé dans cette salle et, sur le bureau, les objets sont disposés comme ils l'étaient à l'époque. Les visiteurs manifestent un vif intérêt pour cette salle, où sont exposés des objets recréant l'atmosphère d'autrefois, tandis que les explications éloquentes du guide font revivre le passé.

Dans les cinq salles du rez-de-



43
La salle du trône.

44
Photos évoquant les souffrances de la population sous l'occupation japonaise.



45
Objets en usage à la cour de Pu Yi.

chaussée est aménagée l'exposition *Souvenirs historiques de l'invasion de la Chine du Nord-Est par les Japonais*. Cette exposition comprend neuf parties, évoquant successivement les origines de l'événement du « 18 Septembre », la domination politique, économique, culturelle et idéologique exercée par les impérialistes japonais dans la Chine du Nord-Est, la lutte énergique menée par la population de la Chine du Nord-Est et le peuple chinois tout entier contre les agresseurs, la victoire définitive remportée par le peuple chinois et le rétablissement des relations amicales entre les peuples chinois et japonais. Des centaines de photographies et des dizaines d'objets retracent ce processus historique, exposent, avec simplicité et sous divers aspects, cette époque difficile de la région nord-est de la Chine.

L'exposition fait une forte impression sur les visiteurs et, grâce à elle, les écoliers et élèves apprennent à mieux connaître l'histoire du peuple chinois et les difficultés qu'il a dû surmonter pour conquérir l'autonomie et l'indépendance, ce qui suscite en eux un sentiment de fierté nationale et en même temps la confiance en eux-mêmes. Beaucoup de visiteurs font part de leur réaction dans le livre d'or du musée. Certains visiteurs et savants japonais ont écrit au musée, dès leur retour dans leur pays, donnant de bons conseils et suggérant une réflexion commune sur certains problèmes scientifiques ainsi que des échanges. Ainsi, le quotidien japonais *Yomiuri* a

publié, le 11 janvier 1985, un reportage sur le musée.

Après la réfection des pavillons est et ouest, deux expositions y ont été organisées, l'une intitulée *De l'empereur au simple citoyen*, l'autre *Choix de vestiges de la vie à la cour*. L'exposition *De l'empereur au simple citoyen*, mise sur pied dans le pavillon ouest, retrace la vie de Pu Yi depuis son avènement à l'âge de trois ans jusqu'au jour où il est devenu, grâce à la politique de rééducation menée par le gouvernement de la Chine populaire, simple citoyen. Parmi les photographies exposées (scènes historiques et portraits de la famille impériale), beaucoup n'avaient jamais été vues auparavant. Elles révélaient aux visiteurs comment le dernier empereur de la Chine féodale avait été porté sur le trône puis comment, détrôné, il avait été de connivence avec l'impérialisme japonais, enfin comment, grâce à la rééducation, il était devenu simple citoyen, gagnant sa vie et se rendant utile à la société et au peuple. Dans l'histoire du monde, ce fut sans doute l'un des rares empereurs des dernières dynasties à avoir connu un sort honorable au soir de sa vie. Dans le pavillon est, le *Choix des vestiges de la vie à la cour* présente des objets dont Pu Yi s'était entouré au palais impérial : fourrure d'ours, collections de livres, paravent aux oiseaux mythiques offert par le mikado, pelisse de vison. Tous ces objets, en même temps qu'ils répondent dans une certaine mesure à la curiosité des visiteurs à l'égard de la

vie impériale, font apparaître dans un cruel contraste le luxe dans lequel vivaient les dominateurs et la misère qui était le lot des masses laborieuses sous le joug des Japonais. Le « Palais de la tranquillité », où vivait Pu Yi, est en cours de réparation; il sera ouvert au public dans les années qui viennent. Les travaux de restauration visent à recréer l'atmosphère de la vie quotidienne de Pu Yi : sa chambre à coucher, celle de l'impératrice Wan-Rong, le grand salon et le cabinet de lecture. Nous pensons que cela ne manquera pas de susciter l'intérêt du grand public et de satisfaire davantage sa curiosité.

Notre musée compte parmi ceux qui, en Chine, ont une bonne perspective de développement, car il réunit des conditions favorables à plusieurs égards : tourisme, voyages d'études et divertissement. Dans le plan à moyen terme du musée (1986-1990), on envisage de récupérer le palais Tong De et la cour est, occupés actuellement par le Musée de la province du Jilin, d'organiser de nouvelles expositions, de remettre à neuf les rocailles, le jardin impérial et d'y planter de jeunes plantes d'espèces rares afin d'offrir au regard des visiteurs la cour dans son état d'origine. On prévoit également de transformer l'ancien champ de courses en parc automobile et en espace vert. Pour la période 1991-2000, on envisage de restaurer tous les bâtiments de l'ancien palais impérial et de construire dans son enceinte des hôtels-restaurants où seraient servis des plats impériaux, des salles de cinéma et de théâtre, des terrains de sport et d'autres installations. Notre projet est de créer, sur ces vestiges de la cour de la dynastie mandchoue, un lieu de tourisme, avec des parcs d'attractions et des zones de verdure. Pour répondre à l'attente des visiteurs d'un musée moderne, nous voudrions leur offrir un lieu de loisir, de repos et d'étude, où ils puissent s'instruire tout en se divertissant. De nos jours, les visiteurs de musées veulent, certes, élargir le champ de leurs connaissances, mais ils espèrent en même temps trouver une détente. L'intégration de tous ces éléments est donc nécessaire dans le développement du musée.

Depuis la création du musée, la collecte des vestiges culturels s'est



effectuée de manière intensive et par tous les moyens. Quelque sept mille objets ont été réunis, se divisant en trois catégories. La première comprend les objets qui attestent l'invasion de la Chine du Nord-Est par les Japonais : décrets publiés par le Japon après la prise de Changchun, insignes de l'armée japonaise d'occupation, télégrammes adressés par l'empereur du Japon à Pu Yi. D'autres objets évoquent les souffrances dont furent victimes les populations de la Chine du Nord-Est (fig. 44), réduites à la servitude : cartes d'identité des travailleurs, cartes de rationnement des produits de première nécessité, etc. La deuxième catégorie comprend des vestiges du « Mandchukuo » : rapports et documents officiels paraphés de la main de Pu Yi, insignes commémorant le voyage de Pu Yi au Japon, monnaies et timbres-poste de Mandchourie; objets en usage à la cour de Pu Yi; le manteau de fourrure en peau d'ours blanc que Pu Yi avait revêtu le jour de son accession au trône; le paravent offert par l'empereur du Japon à l'impératrice; des sofas; des services de porcelaine, etc. (fig. 45). La petite cour de Mandchourie, sans se soucier du sort du peuple, menait une vie luxueuse, alors que les masses populaires étaient plongées dans la misère sous la double oppression des impérialistes japonais et des autorités mandchoues. La troisième catégorie comprend des souvenirs du mouvement de résistance de la population de la Chine du Nord-Est, tels que les obligations émises pour l'armée par le Comité de salut national de la population de la province du Liaoning. Il y a aussi les cartes d'invitation aux troisième et quatrième sessions nationales de la Conférence consultative politique du peuple chinois et aux cérémonies de la fête nationale célébrées en 1964 et 1966, cartes adressées à Pu Yi après que la grâce lui eut été accordée. Dans le cas de Pu Yi, la politique de rééducation menée par la Chine a porté ses fruits; proclamé empereur à l'âge de trois ans, après avoir connu des hauts et des bas, il a enfin été l'objet, comme simple citoyen, de la sollicitude du parti et du gouvernement; il a retrouvé la dignité que le peuple lui a redonnée et bénéficié du traitement honorable qu'il lui a accordé.

Étant de création toute récente, la collection du musée n'est pas très riche. A mesure que le travail de

collecte s'intensifiera, elle se complètera et le contenu sera amélioré sur le double plan de la conservation et de l'exposition. Notre musée accorde une grande importance à la recherche. Il encourage son personnel à mener des études et travaux, offre certaines facilités pour la publication des résultats de leurs travaux et des enseignements de leur expérience. Depuis la création du musée, une trentaine d'articles portant sur la muséologie et l'histoire de Mandchourie ont été publiés dans des revues nationales ou provinciales. Depuis 1984, tous les ans, est organisé un colloque au cours duquel chaque spécialiste peut présenter d'une à trois communications. Les communications, évaluées et sélectionnées, sont réunies dans un recueil annuel. Trois recueils ont été publiés jusqu'à présent, avec un total de cent vingt titres. Notre musée attache un grand prix aux contacts et à la collaboration avec d'autres musées, universités, instituts de recherche et s'efforce de tirer parti des résultats de leurs recherches. Au stade de la préparation des expositions, nous procédons à de larges consultations auprès des musées à travers tout le pays. Des professeurs et des experts appartenant à différents milieux sociaux sont invités à donner leur avis; des missions sont envoyées dans tout le pays pour recueillir à chaque endroit ce qu'il y a de meilleur au point de vue de l'expérience et de la méthode. C'est pourquoi nos expositions remportent un grand succès et sont appréciées par les visiteurs appartenant à des milieux divers. ■

[Traduit du chinois]

Les ivoires

46
Vue d'ensemble du château de Malbork,
côté est.

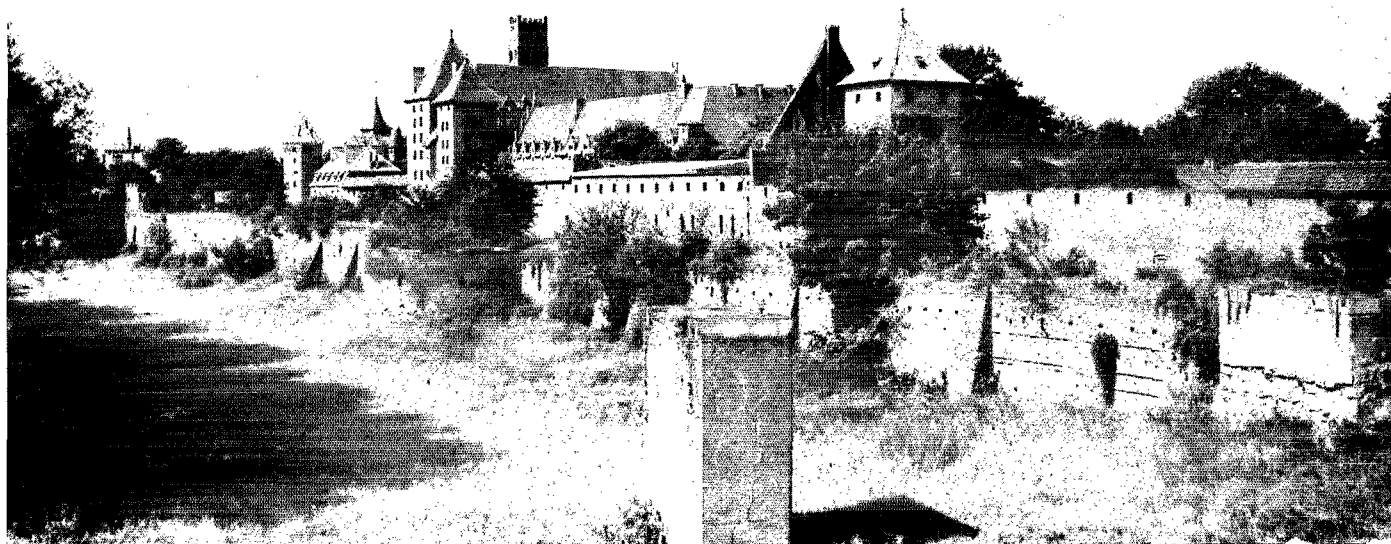
Antoni Romuald Chodyński

Conservateur en chef du Musée du château de Malbork.

1. Les organisateurs de cette exposition, Antoni Romuald Chodyński, Janusz Ciechanowski et Wojciech Kowalski, consultant, ont été largement assistés dans leur entreprise par les conservateurs de certains musées nationaux tels que ceux de Varsovie, de Cracovie et de Poznan.

2. En dépit de l'aimable participation d'experts étrangers tels que Mme Danielle Gaborit-Chopin du Musée du Louvre, Mme Margarita M. Estella de l'Institut d'histoire de l'art Diego Velasquez de Madrid et M. Christian Theuerkauff du Musée d'État de Berlin, certaines erreurs étaient inévitables. Nous aimerions ici exprimer notre sincère gratitude aux experts que nous venons de citer.

dans les collections polonaises



L'exposition de pièces d'ivoire organisée au Musée du Château de Malbork présente, pour la première fois en Pologne, la plus grande partie des objets fabriqués dans cette matière conservés dans notre pays (fig. 46, 47).

Les musées, les églises et les monastères polonais, ainsi qu'un certain nombre de collectionneurs privés possèdent divers chefs-d'œuvre en ivoire qui, à quelques exceptions près, n'ont jamais, à ce jour, été montrés au public¹.

La préparation de cette exposition (qui a pris plusieurs années) nous a fait découvrir bon nombre d'objets présentant un intérêt historique et qui n'avaient encore fait l'objet d'aucune étude scientifique. Notre tâche n'a pas été aisée dans la mesure où il a été nécessaire de classer la majorité des pièces en fonction de leur forme, de l'atelier d'où elles provenaient et de la période de leur création².

Sans expérience préalable de ce type d'expositions, nous nous sommes trouvés confrontés à de nombreux problèmes tout à fait nouveaux. Une attention toute particulière a été portée au choix d'une salle d'exposition appropriée devant répondre à des exigences strictes en matière de conservation. Notre choix s'est finalement porté sur une salle du château de Malbork, car elle présentait les dimensions voulues (190 m²), équipée de trois rampes d'éclairage zénithal et d'un système de chauffage progressif à phase, dissimulé sous un dallage de marbre. Il est ainsi possible de régler ce chauffage en fonction du degré d'humidité et d'assécher l'atmosphère

jusqu'à obtenir une humidité relative de 50 à 60 %, de façon à recréer des conditions proches de celles dans lesquelles étaient initialement conservées les pièces exposées. Les objets empruntés à d'autres musées où l'humidité était inférieure à 40 % ou bien ceux qui ont été prêtés par des églises (où l'humidité est supérieure à 80 %) ont dû être isolés un certain temps dans la pièce spécialement prévue à cet effet. Ce n'est qu'après cette période d'adaptation qu'ils ont pu être transférés dans la salle d'exposition proprement dite. Ils subiront un processus similaire avant d'être restitués à leurs propriétaires. Nous avons remarqué qu'un éclairage de 15 lux seulement (mesuré au niveau des pièces) suffisait, même pour les miniatures réalisées en microtechnique. En effet, au niveau de l'objet exposé, la lumière est doublement diffusée et, de plus, se réfléchit sur les surfaces internes des parois de verre.

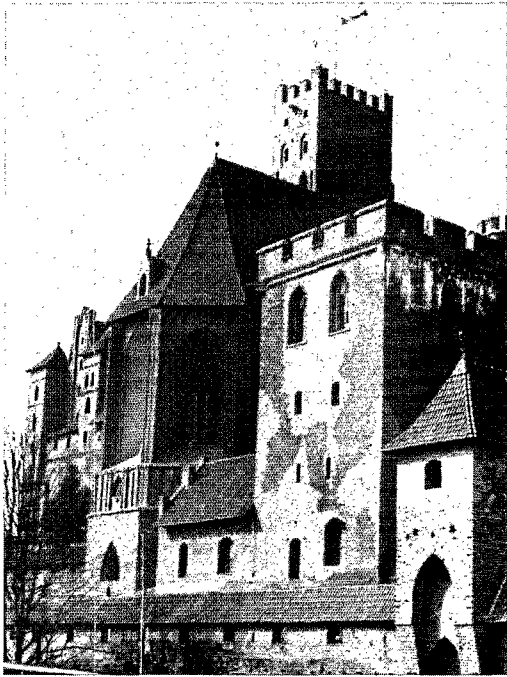
Les sculptures, les bas-reliefs, les petits objets utilitaires (à l'exception des pièces romanes réalisées dans des défenses de morse qui, en raison de leur minéralisation, ont pris une couleur brune), ainsi que les pièces de taille plus importante, telles que les gobelets, les coupes et les défenses d'éléphant sculptées, exigeaient une présentation spéciale. Nous avons décidé d'utiliser des vitrines cubiques en verre de différentes tailles, étanches à la poussière. Ce choix était nécessaire en raison du grand nombre de visiteurs quotidien et du climat très humide de Malbork. La ville est en effet située à proximité du delta de la Vistule et de

la Nogat et le quartier de Zulawi est bâti sur une dépression de terrain. Il faut aussi prendre en considération le fait que le château gothique de Malbork est entièrement construit en briques.

Les parois des vitrines de verre diffusent la lumière artificielle provenant de l'extérieur et éliminent le contraste lumière/ombre toujours possible dans le cas d'un éclairage par spots.

En guise de fond, nous avons choisi des tissus naturels (laine cardée et fine laine peignée) dans des coloris riches et intenses : rouge foncé, rouge lumineux, vert émeraude et brun. Dans certains cas, nous avons utilisé un papier de couleur, d'une texture imitant le velours. Nous avons obtenu une impression de netteté et de naturel grâce à la blancheur éclatante des murs de la salle, d'une part, à la transparence et à la finesse du verre des vitrines, d'autre part. Les pièces d'ivoire, leurs subtiles incrustations, leur discrète polychromie ou leurs modestes montures d'argent, d'or ou de cuivre, ainsi présentées sur fond de couleur, sont distinctement visibles et lisibles. Nous avons essayé d'éviter de disposer, dans une même vitrine, des pièces de tailles différentes et, pour bien marquer la hiérarchisation des objets en fonction de leur importance, exposé de façon isolée ceux qui présentent un intérêt unique, les autres ayant été regroupés de manière formelle en fonction de leur date de création, de leur finalité et de leur provenance.

Nous avons attaché la plus grande importance à la sélection des pièces



47
Façade est du château de Malbork.

exposées. Nous souhaitons présenter un maximum de pièces de grande valeur, mais il nous a été difficile d'avoir accès aux objets appartenant à certaines institutions ou encore à des collections privées.

Nous souhaitons également que cette exposition témoigne de la grande variété de formes et de types d'objets non seulement d'origine européenne, mais aussi de provenance coloniale, d'Afrique et d'Extrême-Orient. Aussi avons-nous sélectionné quelques ivoires de valeur moyenne, mais typiques d'une mode ou encore représentatifs d'une période donnée (fig. 48).

Notre exposition s'ouvre sur des pièces modestes de la basse antiquité, du roman et du gothique. La figurine représentant la Vierge à l'enfant, réalisée par des ivoiriers parisiens dans le troisième quart du XIV^e siècle (propriété de l'ordre des Franciscains de Cracovie), les diptyques français (fig. 49) représentant des scènes de la vie de la Vierge et du Christ, le fragment pastoral de l'Annonciation avec ses traces de détrempe et de décoration en or (propriété de l'évêché de Czeszochowa) sont des pièces exceptionnelles dans les collections polonaises.

Les spécialistes de l'histoire de l'art seront intéressés par un autel domesti-

que en ébène (jamais encore exposé à ce jour), décoré de bijoux et de bas-reliefs en ivoire, commandé au XVII^e siècle par le prêtre de la paroisse de Sainte-Marie de Cracovie à de talentueux ivoiriers allemands. Les représentations du Christ en croix, dont on trouve un certain nombre d'exemplaires dans les couvents polonais (en particulier ceux des Visitandines, ordre introduit en Pologne par la reine Marie-Louise de Gonzague-Nevers en 1654), occupent une place particulière dans notre exposition. Nous présentons également un Christ en croix — l'un des plus anciens conservés dans notre pays — datant de la seconde moitié du XV^e siècle (propriété du Musée national de Cracovie) et une douzaine de sculptures empruntées aux Visitandines de Varsovie. Bien que la majorité de ces sculptures soit d'origine française, on peut y déceler des traits typiques de l'art populaire des provinces polonaises.

Les sculptures de personnages, parmi lesquelles il convient de mentionner les bustes masculins de Lücke, caractéristiques du cercle de Troger, sont beaucoup moins nombreuses. En revanche, la collection de bas-reliefs est plus fournie, bas-reliefs parmi lesquels nous mentionnerons les portraits du roi Auguste II le Fort, Électeur de Saxe, de son fils Auguste III, du comte Thomas Czapski, de sa femme Maria et de maints autres personnages historiques.

Il existe peu d'exemples d'ustensiles d'ivoire dans les collections polonaises. Cependant, les cadrans solaires pliables, provenant généralement de Nuremberg (entre le XVI^e et le XVIII^e siècle) et pour la plupart propriété du fameux Musée Przytkowski de la montre à Jędrzejów, présentent un grand intérêt.

Les XVIII^e et XIX^e siècles se caractérisent par des objets utilitaires et à valeur commémorative. Les Polonais, privés de leur indépendance, faisaient reproduire artisanalement les hauts faits de leurs héros nationaux et les moments de gloire de leur histoire. Les représentations des plus grands souverains polonais sur d'immenses défenses d'éléphant sculptées sont un exemple de ce type de décoration patriotique. Ces sculptures ont vraisemblablement été exécutées par des ivoiriers de Vienne, de Dresde, de Varsovie ou de Lwów. Plus d'une douzaine de défenses d'éléphants et de sceptres

commémoratifs ainsi sculptés sont exposés à Malbork. Ces pièces appartiennent, pour la plupart, aux musées nationaux de Cracovie, de Varsovie et au Musée de l'Université jagellonienne de Cracovie. On peut aussi admirer un sceptre exécuté dans une défense de narval, propriété de la Bibliothèque Kornik de l'Académie polonaise des sciences. Pour clore cette revue de l'art européen, nous avons présenté plusieurs exemples caractéristiques d'imitations d'œuvres de style ottonien et byzantin ou de diptyques français gothiques.

Les œuvres coloniales sont regroupées séparément. Dans cet ensemble, nous trouvons une Vierge à l'enfant (d'origine luso-philippine), une Immaculée Conception (provenant de Goa) et des coupes afro-portugaises. Nous avons choisi la sculpture représentant la Vierge à l'enfant, datant de la fin du XVII^e siècle, comme logo de notre exposition et pour illustrer la couverture de l'album sur les ivoires dans les collections polonaises (fig. 50).

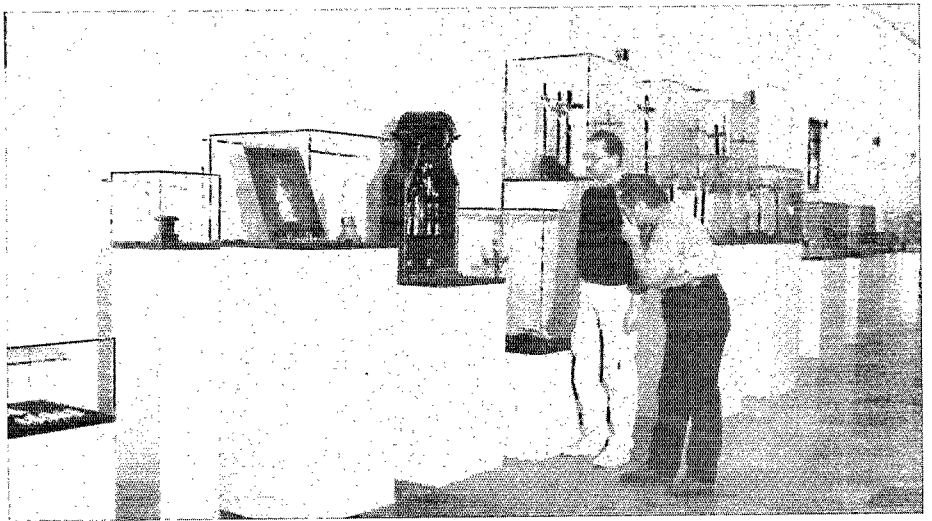
L'art chinois et l'art japonais sont représentés par une collection importante de sculptures, de bas-reliefs, de figurines et de vases *okimono* et *netsuke* qui sont la propriété des musées nationaux de Cracovie et de Varsovie ou qui proviennent de collections privées. Ces pièces sont décorées essentiellement de représentations de dieux et de héros de la mythologie bouddhiste, d'animaux mythiques et d'esprits protecteurs. Les figurines représentant des artisans au travail illustrent par ailleurs la tendance au réalisme typique de l'Extrême-Orient, cependant qu'une splendide collection de masques miniatures d'acteurs, tragiques et comiques, du théâtre japonais témoigne de la spécificité d'un naturalisme qui procède par transposition du réel. On retrouve également dans l'ivoirerie le grand respect, teinté de poésie, à l'égard de la nature environnante qui caractérise l'art japonais et qui s'exprime non seulement dans des motifs folkloriques exécutés à la poudre d'or sur laque, mais aussi par l'emploi d'une ornementation parfaite sous forme de poèmes calligraphiés.

Un assemblage d'armes orientales clôt l'exposition : dagues persanes aux manches recouverts d'ivoire sculpté, épées japonaises avec fourreaux d'ivoire gravé et teinté, et couteau à pommeau d'ivoire.

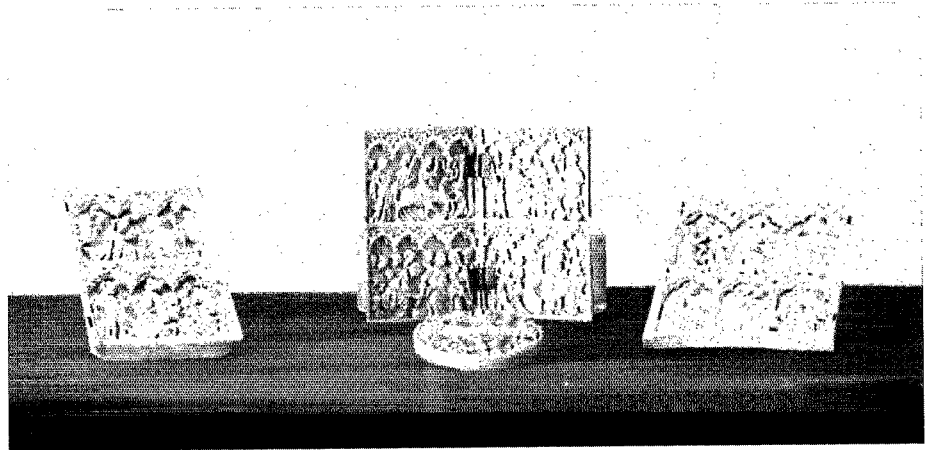
Au total, l'exposition de Malbork

rassemble trois cent cinquante pièces faisant l'objet de deux cent soixante-quinze entrées dans le catalogue, et qui représentent approximativement 80 % de l'ensemble des ivoires conservés dans les collections polonaises, lesquelles ont beaucoup souffert du cours dramatique de l'histoire polonaise, en particulier de la deuxième guerre mondiale. A noter également que la Pologne n'a jamais fait le commerce de l'ivoire et que le travail de cette matière n'y a jamais fait l'objet d'une tradition. Les pièces d'ivoire conservées, lorsqu'elles ne sont pas liées au culte religieux, ont été rapportées en Pologne comme souvenirs ou achetées à des antiquaires étrangers. ■

[Traduit du polonais]

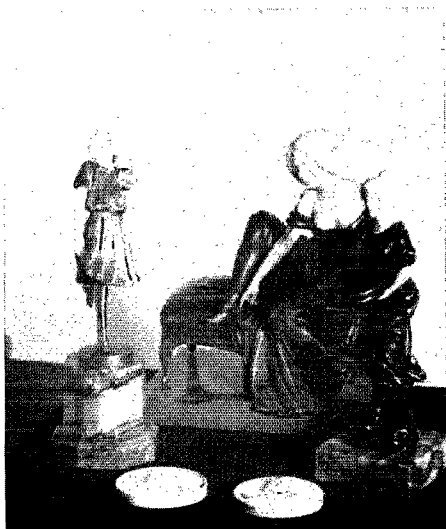


48
Exposition d'ivoires du xvii^e et du xviii^e siècle (*Les ivoires dans les collections polonaises*).



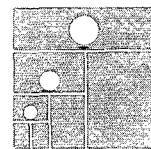
49
Diptyques gothiques en ivoire (*Les ivoires dans les collections polonaises*).

50
Figurine de la Vierge à l'enfant (à gauche), pièce d'origine coloniale lusophilippine du xvii^e siècle, et statuette de l'Immaculée Conception, d'origine coloniale (Goa), première moitié du xix^e siècle *Les ivoires dans les collections polonaises*.



51
Groupe d'objets arts déco faisant partie de l'exposition temporaire *Les ivoires dans les collections polonaises*.

CHRONIQUE DE LA FMAM



Fédération mondiale des Amis des musées
 Secrétariat général de la FMAM,
 Palais du Louvre, 34, quai du Louvre,
 75041 Paris Cedex 01, France
 (Tél. : (1) 48.04.99.55).

Flash sur la FMAM

La Fédération espagnole des amis des musées a le plaisir d'annoncer qu'elle réunira à Cordoue, en 1990, son septième Congrès international.

Ville-musée et ville de musées, Cordoue présente l'avantage non seulement d'être une ville à vocation universelle, selon le mot de l'historien anglais Arnold Toynbee, mais aussi d'être peu éloignée de ces autres villes prestigieuses que sont Grenade et Séville... Séville qui, en cette année 1990, sera en pleins préparatifs des activités destinées à commémorer le premier voyage de Christophe Colomb, dans le cadre de l'exposition universelle qui se tiendra en 1992 sur le thème : « L'ère des découvertes », et accueillera probablement, pour une journée, les participants au congrès.

Le programme du congrès de Cordoue sera consacré à l'examen de thèmes de réflexion d'actualité. Parmi les thèmes qui seront retenus, certains ont déjà été abordés lors de la conférence de Toronto. A Cordoue, on débatera notamment du rôle que pourraient jouer les Amis des musées dans la promotion et le développement des nouvelles techniques en matière de communication.

Cordoue abrite l'un des regroupements régionaux culturels les plus actifs, car il ne se limite pas à un musée, mais comprend de nombreux musées de la ville et de la province aux activités les plus variées. Les Amis des musées seront sans nul doute des interlocuteurs de qualité, autant que des guides et des compagnons éclairés.

De temps à autre, lorsque l'occasion se présentera, la FMAM fournira des informations sur quelques-uns des nouveaux musées bâtis pour abriter les collections des généreux donateurs privés — de véritables amis des musées.

La Collection Burrell à Glasgow

Compte rendu d'un Ami des musées de Manchester

Dans les années 1970, nous nous sommes rendus, avec un groupe d'Amis des musées de Manchester, à Sheffield pour visiter, entre autres, une exposition itinérante présentée à la City Art Gallery de cette ville et intitulée *Trésors de la Collection Burrell*. L'exposition comprenait certainement des tableaux (des impressionnistes, un autoportrait de Rembrandt jeune), probablement des céramiques et d'autres objets d'art, mais je ne me souviens vraiment que de ces merveilleuses tapisseries, vibrantes de vie et de couleur, qui ont été une révélation pour moi. Dans mon expérience limitée, à part *La dame à la licorne* du Musée de Cluny à Paris, les tapisseries étaient généralement décolorées, souvent usées jusqu'à la trame et représentaient des sujets bibliques et mythologiques plutôt obscurs. Combien différentes étaient les tapisseries Burrell! Bien que vieilles de plusieurs siècles,

elles semblaient sorties tout droit de l'atelier. Mais qui était Burrell? Où était logée sa collection et comment avait-il réuni toutes ces merveilles? La réponse à ces questions m'a été fournie lorsque ces chefs-d'œuvre ont finalement trouvé un foyer à Pollok Park, près de Glasgow, à l'automne 1983.

Le collectionneur

Sir William Burrell était un armateur de Glasgow. Né en 1861, il prit à vingt-cinq ans la direction de l'entreprise familiale avec son frère George. En trente années de commerce, ils amassèrent des capitaux si importants qu'en 1916 sir William put se retirer des affaires et consacrer le reste de sa longue vie à sa passion pour l'art, en particulier l'art de l'Europe septentrionale de la période 1300-1500, et sur-

tout les tapisseries et les vitraux. Sir William n'ayant laissé aucune indication à ce sujet, nul ne sait exactement comment naquit son intérêt pour le gothique tardif et la haute Renaissance. Les comtés limitrophes de l'Écosse, au sud de Glasgow, et le comté de Fife, qu'il connaissait bien depuis sa scolarité, possèdent de nombreux châteaux médiévaux en ruine. Saint Andrews, outre son célèbre terrain de golf, s'enorgueillit d'une ancienne cathédrale en ruine et d'un palais épiscopal et, de l'autre côté de la frontière, se trouve la Northumbrie, d'où la famille Burrell était originaire et où sir William finit par s'installer, à Hutton Castle, près de Berwick-upon-Tweed.

Il commença à collectionner des tableaux très tôt dans sa carrière. En 1900, il possédait déjà un certain nombre de tapisseries et d'objets liturgiques, ainsi que des sculptures en bois, en ivoire et en albâtre. Lors de l'exposition internationale organisée à Glasgow en 1901, plus de deux cents objets provenaient de la Collection Burrell, dont des tableaux de Couture, Géricault, Daumier, Manet, Jongkind et Whistler. A la fin du XIX^e siècle, Glasgow comptait un nombre appréciable de riches industriels qui collectionnaient des tableaux avec l'aide des marchands d'art locaux dont le plus connu était Alexander Reid. Sir William, qui avait beaucoup de respect pour les talents de Reid, continua à faire appel à ses services lorsqu'il déménagea sa galerie de Glasgow à Londres (il avait également des contacts avec des marchands de tableaux de Paris). Homme d'affaires avisé, il aimait faire de bonnes affaires; en cela, son attitude différait de celle de son contemporain, le roi du sucre, Henry Havemeyer, dont la collection de tableaux et d'objets d'art oriental se trouve à présent au Metropolitan Museum à New York. Henry Havemeyer appréciait tellement les ventes d'œuvres d'art qu'il faisait monter les enchères par goût des émotions fortes et offrait quelquefois beaucoup plus que la valeur de l'objet qu'il convoitait. Sir William aimait « tourner autour » de ce qui avait attiré son œil pour éviter d'alerter un marchand de tableaux ou collectionneur rival, si bien qu'il lui arrivait parfois de rater une belle pièce. De 1911 à 1957 (il est mort en 1958), il enregistra méticuleusement tous ses



52

La galerie nord de la Collection Burrell.

achats dans des cahiers d'écolier. En 1944, alors que sa collection comprenait environ six mille objets, sa femme et lui décidèrent d'en faire don à Glasgow, la ville où il était né, en même temps que d'une somme d'argent pour construire le bâtiment qui l'abriterait. Les termes de l'acte de donation créèrent cependant quelques difficultés. Celui-ci stipulait en effet que, pour éviter la pollution, il fallait trouver un emplacement dans une zone rurale à vingt-cinq kilomètres au moins de la Bourse de commerce de la ville. En dépit des efforts déployés pour amener sir William à changer d'avis, la question n'avait pas été réglée à sa mort; il fallut encore neuf ans avant de trouver un site approprié dans le domaine entourant Pollok House, qui avait été légué à la ville en 1967 par

Anne Maxwell MacDonald et sa famille. Entre temps, la collection s'était enrichie de deux mille pièces, dont la plupart avaient été achetées par sir William et quelques-unes par les membres de son conseil d'administration.

Le bâtiment

Les quelque cent quatre-vingts hectares de terrains boisés et agricoles qui constituent le domaine Pollok sont situés à environ cinq kilomètres au sud-ouest du centre de la ville de Glasgow. La conception et la construction du bâtiment ont pris douze ans. Le jeune architecte Barry Gasson a décrit ailleurs les difficultés que créait la conception d'un musée destiné à abriter des objets aussi divers, et si



53
Tapisserie *La poursuite de la fidélité*.
Provenance : Allemagne, vers 1475-1500,
76,2 cm × 86,4 cm.

54
Vitrail de la galerie sud de la Collection
Burrell.

nombreux que l'on ne pouvait en exposer qu'une partie en même temps. Les installations de stockage et la rotation de la collection étaient par conséquent des considérations fort importantes. De plus, à la demande de sir William, trois salles de Hutton Castle devaient être incluses au projet avec leur contenu dans l'aménagement intérieur, ainsi que quelques portails médiévaux et d'autres éléments d'architecture qu'il avait achetés. L'appareil architectural d'un grand portail provenant de Hornby Castle, dans le Yorkshire du Nord, et d'un autre plus petit (acquis par sir William lors de la vente aux enchères de la grande collection du magnat de la presse américaine, William Randolph Hearst, dans les années 1950) étant taillé dans du grès multicolore, on décida d'utiliser du grès rose pour les murs dans lesquels ils s'inséreraient. Outre la pierre, le verre et l'acier inoxydable ont été largement utilisés dans le musée. Les sols à l'intérieur sont surtout en pierre, mais parfois aussi en bois d'œuvre et recouverts de tapis. Cependant, l'imagination de l'architecte est surtout manifeste dans l'emplacement choisi, car le bâtiment n'est pas situé au centre du parc, mais adossé au bois qui l'entoure; son grand mur nord-ouest, qui est entièrement vitré, laisse péné-

trer la lumière diffusée à travers les arbres, faisant miroiter les trésors exposés, tandis que les grandes fenêtres exposées au sud de l'autre côté du bâtiment sont ornées de quelques-uns des vitraux richement colorés de la collection.

Gasson a écrit : « Le bâtiment représente la synthèse de nombreuses composantes : une collection d'objets culturels couvrant une période de quatre mille ans, une construction en éléments pouvant être assemblés en cinq ans et un ensemble complexe de dispositifs contrôlés par ordinateur et chargés de préserver les œuvres d'art pour la postérité. La création de ce bâtiment a été une expérience exaltante, telle que j'ai peu de chances d'en revivre une autre équivalente, une tâche unique par l'ampleur des contraintes temporelles et techniques qu'il a fallu résoudre et la diversité des éléments qu'il a fallu concilier. »

La collection

Lorsqu'on entre dans le bâtiment par l'arc gothique du portail en grès provenant du Yorkshire, on se trouve dans un vaste espace en forme de haute nef abritant la caisse, des boutiques avec des étalages, et bordé de vestiaires de chaque côté. Après l'avoir traversé, le

visiteur franchit l'impressionnant portail de Hornby Castle et accède à une cour lumineuse et verdoyante qui ne renferme qu'un objet : l'énorme vase Warwick, assemblé en 1775 à l'aide des fragments retrouvés dans la villa d'Hadrien à Tivoli. Cet objet n'a pas été acheté par sir William, mais par son conseil d'administration en 1979. Nous entrons immédiatement dans la spacieuse galerie qui s'étend devant nous et dont la paroi vitrée donne sur les espaces boisés. Cette galerie abrite des trésors d'anciennes civilisations (mésopotamienne, assyrienne, égyptienne, étrusque, grecque et romaine). Si, comme moi, vous vous y connaissez fort peu en œuvres d'art de ces époques, vous feriez bien de suivre l'un des excellents guides bénévoles, qui vous signalera les pièces intéressantes (en français ou en allemand, le cas échéant) et répondra à vos questions. La section égyptienne est la plus grande et comprend quelques splendides bas-reliefs, statuette et têtes. La perfection d'une tête de Sekhmet, la déesse-lionne, en granit noir poli qui date d'environ 1560 avant notre ère, attire tout de suite les regards. On peut également admirer une tête de reine de la xxv^e dynastie (vers 664-525 avant notre ère), au sourire délicat et à la coiffure très élaborée, une statuette en



bronze d'Osiris — le dieu du royaume des morts —, portant un couvre-chef encore plus surprenant, et un minuscule flacon à parfum décoré d'ondulations jaunes, bleues et vertes.

La galerie suivante sur le côté nord est consacrée à l'art oriental, qui représente un quart de toute la collection (fig. 52). Dans ce cas également, nul ne sait ce qui amena Burrell à s'intéresser à ce domaine, ni exactement quand il commença ses acquisitions. Ce qui est certain, c'est qu'entre 1911 et 1957 il ne se passa guère d'année sans qu'il n'achetât des céramiques chinoises très anciennes, ainsi que des bronzes. Une galerie latérale abrite des vitrines renfermant des bols en céladon des ^{x^e}, ^{xii^e}, ^{xiii^e} siècles et des porcelaines ming bleues et blanches ou des pièces à décor famille verte ou famille noire, encore plus rares. Pour ma part, j'ai beaucoup apprécié les magnifiques plats sans décoration à glaçure jaune soufre, bleu de cobalt et rouge cuivre.

Les tapisseries

La diversité des œuvres exposées est telle qu'il est impossible d'en distinguer une de préférence à toutes les autres. Commençons donc au hasard par une tapisserie de la fin du ^{xv^e} siècle, *Hercule ouvrant les jeux Olympi-*

ques. La cour de Bourgogne y est dépeinte sous la forme de dieux et de héros de la mythologie. Une tapisserie plus petite de la même période célèbre *La poursuite de la fidélité* (fig. 53). Un jeune couple monté sur un cheval gris pommelé poursuit un cerf (symbole de la fidélité) et le rabat vers un solide filet tendu entre deux chênes.

Une autre tapisserie franco-bourguignonne, peut-être de Tournai, représente des paysans se préparant à une chasse au lapin avec des filets, des furets et un chien, les lapins représentés en bas du panneau ayant l'air particulièrement peu soucieux. Un grand nombre des tapisseries anciennes étaient tissées pour de riches mécènes appartenant à l'aristocratie. Deux fragments de la collection pourraient provenir du célèbre ensemble de *l'Apocalypse* tissé pour le duc de Berry à la fin du ^{xv^e} siècle et actuellement exposée au château d'Angers. Datant de la même période, les tentures armoriées accrochées dans le salon et le hall de Hutton Castle faisaient partie d'une série commandée par Guillaume II de Beaufort, sa femme et son fils, Raymond, comte de Turenne.

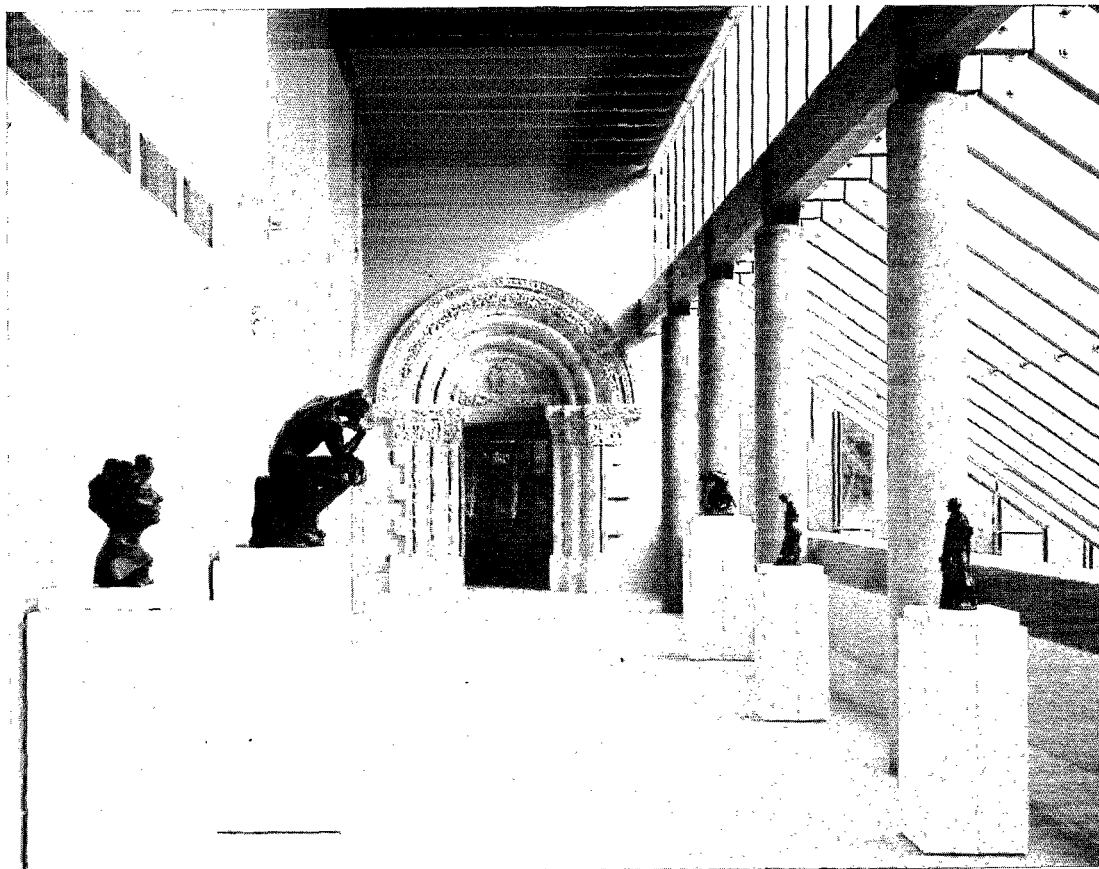
Le musée possède également trois tapisseries franco-flamandes du début du ^{xvi^e} siècle. Sur la première, deux chameaux au cou de cygne sont

montés par des Indiens et accompagnés par des lions et des singes. Cette scène peut avoir été inspirée par un événement réel, les Portugais ayant organisé une procession d'animaux exotiques dans les rues d'Anvers en 1502, à la suite du voyage de Vasco de Gama dans les Indes orientales. Le *Campement des tsiganes* dépeint de façon pittoresque la vie quotidienne de l'époque. Le chasseur du *Vol du héron*, autre noble élégant, pourrait être François I^{er}. Cette scène est tout à fait réaliste : des canards dans la mare au premier plan, de petits oiseaux fuyant, effarouchés par le faucon et le héron qui les survolent et, en toile de fond, des bois, une ferme, un château et de distantes collines rappelant les manuscrits enluminés du livre d'heures de Chantilly.

La collection compte des exemples de tapisseries mille fleurs, dont la plus belle est *La charité triomphant de l'envie*, qui décorait autrefois le salon de Hutton Castle. Quelques tapis du Proche-Orient, provenant de la collection de sir William, décorent les salles qui entourent la cour. On trouve également trois parements d'autel allemands (^{xv^e} siècle) dans la salle à manger, des sculptures et des candélabres de style gothique tardif et des vitraux, surtout dans le salon. En tournant à gauche à la sortie du hall pour vous rendre au restaurant, et si le soleil brille, vous profiterez pleinement des vitraux colorés qui sont insérés dans les fenêtres donnant au sud (fig. 54).

Un grand nombre de peintures sur verre les plus anciennes étaient destinées à des églises; citons, à titre d'exemple, un fragment représentant le prophète Jérémie vêtu d'une robe blanche et d'un manteau bleu sur un fond rouge foncé. C'est l'une des nombreuses pièces (actuellement dispersées) qui furent commandées par le célèbre abbé Suger pour l'abbaye de Saint-Denis, près de Paris (vers 1140-1145). Les vitraux les plus importants d'une ancienne église carmélite de Boppard, sur le Rhin, datant de 1440 environ, sont aujourd'hui répartis entre les Cloisters à New York et la Collection Burrell.

En suivant le couloir qui mène au restaurant, on passe devant quelques-uns des petits bronzes de sir William. Ces bronzes sont l'œuvre de sculpteurs des ^{xix^e} et ^{xx^e} siècles. Parmi eux, on peut compter quatorze Rodin (fig. 55).



Les larges fenêtres du restaurant, ornées de panneaux héraldiques du Cheshire et du Northamptonshire, sont orientées au sud et donnent sur le parc. Pollok House n'est pas directement visible, mais, par une belle journée, il suffit d'une très agréable promenade de dix minutes après le déjeuner pour aller visiter la maison qui date d'environ 1750. Sir William Burrell ne s'intéressait pas au xviii^e siècle. Les tableaux qu'il aimait collectionner étaient plutôt traditionnels et il avait un goût conservateur : l'école de La Haye l'attirait, ainsi que l'artiste écossais Joseph Crawhall (qui est de nouveau à la mode); mais, poussé par son amitié pour Alexander Reid, qui avait vécu à Paris et logé à un moment donné avec Van Gogh, il acheta des tableaux français dès le début du siècle (Courbet, Bonvin, Boudin) et, plus tard, dans les années 1920 et 1930, il acquit des Manet, des Sisley, des Cézanne et quelques splendides Degas, dont le portrait du romancier et critique Edmond Duranty, une *Leçon de danse* et les *Jockeys sous la pluie*. La collection comprend également des tableaux plus anciens : une *Vierge à l'enfant* de Bellini, une très belle *Annonciation* de Memling, des œuvres d'artistes hollandais des xvii^e et xix^e siècles, y compris l'*Autoportrait* de

Rembrandt (1632), acquis en 1942 pour douze mille cinq cents livres sterling, et le *Portrait d'un gentilhomme* de Frans Hals, acheté deux ans plus tard. Mais ce sont les tableaux français qui sont les plus remarquables : une nature morte de Chardin et le *Cheval blanc* de Géricault... Parmi les gravures et les dessins, il faut signaler quatre eaux-fortes de Rembrandt, des dessins et des esquisses du caricaturiste de *Punch*, Phil May, et cent trente-deux œuvres de Crawhall. Il y a également une très belle collection d'estampes japonaises des xviii^e et xix^e siècles.

Jusqu'à la fin de sa vie, sir William continua à acheter des sculptures médiévales. La période antérieure au xiv^e siècle ne l'intéressait pas, mais les marchands d'art qu'il connaissait à Paris le persuadèrent d'acheter quelques objets d'art roman de très grand prix, comme le vitrail de Saint-Denis et une pyxide en bronze du xii^e siècle (petite boîte dans laquelle on plaçait l'Eucharistie), qui pourrait provenir de l'église du Temple à Londres. La collection illustre de façon extraordinaire la passion d'un homme pour l'art, et le bâtiment en est digne. Bien sûr, il faut plus d'une visite pour l'apprécier à sa juste valeur, que vous soyez un simple ami des musées ou un connaisseur

55

L'arc de Montrond dans la galerie des sculptures. Portail en calcaire provenant de Montrond (France), fin du xii^e siècle, 4,72 m × 3,81 m.

spécialisé dans les petits objets en bois, l'artisanat ou les arts décoratifs, la poterie, la verrerie, l'argenterie, la broderie ou les armes et les armures, par exemple. Et, quand vous serez à Glasgow, n'oubliez pas les autres galeries et musées dignes d'être visités. Le City Art Gallery and Museum de Kelvingrove renferme de magnifiques tableaux français, une spectaculaire *Crucifixion* de Salvador Dali et des pièces locales d'art nouveau; la maison de Charles Rennie MacIntosh, reconstruite à côté de la Hunterian Art Gallery, abrite la plus belle collection au monde de dessins, gravures et pastels de Whistler, don à la ville de la belle-sœur du peintre, M^{lle} Birnie Philip. Glasgow a beaucoup à offrir au visiteur et vous serez chaleureusement accueillis par les guides bénévoles de l'Association des musées et galeries d'art de la ville (GAGMA), qui se relaient régulièrement aussi bien à Kelvingrove et Pollok House qu'à la Collection Burrell. ■

[Traduit de l'anglais]

L'art d'exposer : grammaire de la conception des expositions dans les musées

par Margaret Hall

Dans la préface qu'il a rédigée pour ce manuel de référence, sir David Wilson, directeur du British Museum, fait observer que la quintessence de l'expérience muséographique accumulée par l'auteur pendant plus de vingt ans est contenue dans cet ouvrage « que se devront de lire tous ceux qui travaillent dans des musées, qu'ils soient conservateurs, architectes d'intérieur ou administrateurs ».

Les musées peuvent être considérés comme une industrie en pleine expansion, mais tous, quelle que soit leur taille, font face à une même exigence : faire mieux en matière d'exposition tout en respectant des contraintes budgétaires très strictes. Une telle entreprise suppose par ailleurs que la conception de chaque exposition corresponde étroitement aux idées des spécialistes du domaine qu'elle illustre, à savoir les conservateurs de musée. L'expérience de Margaret

Hall au British Museum, où elle est responsable de la conception des expositions, l'a convaincue que l'interprétation d'un thème et sa présentation constituaient les deux faces d'un processus unique.

Dans la partie introductive de son ouvrage, elle retrace l'histoire, expose la philosophie et la stratégie des expositions dans les musées ; mais le corps même du volume est consacré à une grammaire de la conception des expositions à l'usage des professionnels de la muséographie et de tous ceux qui participent à la réalisation d'expositions et de présentations culturelles. L'auteur passe en revue plus de trente types d'objets susceptibles d'être exposés, des armures et de l'orfèvrerie à la peinture et à la sculpture.

L'ouvrage, où les parties narratives alternent avec des tableaux, des listes récapitulatives, des diagrammes et des illustrations, dégage les faits les plus saillants sur chaque type

d'exposition : principes, matériaux, éclairage, étiquettes, conservation, conseils pratiques, écueils à éviter, etc. Les problèmes à résoudre et les matériaux disponibles sont les mêmes pour les architectes, les spécialistes des aménagements intérieurs et leurs élèves, qu'ils travaillent dans des centres de conférences, des magasins, des bibliothèques ou des hôtels. La conception des expositions dans les musées ne constitue pas une discipline séparée.

En préparant ce livre, l'auteur a constitué au British Museum un ensemble d'archives sur la conception en utilisant des matériels recueillis au cours de ses voyages en République fédérale d'Allemagne, aux États-Unis d'Amérique, en Finlande, en France, en Italie, aux Pays-Bas et en Suède. ■

ISBN 0-853-31455-1



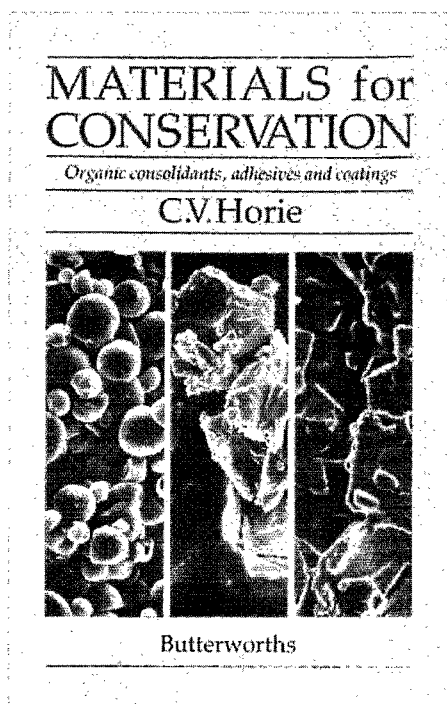
56

La mémoire et l'étiquette. L'effort demandé au visiteur est examiné dans l'ouvrage de Margaret Hall, *On display: a design grammar for museum exhibitions. Captain Cook in the South Seas*, Museum of Mankind, Londres, 1979.

57

Les problèmes que pose la conception d'expositions destinées à des malvoyants sont étudiés dans l'ouvrage de Margaret Hall, *On display: a design grammar for museum exhibitions. Human Touch*, Londres, British Museum, 1986.





Matériaux de conservation

Agents consolidants, adhésifs et vernis organiques

par C.V. Horie

La lutte que mènent continuellement les spécialistes de la conservation contre la détérioration des objets les a amenés à avoir de plus en plus recours aux polymères synthétiques. Ces matériaux relèvent d'une technologie de pointe mise au point pour compléter (et souvent remplacer) les méthodes et matériaux traditionnels. Les spécialistes de la conservation disposent donc d'une plus grande gamme de techniques. Toutefois, ils doivent être en mesure d'évaluer les avantages et les inconvénients de celles qui leur sont proposées. Cet ouvrage résume, sous une forme commode, les informations nécessaires à cette fin.

La première section, qui porte sur les propriétés physiques et chimiques importantes dans le processus de conservation, c'est-à-dire l'application, le vieillissement et l'inversion, traite du poids moléculaire, de la température de transition vitreuse, de la solubilité et

des solvants, ainsi que des réactions de polymérisation et de dégradation. La deuxième section est consacrée à un examen détaillé des divers matériaux (actuels et obsolètes) utilisés dans le processus de conservation, en particulier aux facteurs qui déterminent leurs effets sur les objets. La description de chaque matériau est accompagnée d'un résumé des différents usages qu'il est possible d'en faire dans un dessein de conservation, et de références permettant de s'informer plus avant. Les cinq annexes contiennent des tableaux des propriétés des polymères, des solvants et de leurs interactions, ainsi que la liste des fournisseurs et une table de conversion des unités de mesure. C'est la nomenclature de l'UICPA et du Système international qui est utilisée dans l'ensemble de l'ouvrage. ■

ISBN 0-408-01531-4

